



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА — НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР Ю. М. СОЛОМИН

[www.maly.ru](http://www.maly.ru)



## Роль «БЕЗ НИТОЧКИ»

Роль «без ниточки» — небольшая по объему (количеству текста), незначительная роль без внутреннего развития и «сквозного течения». Выражение пошло с тех времен, когда актеры не читали всю пьесу целиком, каждому отдельно переписывалась только его роль для заучивания. Листки текста сшивались между собой ниткой. Роль, помещавшаяся на одном листе, не требовала сшивания, а значит, и была «без ниточки».

Из речи А. П. Ленского к труппе при вступлении в должность главного режиссера Малого театра (5 августа 1907 г.):

«Не успел я вступить в отправление своих обязанностей главного режиссера, как получил уже два заявления от двух артистов первого разряда. Один напрямик мне заявил свое неперемное желание, чтобы я, как главный режиссер, «забыл о его существовании». А другой раз навсегда просил меня избавить его от «ролей без ниточки».

К 130-летию Веры Николаевны Пашенной  
19. IX. 1887–28. X. 1962

## ТАЛАНТ НА ВСЕ ВРЕМЕНА



Имя великой Пашенной рождает множество эпитетов: мощная, грозная, неистовая, мудрая, лукавая, наивная, озорная...

Но роли, созданные актрисой, остались в истории театра. Пашенная продолжает жить в учениках, книгах, легендах. Ее заветы, творческие напутствия переходят из поколения в поколение актеров Малого театра, и главное из них: самое лучшее в актерской игре — это художественная простота. Сама Пашенная добивалась предельной выразительности, не прибегая ни к каким, даже самым скромным, эффектам. Скользя брошенный взгляд, взлет бровей — и зрителю все ясно. Завораживал и ее низкий, богатый обертонами голос.

Беспокойный XX век обошелся с ней без милосердия и сентиментальности. Революция резко прошла по семье Пашенной, расколов ее на две непримиримые стороны. Вера Николаевна — дворянка по происхождению, долго не размышляла, к какому берегу пристать. Выбрала советский. Ее сестра Рощина-Инсарова, ненавидящая новый режим, вынуждена была эмигрировать за рубеж. Опасность существовала и в лице собственного зятя, оказавшегося в годы Великой Отечественной войны в армии генерала Власова. Не попав под массивный каток репрессий, Пашенная жила в страхе, опасаясь за судьбу близких ей людей.

## «Таланты и поклонники» А. Н. Островского



ПРЕМЬЕРА

Читайте на стр. 2

Продолжение на стр. 4

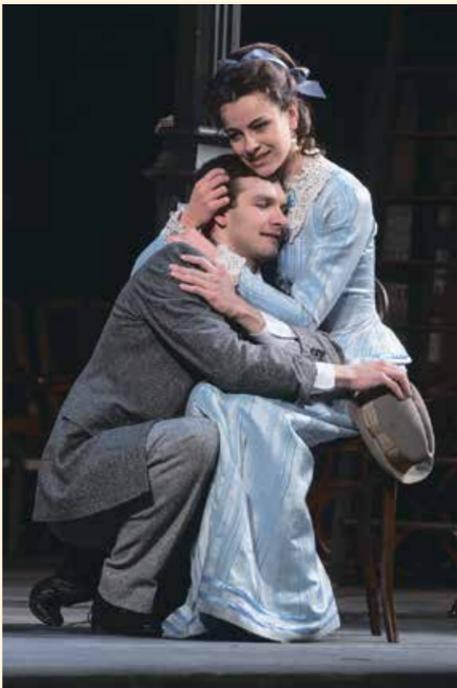
# Владимир Драгунов: «НЕГИНА ИЗ ТЕХ, КТО МЕНЯЕТ СИТУАЦИЮ»

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Премьера — 23 апреля 2017 года.

Режиссёр-постановщик В. Драгунов, художник-постановщик — С. Бенедиктов, композитор — Г. Гоберник

— Островский известен пристрастием к «говорящим» именам: Самсон Силыч Большой, Тигрий Львович Лютый, Ераст Громилов... А героиню «Талантов и поклонников» он и вовсе назвал в свою честь — Александра Николаевна. С чем связано такое особое отношение к Сашеньке Негиней?

— Мы зачастую воспринимаем Островского таким барином в халате, который ходит по Щелькову и сочиняет пьесы. Но у него была очень непростая судьба. Хотя вообще драматургия Островского, в особенности первая пьеса, произвела эффект разорвавшейся бомбы. «Свои люди — сочтёмся!» переписывали, читали в различных кружках. Трудно сейчас представить, что появилось бы произведение, которое так завладело умами. Но ни власть, ни цензура не приветствовали «Своих людей». И такая судьба была у многих работ Островского, вынужденного постоянно обивать пороги редакций и властных кабинетов, чтобы его пьесы увидели свет. Островскому всю жизнь приходилось идти на компромиссы, поэтому Александра Николаевна безусловно переключается с Александром Николаевичем. Хотя не надо забывать, что после «Александра Николаевича» стоит фамилия «Негина». И как это соотносить с насыщенной, нервной силой, которая есть у героини, её безусловным дарованием? Для Негиней, как и для любого одарённого человека, главное — реализовать себя, состояться, ради чего она идёт на определённый компромисс и в каком-то смысле меняет веру. Когда говорят, что существует или религия, или безверие, это не так. Каждый думающий человек находит свою веру. Например, Смелская убеждена, что без покровителей не состоятся. Она же замечательно говорит Петя Мелузову: «Вы жизни совсем не знаете. Вот



Петя Мелузов — Михаил Мартынов, Негина — Дарья Новосельцева

поживёте среди нас, тогда поймёте, что к чему». Это как раз тот момент, когда Смелская снимает маску. Не надо думать, что она — пустышка, которая легко порхает по жизни. Это всё форма. Аркадина позже скажет: «Я не думаю ни о старости, ни о смерти. Зачем? Чему быть, того не миновать».

Смелскую, кстати, всегда играют провинциальной актрисой, что не соответствует действительности. Надо внимательно читать автора. У Островского сказано: «Негина — провинциальная актриса», «Смелская — актриса». Почему бы не представить, что она приехала на ярмарку из столицы, потеряв своего покровителя.

— Как Глафира в «Волках и овцах» — перетекающие сюжеты.

— Конечно! Смелская находится в поиске. Ярмарка тогда была тем же, что нынче театральные фестивали. Туда съезжалась масса состоятельных людей.

— В «Талантах и поклонниках» несколько раз упоминается «Король Лир». С чем это связано?

— Я думаю, основная цель в том, чтобы подчеркнуть внутренний заряд пьесы, ведь «Лир» — вершина трагического начала. Это чувствует и Нароков, и Ераст Громилов, который мечтает сыграть Лира и мучается от того, что не может найти правильный сценический язык. Играя с Негиней, Громилов ощущает, что у неё более современное понимание театра. И он стремится постичь новый способ существования. Для Негиней быть естественной, не врать — это нормально. Катерина в «Грозе» не может лгать. Вот Негина такая же, ну так устроен человек.

— Но актриса должна уметь лгать, это в природе её профессии.

— Когда в театр приходят артисты со стороны, они начинают слушать, как там играют, и если остаются, как правило, заимствуют эту интонацию. А кто-то не может и не хочет. Негина из тех, кто меняет ситуацию. Я думаю, в труппе Мигаева она в каком-то смысле белая ворона. Но именно это и ценят студенты и молодёжь, которые на неё ходят. Заполняемость зала происходит за их счёт. Князь говорит, что это не лучшая публика, а лучшая занимает первые ряды кресел и «даёт тон»: на таком-то спектакле присутствуют такие-то известные фамилии, которые могут помочь театру. А от галёрки, кроме «браво!» и бросания чепчиков, условно говоря, нет никакого толку. В чём князь ошибается, потому что как раз любовь публики очень дорогого стоит, и попробуй её завоюй. Её ведь не купишь.

— Да, но эта публика «бросает чепчики» и Негиней, и той же Смелской.

— На Негину ходит в основном студенчество и, так скажем, продвинутая молодёжь: думающая, читающая. А на Смелскую идут купцы, приказчики... Причём по пьесе мы видим, что она пользуется успехом. Смелская — человек талантливый, но если брать её репертуар, то, конечно, купцам это интереснее и ближе, чем разбираться в каких-то трагических коллизиях. Хотя за всех говорить трудно, тем более что купечество много сделало и для театра, и для искусства в целом.

— Тот же Великатов, спаситель Негиней, он ведь из купцов?

— А вот и нет! Тут Вы не виноваты: почему-то все считают Великатова купцом. Хотя у Островского написано — он из семьи разо-



Великатов — Василий Зотов

рившегося помещика. То, что Великатов стал миллионером, говорит о его оборотистости, предпринимательском таланте. У него большая империя — нынешними словами, это практически олигарх. Мало того, все ещё пропускают, что Великатов — бывший кавалерист. То есть он служил в армии, может быть, воевал. Это чрезвычайно умный, образованный, воспитанный человек. Но, конечно, с железной хваткой, которая впервые проявляется при покупке бенифиса. Великатов делает ход, обезоруживающий всех.

— Т.е., если вспомнить ещё одну пьесу Островского, где герои делятся на «волков» и «овцев», Великатов, скорее, «волк». Но при этом он производит впечатление положительного персонажа.

— Великатов разный. Назвать его чисто положительным нельзя. Он вызывает симпатию, потому что искренне любит Негину, чувствует её талант. Но страсть не ослепляет его и не захватывает до такой степени, чтобы потерять самообладание.

— Получается, Великатов, в первую очередь, делец?

— Да, он совсем не романтический герой. Но очень обаятельный. Не зря нет никого, кто был бы равнодушен к Великатову. В нём есть какая-то тайна, это притягивает.

— Вариация Паратова.

— Великатов не только тратит, но и зарабатывает. Он ближе к Прибыткову из «Последней жертвы», который умеет считать деньги. Ведь даже с Негиней Великатов заработал. Другое дело, что ему не очень и нужны эти 200-300 рублей, полученных за бенифис.

— Говоря о людях театра в «Талантах и поклонниках», в первую очередь имеют в виду Негину, Нарокова, Громилова. И мало кто вспоминает антрепренёра Гаврилу Петровича Мигаева. Можете, это и не самый приятный персонаж, но ведь он находится между Щиллой и Харибдой — трагик пьёт, меценат навязывает слабым актрис, сборы плохие. Вам не кажется, что Мигаев, как минимум, заслуживает сочувствия?



Дулёбов — Глеб Подгородникий, Мигаев — Алексей Дубровский

— Он вынужден всё время крутиться, сдавать любимую актрису, иначе сильные мира сего могут просто прикрыть театр или найти другого антрепренёра. И Мигаев пытается из любой ситуации выйти в позитиве. Он заслуживает безусловного интереса, в каком-то смысле симпатии. Но вызывать сочувствие? Наверное, если бы Мигаева отставили от театра, я бы его пожалел, потому что человек потратил столько сил и энергии, а в результате остался ни с чем.

— Так мы выходим на Нарокова.

— О нём тоже существует заштампованное представление. Как правило, играют некоего Деда Мазая, который собирает таланты влодочку и вывозит на сушу. Очень трогательный персонаж. Но все почему-то забывают, что Нароков — талантливый помещик. Он был настолько богат, что пять лет содержал театр, не приносящий дохода. И всегда платил большое жалование. Ему говорили: какой ты гениальный, ты самый лучший и замечательный антрепренёр! Когда артисты, и не только, каждый день поют в уши, утрачиваешь чувство реальности. Нароков совершенно отрезвлён — едва закончились деньги, все от него отвернулись. Он, конечно, трагический персонаж, безусловно талантливый и жёсткий. И тут стоит сказать о Мигаеве, увидевшем в Нарокове человека, который может принести пользу театру. Помреж в то время был достаточно авторитетной фигурой. Нароков нашёл Негину, подобрал репертуар, занимался сней. Конечно, именно он сделал эту девочку актрисой. С её отъездом жизнь Нарокова теряет всякий смысл.

— В одной из сцен Домна Пантелеевна поминает дьявола. И, действительно, Негина всё время подвергается искушениям: Дулёбов соблазняет деньгами, Великатов — славой, и даже Петя Мелузов — знаниями. «Поклонники» — это неизбежное зло, с которым должен считаться человек искусства?

— Если тебе помогают, нельзя говорить: «Оставьте меня в покое!»

— Но они при этом вмешиваются в творческий процесс и пускают его не в то русло. Вспомните разговор Дулёбова с Мигаевым.

— А князь не вмешивается. Да, он сделал предложение, получил отказ в жёсткой форме — и просто убрал Негину со сцены, вот и всё. На конфликт надо иметь право, иногда на это жизнь кладёт. Одно дело, если бы Негину «разрывали» театр за театром. Тогда — пожалуйста. Естественно, определённая зависимость существует, такова жизнь. Тем более, театр — коллективное творчество, тут люди зависят друг от

друга. Можно переругаться со всеми — ну и как ты сделаешь спектакль?..

— Всякое произведение имеет внутреннюю логику развития сюжета. Не знаю, была это или апокриф, но якобы Лев Толстой, когда писал «Анну Каренину», выскакивал из кабинета с криками: «Ничего не могу с ней поделать, она лезет под поезд!» Т.е. сюжет живёт помимо самого автора. На Ваш взгляд, могла ли судьба Негиней сложиться по-другому?

— Я думаю, финал верен, он правдив. Тут нет никакого прекраснотушия — это сама жизнь. Ведь можно было сделать так, что Негина уезжает, Мелузов остаётся один — и через какое-то время она бежит ему навстречу и бросается на шею. Т.е. она всё-таки прыгнула с этого поезда. Можно так сделать? Да, но это будет неправда. Негина должна реализовать свой талант, иначе измучает и себя, и всех вокруг. Для неё сцена — это наркотик. Она не проживёт без театра.

— Убрав финальный монолог Пети Мелузова, Вы тем самым утверждаете победу «поклонников» над «талантами».



Нароков — Александр Ермаков, Негина — Дарья Новосельцева

— Пьеса гораздо шире — она не просто отягчена человеком, со всеми своими слабостями, преступлениями, мучениями, которые были в XIX веке, есть и сейчас. Пётр тоже оказывается перед выбором — сохранить себя или идти в эту шайку. Уверен, что его примут, такие люди нужны.

— И станет Петя Глумовым из «На всякого мудреца довольно простоты».

— Очень хорошее соображение. Если он делает такой выбор, то просто начнёт торговать своими мозгами. И будет Петя Бакину спичи писать, князю трактаты править.

Мне кажется, ему важно уважать себя. Петя очень трезво смотрит на людей и оценивает их без иллюзий. Он умеет препарировать не только посторонних, но и самого себя. Человек копающийся, мучающийся, деятельный, — чем бы он ни занимался, Петя будет пытаться что-то поменять.

Нельзя не играть по правилам этой жизни, потому что она всё равно так или иначе тебя достанет. Но всегда есть надежда что-то изменить. Или, по крайней мере, сказать, что «вокальные» отношения это не норма. Все живут словно на бегу, вокруг нет ничего настоящего. Не зря же Станислав Бенедиктов создаёт образ вокзала.

Самое страшное — притти к таким выводам, как Лев Толстой: «Я понял одно — жизнь бессмысленна». Поэтому наш спектакль о выборе и о поисках пути. С иллюзиями расстанется не только Негина, но и Петя Мелузов. Это прощание всё время очень тонко чувствуется, с первых же аккордов. Музыка Григория Гоберника играет колоссальную роль. Она не только создаёт настроение — момент прощания, размышления, поиск смысла жизни, — но и очень точную форму спектакля, направляя и поддерживая артиста. И когда исполнитель берёт неверную ноту, это сразу бросается в глаза, настолько мелодия обнажает смысл происходящего, настолько она пронзительна. Григорий Яковлевич создал каркас «Талантов и поклонников». Спектакль заканчивается, амузыка продолжает звучать, не отпуская тебя. Если её не будет, из «Талантов» уйдёт смысл.

Ольга Петренко

## ТАЛАНТАМ НАДО ПОМОГАТЬ...

Малый театр вновь обратился к комедии Александра Островского «Таланты и поклонники» (режиссер В. Драгунов). Разговор о спектакле мы ведем с заслуженной артисткой России Татьяной Лебедевой, которая играет в спектакле Домну Пантелеевну — мать героини пьесы.

— Когда я читала пьесу, мне показалось, что в моей героине больше комедийных красок. Это сразу лежало на поверхности. Домна Пантелеевна — характерный, бытовой образ. Я должна была играть простую малограмотную женщину и произносить эти ее специфические слова, такие как «шуфлер», «ампренер». Это сра-



Негина — Дарья Новосельцева,  
Домна Пантелеевна — Татьяна Лебедева

зу ассоциировалось с персонажами, которых играли великие старухи — Садовская, Рыжова, — и полностью соответствовало их амплу. Моя же актерская индивидуальность другая. Но Островский так и тянет играть в комедийном ключе, хотелось в этом «покупаться», уйти от драмы. Придумала для себя, что создам этот образ ярким, сочным, колоритным, не лишённым юмора, может быть, и женского кокетства. Даже снемким лихим актерским озорством: где-то пустилась бы и в пляс. Тем более, был опыт работы над ролью Пелагеи Егоровны в спектакле «Бедность не порок» в постановке Александра Коршунова. Захотелось еще раз погрузиться в мир Островского. Режиссер сначала одобрял мои искания. Уже кое-что начинало получаться. Но когда дело дошло до прогонов, музыка вошла в ткань спектакля, режиссер настоятельно просил уйти от всяких бытовых проявлений в роли, от традиционного исполнения Домны Пантелеевны как комической старушки. Наверное, убедившись, что мне как актрисе такой рисунок роли не свойственен. Драгунов в другом ключе решал спектакль. Требовал играть строго без нажима. В результате к выпуску спектакля я поняла, что никаких ярких красок не может и не должно быть. Это диссонировало бы и с установками режиссера, и с игрой моих партнеров. Выпадение из ансамбля недопустимо. Я была растеряна. И решила идти от себя, от своей актерской индивидуальности.

— Имя «Домна» происходит от латинского слова «domina» — «хозяйка», «госпожа», «хозяйка дома. Получается, что она хозяйка и в судьбе дочери?..

— Да, она хозяйка дома, держит его, тянет этот воз. Домна Пантелеевна и дочь воспитывала одна: муж, музыкант провинциального оркестра, вряд ли мог быть ей помощником. Каждый рубль на счету, не на что приобрести Саше сценический гардероб и переменить квартиру, а дочери грядет бенефис. Сложно выжить в этом мире, кстати, и сегодня. Моя Домна Пантелеевна не угодничает, не лебезит перед властью имущими. Она — другая. Не похожа на Огудалову из «Бесприданницы», которая буквально «торгует» дочерью, постоянно хитрит, льстит, заискивает и попрошайничает убогатым. Здесь устои дома довольно строги. Я зацепилась за эту тему. И вдруг почувствовала свою героиню — женщину, наученную судьбой выживать, не потерявшую ни сердечности, ни внутренней силы, сохранившую порядочность, чувство собственного достоинства. Появилась мотивация моего пребывания на сцене. При этом она же живой человек и, вопреки невзгодам, сохраняет чувство юмора, подтрунивает над симпатичным ей Нароковым — Прокофьевичем, как она его называет — чуть-чуть подкальвает, подсмеивается над ним.

— Ваша Домна Пантелеевна влияет на выбор дочери уехать с Великатовым, или Саша сама принимает такое решение?

— Домна Пантелеевна добра по природе. Просто знает точно: нежности нашей бедности не по доходам. И сама отшатывается от соблазна, бормочет: «Да меня бог и люди...». И в конце концов оставляет Сашу наедине, решать самой. Не разбираясь особенно в искусстве и даже отвергая его, она любит свою дочь и разделяет ее терзания. Но понимает, что Саша — большой талант, и рождена для сцены. А рядом с ней находятся люди, которые, может быть, менее талантливы, а всё имеют. И глупо сомневаться в необходимости (как сегодня говорят) спонсорской поддержки искусства: когда богатый покровитель направляет, спасает, дает деньги. Сделка уже заключена, Великатов купил мою дочь. В финале на вокзале Домну Пантелеевну вдруг резанула его появившаяся настойчивая хозяйская интонация в голосе. Стреловой подумалось: сейчас этот человек готов на все, а дальше неизвестно, какая судьба ожидает мою героиню и её дочь, может быть, и несчастная.

— В предыдущей постановке «Таланты и поклонники» (режиссер Владимир Бейлис) Вы играли Смелскую. Какой Вашу героиню увидел зритель? Конечно же, сегодняшний взгляд на пьесу и на роль Смелской другой?

— Смелская — совершенно естественная, веселая. Я даже танцевала на сцене канкан, но не играла мою героиню кокеткой. Она постарше Негиной, и все жизни наверняка были актерские удачи, она человек одаренный. Я предположила, что в ней произошел какой-то надлом, она решила для себя, что от жизни надо брать все и сейчас, ведь можно остаться и ни с чем. И выбрала деньги. Терпение, медленный труд самосовершенствования в профессии — это удел Негиной. Соперничества в профессии между двумя актрисами нет. Смелская доброжелательно относится к Негиной, знакомит ее с Великатовым, выбирает ей платье на бенефис. Но витое тихая, скромная Саша Негина даже опережает подругу, берет ее «добычу», «срывает ставку» Смелской. Мне Негина тогда казалась «загад-

кой», человеком непростым. Отъезд Негиной для моей героини был потрясением. Аксинья Пустыльникова вводилась на роль Смелской в сегодняшний спектакль, и мы обменялись с ней мнениями по решению этого образа. Оказывается, ей близко такое видение этого персонажа.

— Смелская, охотно принимая покровительство богатых поклонников, живет лучше, чувствует себя в театре гораздо увереннее, чем талантливая Негина. Но ведь судить Смелскую за легкомыслие и безответственность значило бы подвергнуть сомнению решение, которое принимает Негина, и лишить этот образ привлекательности?

— Ведь она сопротивлялась... Разве не отвергла Негина гнусное предложение сластолюбивого князя Дулебова? Разве хоть минуту колебалась она, прежде чем отклонить домогательства циника Бакина? Негина одержима театром, сценой. Это жертва, которую она приносит на алтарь искусства. А, может быть, она станет второй Ермоловой, Комиссаржевской... Кстати, из сотен героев и героинь своих пьес только Негиной одной Островский дал собственное имя и отчество, неспроста это.

— Талант всегда привлекает поклонников, но и они бывают разные: одни боготворят его кумира преданно и бескорыстно, другие оценивают чужие способности суммой прибыли. Наличие таланта — большая ценность, но как распорядиться им, если не дают возможности реализовать?

— Как говорят, художник должен быть голым... Сейчас много способных людей, кто их поддерживает? Если не богатый покровитель, то как реализовать свой талант? Остается надеяться только на удачу. И начинается погоня за успехом и славой! Что пересилит в нашем обществе: отношение к человеку, к таланту как безусловной ценности, или расчет, соблазн выигрыша любой ценой? Ситуация такого выбора вечна. Вечен и Островский.

Елена Микельсон



Смелская — Татьяна Лебедева (постановка 1995 года)

## Научная конференция «А. П. ЛЕНСКИЙ, А. И. СУМБАТОВ-ЮЖИН И ТЕАТР ИХ ВРЕМЕНИ»



Заместитель художественного руководителя  
Малого театра Б. Н. Любимов

В мемориальной квартире А. И. Сумбатова-Южина 26 октября (в день открытия исторической сцены Малого театра) состоялась научная конференция, посвященная жизни и творчеству двух великих деятелей Малого театра и приуроченная к их юбилеям — 170-летию А. П. Ленского и 160-летию А. И. Сумбатова-Южина. Темы научных докладов были заявлены максимально широко: биография, творчество, новые архивные документы, связанные с этими именами, а также развитие русского театра в целом в описываемый период, с 70-х годов XIX века по 20-е годы XX.

В мемориальной квартире, где А. И. Сумбатов-Южин прожил 35 лет, собрались исследователи, театроведы, архивисты и музейные работники. Доклады и их живое обсуждение доказали — два этих важнейших имени, определивших развитие Малого театра рубежа веков, до сих пор волнуют умы исследователей, не на все вопросы найдены ответы, не все документы изучены. Важнейшими темами стали личности этих двух актеров, их интереснейшие биографии, а также один из главных, как никогда актуальных сейчас вопросов — вопрос руководства театром.

Открыл конференцию заместитель художественного руководителя Малого театра, ректор театрального института им. М. С. Щепкина, профессор Б. Н. Любимов. Он говорил о поколении, давшем русскому искусству таких замечательных творцов, об «архаистах инноваторах», общих поисках в Малом и Художественном театрах, о преемственности, взаимосвязях и взаимовлияниях в театре, обращая внимание на то, как важно увидеть историю не только то, что разделяло, но и то общее, что вело к новому театру. Б. Н. Любимов отметил не только важность проведения такой конференции в этом пространстве — мемориальной квартире А. И. Сумбатова-Южина, — но и тот факт, что темой выбраны сразу два театральных деятеля, которые оба в своем творчестве демонстрируют ту традицию, о которой принято говорить в Малом театре. В заключение своего выступления Б. Н. Любимов передал в дар фонд Южина программу спектакля Малого театра 1918 г. «Посадник» А. К. Толстого, в котором главную роль исполнил А. И. Южин.

Интереснейшими докладами, основанными на архивных материалах, стали выступления сотрудников Театрального музея им. А. А. Бахрушина: рассказ о личности А. П. Ленского, так ярко открывающейся в его письмах к жене (подготовила старший научный сотрудник Ю. И. Ифтодид) и попытка реконструкции выставки, осуществ-

ленной почти сразу после смерти А. И. Южина в музее Бахрушина в 1927 г. (старший научный сотрудник М. В. Липатова).

О родственных связях А. П. Ленского и его сводного брата, философа Н. В. Федорова, рассказала заведующая отделом музейно-экскурсионной работы Музея-библиотеки Н. Ф. Федорова, доктор филологических наук А. Г. Гачева, обращая внимание на общие черты в их характерах, судьбах и творческих методах.

Об интересе Южина и Ленского к новой драматургии и попытках постановки на сцене Малого театра пьес В. Я. Брюсова рассказала в своем докладе А. В. Андриенко.

Важнейшей проблеме творческого руководства театром был посвящен доклад профессора ГИТИСа, доктора искусствоведения Н. А. Шалимовой.

Главный специалист РГАЛИ, кандидат исторических наук Е. В. Бронникова на основании материалов архива рассказала об истории постановок пьес Тургенева, в которых играл А. И. Южин.

О еще одном замечательном артисте Малого театра — А. А. Остужева и его отношениях с А. И. Южиным говорила главный хранитель фондов Малого театра Н. В. Телегина.

Уникальными неопубликованными материалами — воспоминаниями об А. И. Сумбатове-Южине его племянницы М. А. Богуславской, — поделился ее троюродный племянник А. Ю. Корф.

В заключение конференции два выступления были посвящены памятным местам в Москве, связанным с Малым театром. Лектор Музея предпринимателей, благотворителей и меценатов, театровед А. А. Кобленц-Никифорова, показала фотографии и рассказала о здании Малого театра, его первом владельце купце В. В. Варгине, одомах, связанных с именем М. С. Щепкина, нескольких адресах, где в разные годы проживал А. И. Сумбатов-Южин. Заслуженный работник культуры РФ, театровед Г. М. Полтавская рассказала о работе над экспозицией мемориальной квартиры А. И. Сумбатова-Южина в доме, где он жил долгие годы и где его жена М. Н. Сумбатова завещала открыть музей.

В будущем году по результатам конференции планируется выпустить сборник статей стекстами докладов, что, надеемся, станет хорошим подарком для читателей, интересующихся историей Малого театра.

Из доклада Н. А. Шалимовой «А. П. Ленский и А. И. Южин: к проблеме творческого руководства»

«...Почему то, что не вышло у Ленского, получилось у Южина?»

Ответ на этот вопрос надо искать в разнице их личностного склада.

Ленский — это нервность, непостоянство, вспыльчивость.

Южин — это сила, воля, мера.



На конференции

Эта разница отчетливо проявилась уже в их «тронных» речах при вступлении в должность. Стремясь взорвать ситуацию и направить всех на дело художественного обновления Малого, Ленский открыто обозначил все беды, язвы, проблемы театра. Южин, вставший во главе труппы после кончины Ленского, построил речь на сплошном позитиве, предусмотрительно направив ее на снятие возможных конфликтов и противоречий.

Ленский в должности главного режиссера действовал наперекор обстоятельствам и возмущениям: добивался, пробивал, преодолевал.

Южин в должности управляющего труппой сговаривался и договаривался: привлекал на свою сторону, заинтересовывал.



Профессор ГИТИСа Н. А. Шалимова

По своим личностным качествам Ленский менее всего подходил для руководства. Южин руководить мог, и делал это чрезвычайно умно. В отличие от Ленского, темперамент приберегал для сцены, не растрчивая понапрасну в перипетиях закулисья. Сказывались и княжеская порода, и дворянская выдержка, и общая культура.

В итоге на Ленского ополчились актеры, и, что самое обидное, не только старики и середняки, но и воспитанная им молодежь. Прошедший под его руководством сезон (1907/1908) был оценен как провальный, несмотря на явный успех возобновленных им «Без вины виноватых» с М. Н. Ермоловой — Кручинной и его учеником А. А. Руковитиным — Незнамовым. А первый же проведенный Южиным сезон (1909/1910) был встречен положительно, несмотря на отсутствие крупных сценических удач. Труппа в полном смысле «положилась» на Южина, поверила, что он вывезет театр из бед.

Личные качества обоих не могли не сказываться на формальном и неформальном разрешении тех или иных проблем. В отношениях с начальством (равно как и с прессой, театральным окружением, светской публикой) князь Сумбатов-Южин находился в несравненно более выигрышном положении, чем Ленский. В глазах начальствующих чинов Ленский был не более чем рядовой чиновник «конторы» с трудным характером, активно и беспокойно заявлявший о своих правах, человеческих и артистических. Южин вел себя с ними с органическим хладнокровием и никому не давал забыть о своем происхождении из грузинской аристократии...»

Начало см. стр. 1

# ТАЛАНТ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

К 130-летию Веры Николаевны Пашенной  
19. IX. 1887–28. X. 1962

Вера Пашенная родилась в Москве, в театральной семье.

Ее отец — Николай Петрович Пашенный — дворянин, корнет, бросивший военную службу и отдавший себя служению театру — взял для сцены звучный псевдоним Рошин-Инсаров. Обладая прекрасными манерами, умением носить фрак, он занимал на сцене положение теперь уже несуществующего ампула героя-любовника. Долгое время актер считался в Москве и по всей провинции лучшим исполнителем роли Чацкого.

О матери актрисы, Евгении Николаевне, сохранилось мало сведений. Она пробовала свои силы на любительской сцене и не без успеха. Если бы не бремя семьи, наверное, стала бы неплохой профессиональной актрисой. На одном из спектаклей она и познакомилась с Рошиным-Инсаровым. Они поженились, но после рождения старшей дочери Екатерины Евгения Николаевна оставила сцену. Вера родилась 7 (19) сентября 1887 года, через четыре года после сестры.

Николай Петрович кочевал из города в город, посылая семье буквально гроши на содержание дочерей. «Просадивший» все свое состояние, он редко имел в кармане двадцать пять рублей, и часто жил в ожидании зимнего сезона в Киево-Печерской лавре на местных «хлебах». Блестящий «сумский гусар» был не создан для семейной жизни. Родители Веры расстались.

Старшая сестра Веры Николаевны Екатерина в пятнадцатилетнем возрасте оставляет мать и уезжает к отцу. И надо отдать ей должное, брошенная в водоворот жестоких будней провинции, она отнеслась к своему труду с недетской серьезностью. Проявила поразительное упорство и страстную, непобедимую любовь к театру. Екатерина Николаевна получила известность под театральным именем отца — Рошиной-Инсаровой. Она будет блистать на сцене Малого



В. Н. Пашенная. Изд. А. Философ 1922

В. Н. Пашенная в 1912 году

что не хватает актрисы на роль ребенка, выбор пал на Веру. Еще в гимназии заметили умение девочки изображать подруг, да и старших, поразительно точно. О ней говорили, что она упряма, храбра, категорична. Наделенная обостренным чувством справедливости, Вера считалась бунтаркой. Классная дама, отдавая Пашенной свою фотографию, написала: «В память семилетней войны». В те далекие годы она не думает о театре всерьез, а мечтает поступить на медицинские курсы, стать врачом. Но на курсы принимают не моложе восемнадцати лет, Вере только шестнадцать. Судьба распорядилась по-своему.

Как вспоминала Пашенная, на Неглинной улице ей бросилась в глаза надпись «Императорское театральное училище». Решение пришло мгновенно.

В 1904 году, успешно сдав вступительные экзамены в училище, Вера по желанию Александра Павловича Ленского — знаменитого актера, режиссера, театрального деятеля и педагога — зачислена в его класс. Среди 24 учеников курса по классу Ленского, на котором был и юный Александр Остужев, первой ученицей являлась Вера Пашенная.

Всю свою жизнь Вера Николаевна помнила и следовала заветам любимого учителя, важнейшему из них: искусство должно отражать жизнь. Ученики часто слышали от Ленского: «Зритель должен в театре все видеть, все слышать, все понимать». Сегодня сквозь годы ощущаешь удивительную связь учителя и ученицы. Вера Николаевна, цитируя Ленского, любила повторять своим ученикам: «Зритель купил за рубль двадцать билет, он приходит на спектакль: должно быть все видно, слышно и понятно».

В 1905 году Вера Николаевна вышла замуж за своего одноклассника Витольда Альфонсовича

Полонского. Он пришел в училище из университета и считался, что называется, «шикарным» молодым человеком. А именно, был занят только своими многочисленными любовными победами. Но Пашенной казалось, что впереди их ожидает долгая семейная жизнь.

Училище Малого театра блистательно окончено. На выпускном экзамене побывал Константин Сергеевич Станиславский, предложивший юной актрисе поступить к нему в театр. Но с одним условием: не играть ничего пять лет, с тем чтобы за это время присмотреться, привыкнуть к Московскому Художественному театру, воспринять его школу, манеру.

«Надо сделать хорошую, прочную оправу для вашего таланта», — сказал Станиславский Пашенной, признав тем самым ее необыкновенную, яркую одаренность.

Вера Николаевна горячо поблагодарила и... отказалась. Надо играть, играть и играть, но только на родной сцене Малого театра! — решает Пашенная.

Ленский видит в своей ученице будущую трагическую актрису, мечтает, что она продолжит традицию великой Ермоловой.

Осенью 1907 года актриса принята в Малый театр. Екатерина Рошина-Инсарова запретила младшей сестре брать фамилию, под которой она играла на сцене. Прошло много лет, прежде чем Вера Николаевна призналась, что такое отношение сестры было ей очень горько, заметив: «Ну, что же. Если я буду из себя что-то представлять, то и моя фамилия будет что-нибудь значить, а нет — ничего не поделаешь!»

Витольд Полонский, как и Вера Пашенная, также принят в труппу Малого театра. Любви и уважения в их семейной жизни уже нет. Всю выбор между семьей и сумасбродствами вольной жизни он выбрал последнее. Даже рождение дочери не укрепило семью. Ирине исполнилось три года, когда родители расстались. Витольд Полонский еще несколько лет будет служить в Малом театре, играя роли второго плана, а позже станет знаменитым актером немого кино, партнером Веры Холодной.

Дебют Пашенной на сцене Малого театра состоялся в пьесе И. Кольшико «Дельцы». Критики, несомненно, заметили присутствие большого драматического таланта у самой молодой актрисы Малого театра.

Свои первые роли Вера Николаевна играет еще при Ленском. Впереди — серия экзаменов в ролях героинь, ранее исполнявшихся Марией Николаевной Ермоловой. Это требует мастерства от начинающей актрисы, которой она, увы, пока не владеет. Однако Пашенная отважно берется за роль Кэтт в комедии Сумбатова-Южина «Джентльмен». В роли ее отца, учителя физики Гореева — Ленский. Спектакль подарит ей творческое общение прекрасными мастерами: Падариным, Правдиным, Яблочкиной, гениальной Садовской, ставшей для Пашенной ее самой любимой актрисой.

В какой-то момент Ленский, которого в 1907 году начальство и артисты уговорили стать главным режиссером, оказался явно между молотом и наковальней. На него ополчились все. Чиновники и его бывшие ученики объединились, устроили травлю. 13 октября 1908 года Ленского не стало. Позже одну из глав своей книги «Искусство актрисы» Пашенная так и назовет — «Без Ленского». Тогда ей показалось, что рухнул мир.

Удивляла разносторонность и широта актерской индивидуальности Пашенной. Она могла играть все, от комедии до трагедии: от Лизы («Горе от ума» А. Грибоедова), Розалинды («Как вам будет угодно» В. Шекспира), герцогини Мальборо («Стакан воды» Э. Скриба), Сюзанны («Женитьба Фигаро» П. Бомарше) до леди Анны



Е. Н. Рошина-Инсарова в 1912 году

Е. Н. Рошина-Инсарова в 1912 году

(«Ричард III» В. Шекспира), Электры («Электра» Г. Гофманстала)...

Лишь только пьесы лирического порядка не очень любими Верой Николаевной. Своих молодых героинь, авначале своей театральной жизни актриса переиграла их немало, она лишала «голубизны» и сентиментальности. Даже ее Марья Андреевна в «Бедной невесте» Островского не была жертвой, покорно принимающей свое положение бесприданницы — в ней были ум и воля.

Пашенная ввелась после Ермоловой и Федотовой в «Марию Стюарт» Ф. Шиллера и «Грозду» А. Островского. Это была большая честь, но и отважный шаг — ни одна актриса не осмеливалась показаться в роли Марии Стюарт после знаменитого поэта двух королей — Ермоловой и Федотовой.

Вера Николаевна возвратится к роли Марии Стюарт в начале 20-х годов XX века, к роли, с которой начнется уже ее легенда.

В 1913 году Малый театр возобновил постановку пьесы Немировича-Данченко «Цена жизни».

Роль Анны Демуриной Пашенная играла в очередь с сестрой Екатериной, приглашенной незадолго перед этим в труппу Малого театра. Уже в те годы Рошину-Инсарову называли великой, ее имя ставили четвертым, вслед за Ермоловой, Савиной, Комиссаржевской.

На первом представлении играла как раз Екатерина Николаевна, и все восторги театральной прессы и публики достались ей. Веру журналисты даже не заметили.

Рошина-Инсарова сыграла в Малом театре еще две роли из репертуара Пашенной — Катерину в «Грозе», герцогиню Падуанскую в пьесе О. Уайльда, сравнение бывало не всегда в пользу Пашенной. Соперницей Екатерина Николаевна

была сильной, и это не могло не увеличить трещину в отношении сестер.

Вскоре Екатерина была приглашена на петербургскую сцену в Александринский театр.

Незадолго до революции Рошина-Инсарова стала женой графа Сергея Алексеевича Игнатьева. В 1918 году сестры расстались навсегда. Пашенная, приветствуя ветер перемен, участвует в строительстве нового советского Малого театра, Рошина-Инсарова, следуя за мужем, белым офицером, уезжает из Петрограда на Украину, а затем в эмиграцию. Местом ее постоянного жительства станет Париж.

«...Я не знаю, чем бы кончились наши отношения с сестрой... если бы не грянула Великая Октябрьская революция... Ее большой талант «сгнил на корню», а ее жизнь и артистки, и человека погибла по ее собственной прихоти...» — напишет Пашенная в своей автобиографической книге «Искусство актрисы».

Воспоминания писались в сталинские времена, вышли через год после смерти «вождя всех народов». Иметь родственников-эмигрантов было опасно. Рошина-Инсарова оставалась заметной фигурой русского зарубежья. «Грех» сестры Вера Николаевна всегда помнила и боялась, что понесет за него расплату.

В пресловутой анкете отдела кадров Малого театра за 1955 год Вера Николаевна напишет в сведениях о Рошиной-Инсаровой: «не знаю, что делает и где (адреса не знаю)».

Однако о сестре Пашенная никогда не забывала, сохранились ее письма к Екатерине Николаевне с просьбой вернуться на Родину.

Хочется вспомнить ее великодушную Евгению Миронову из пьесы Островского «На бойком месте». Героиня Пашенной — умная и хитрая, плутоватая и эгоистичная, по-женски необычайно притягательная. Между центральными персонажами пьесы, Евгенией-Пашенной и Миловидовым — Провом Садовским на сцене шла азартная, увлекательнейшая игра. И зрительный зал с удовольствием погружался в это актерское пиршество интонаций и красок. Каким обольстительным лукавством светились глаза Евгении, сколько «приемов» в ее обхождении с Миловидовым — проверенный способ привлечь проезжающих на постоялый двор.

Роль Миловидова в дальнейшем играли такие замечательные актеры, как Виктор Ольховский и Николай Соловьев (оба были в разные годы

мужьями Пашенной). Но так «концертно», как сыграл Пров Садовский роль Миловидова, она не прозвучала ни в каком исполнении.

С 1918 года Вера Николаевна начала свою педагогическую деятельность на «Драматических курсах при Государственном академическом Малом театре» (позже училище, получившее имя М. С. Щепкина) и вела ее почти до последних лет жизни. Инициатива возрождения театральной школы после революции в большой мере исходила от Веры Николаевны. Она любила повторять: «Я как Антей, когда силы покидают меня, я смотрю на молодежь и снова обретаю силу».

Пашенная-педагог подарила сцене несколько поколений талантливых учеников. Многие из них занимали и занимают ведущее положение в театрах Москвы и других городов России, удостоены почетных званий и наград: Констанция Рок, Виктор Борцов, Алексей Эйбоженко, Федор Чеханков...

Юрий Мефодьевич Соломин — народный артист СССР, художественный руководитель Малого театра, как и его учительница, рано начал преподавать. «Актер на сцене, — считает Соломин, — всегда должен находиться в состоянии атаки, отдавая всего себя целиком. Это утверждала Пашенная. Когда актер чем-то увлечен, одержим, только тогда он может увлечь и зрителя».

Всю свою жизнь Пашенная будет предана Малому театру, но по воле судьбы ее личная и творческая жизнь пересечется с Художественным.

После развода с Полонским она овенчалась с Владимиром Федоровичем Грибуниным — артистом Художественного театра, одним из любимых актеров Немировича-Данченко и Станиславского.

Для Пашенной после Ленского Грибунин стал своего рода наставником. Во многом благодаря его замечаниям и советам актриса приучилась постепенно вникать в сложный процесс духовной, психологической работы над образом.

В первые годы после революции Пашенная работала очень много, со свойственными ей жаром и темпераментом. У Веры Николаевны врачи находили истощение нервной системы. Тут как подарок судьбы явилось приглашение Станиславского участвовать в заграничном турне по Европе и Америке с Художественным театром.

В 1922 году Вера Николаевна берет годовой отпуск в Малом театре, а дочь Ирина — в Театральном училище.



«На бойком месте» А. Н. Островского. Евгения

театра, в Санкт-петербургских Суворинском, Незлобина и Александринском театрах.

Первый выход на театральные подмостки юной Пашенной (ей тогда одиннадцать лет) связан с Кусковым, где в любительском спектакле играла Евгения Николаевна. Обнаружилось,



«Каменное гнездо» Х. Вуолийоки. Хозяйка, Илона — Руфина Нифонтова



Любовь Яровая в одноименной пьесе К. Тренева

Вместе со «стариками» МХАТа она играет в «Царе Федоре Иоанновиче» Ирину — в очередь с О.Л. Книппер-Чеховой, Ольгу в «Трех сестрах», Варю в «Вишневом саде» и Василису в «На дне». И, как думал Грибунин, в дальнейшем перейдет из Малого в Художественный театр. Школа Станиславского, бесспорно, дала актрисе многое. Науку Ленского дополнила наука Станиславского. Сама-то Пашенная понимала, что «слияния» с МХАТом не произошло ни художественно, ни человечески. Станиславский сделал Пашенной весьма лестное для нее и почетное предложение остаться в заграничной поездке на второй год, она, поблагодарив, отказалась и вернулась в Малый театр.

Важным творческим этапом для актрисы стала роль Любови Яровой в пьесе К. Тренева «Любовь Яровая». В легендарном спектакле 1926 года, поставленном режиссерами И.Платоном и Л.Прозоровским, были заняты лучшие актерские силы Малого театра: В.Пашенная — Любовь Яровая, В.Ольховский — Михаил Яровой, С.Кузнецов — Шванди, Е.Гоголева — Панова, П.Садовский — Кошкин, А.Сашин-Никольский — Пикалов...

Вряд ли Пашенная в роли Яровой была по-настоящему проникнута идеей большевизма. Но, часто бывая в солдатских казармах и рабочих общежитиях, актриса «подсмотрела», увидела свою Яровую. Актриса интересовал нелегкий путь женщины, порывавшей спросы ради будущего. Конечно же, Пашенной хотелось играть современную роль, хотя в пьесе было немало композиционных несовершенств. Тренев, тогда еще начинающий драматург, не видел свое произведение «режиссерским глазом». Исполнители центральных ролей Пашенная, Ольховский, Кузнецов что-то исправляли в тексте, дописывали реплики, по сути став соавторами пьесы.

Актриса создала образ глубоким, с богатым внутренним миром, сложными душевными коллизиями. Таким убедительным и ярким, что многие исполнительницы по всей стране эту роль играли «под Пашенную».

В 1933 году умирает Грибунин. Вера Николаевна пытается создать новую семью, ее мужем становится Виктор Родионович Ольховский. Но совместная жизнь супругов продлилась лишь год. В день смерти Ольховского Пашенная играла Любовь Яровую.

Созданные актрисой комические образы вызвали ту неповторимую смесь осуждения и подспудного восторга перед почти ошарашивающими, но внутренне оправданными

красками. Такой предстала перед зрителями Маланья Пашенной в «Растеряевой улице» (по Глебу Успенскому). Автором инсценировки и постановщиком спектакля был Михаил Нароков. Ее Маланья, с лицом куклы-матрешки, сродни ярмарочному шаржу. Эдакая Венера Растеряевой улицы, будто сошедшая с полотна Рубенса или Кустодиева — пышнотелая, чудовищно неподвижная, чувственная. Актриса уловила этот ленивый ритм жизни слуганьем семечек (кстати, которых она терпеть не могла в доме, но для роли виртуозно выучилась щелкать), наглый хохот Маланьи, ее манеру судовольствием смачно сплетничать.

Таких людей, как Пашенная, неофициально называли государственными артистами. Они приглашались в президиумы, представляли в собраниях трудящихся, писателей, ученых. Их подписи ставились под письмами во славу или, напротив, в порицание чего-то и кого-нибудь.

Сегодня мы понимаем, что постигнуть эти судьбы, в данном случае судьбу Пашенной, по их публичным высказываниям и поступкам нельзя.

Вера Николаевна являлась членом художественной коллегии театра и членом художественного совета. Горячо, почти с неистовой, гневной требовательностью, часто нелицеприятно выступала она на заседаниях. Натура властная, она высказывала свои суждения громко и открыто, никого не боясь. Могла себе позволить не угодничать, не предавать своего художественного вкуса, своего понимания мира. И была непредрасказуема во всем: в поступках, в оценках.

Удивляла, притягивала, органически совмещая в себе множество противоречий. Человек необычайной душевной доброты, она обладала колоссальным женским обаянием, не поддаваясь которому было невозможно.

Весь коллектив Малого театра тех лет (а это более 700 человек) она знала по именам и отчества. И когда ее удивленно спрашивали: «Зачем Вам это?» — Пашенная отвечала: «Мне говорят: "Здравствуйте, Вера Николаевна!", а я что должна говорить?» — "Здравствуй, душа!"»

«Железные» качества ее характера не мешали Пашенной на даче, когда начиналась гроза, вместе с любимым беспородным псом



«Растеряева улица» по Гл. Успенскому. Маланья

Мурзиком прятаться под кровать. И никакими силами ее оттуда невозможно было выманить, пока не смолкали последние раскаты грома. Окружающие смеялись, а она говорила: «Я боюсь, она меня убьет». Это не шутка, а был. Боялся же руководитель Малого театра князь Сумбатов-Южин — мужчина весьма представительный — мышей!

В годы войны, в эвакуации в Челябинске Пашенная выезжает с творческими программами на крупные заводы, в госпитали. Незабываемые впечатления от встреч с героями, наблюдения в военное время глубоко западали в душу, ложились вактерскую копилку. Пригодятся они и Пашенной в роли Талановой в спектакле «Нашествие» Л.Леонова, поставленном в военное 1943 году.

Во время Великой Отечественной войны в семью Пашенной пришла горе. В первые же дни войны ее зять Сергей Николаевич Сверчков (актер и режиссер МХАТа) по мобилизации был призван в армию. Очень скоро вести с фронта от него перестали приходить. Пашенная в своей книге напишет о том, что зять погиб на фронте в 1941 году, Ирина Витольдовна в своих воспоминаниях — пропал без вести.

На самом деле Сверчков попал в окружение, был взят в плен. Неизвестно, как он оказался в Русской освободительной армии (РОА), созданной генералом-лейтенантом А.А.Власовым. После войны Сверчкова разыскивала советская военная администрация Германии, требуя умиротворения его выдачи. В Мюнхене в 53-м году он становится первым директором радиостанции «Освобождение». Коллеги называли его «Наш ответ Левитану».

Любимый зять очень «подпортил» анкету Вере Николаевне. К «проклятым вопросам» «о происхождении» и «есть ли родственники за границей», прибавилась еще одна статья — «измена Родине».

Живым свидетельством необыкновенной актерской работы Пашенной остался кинофильм «Васса Железнова» (режиссер Л.Луков). И по сей день кто же из зрителей мгновенно рядом с ее именем не поставит имя Вассы Железновой? Хотя видевшие спектакль Малого театра считают, что фильм намного слабее и не следует по нему судить об игре Пашенной в этой роли. Но он запечатлел живую Пашенную!

Роль Вассы Железновой в спектакле «Васса Железнова» (постановщики К.А.Зубов и Е.П.Велихов) без сомнения, одна из вершин в творческой биографии актрисы.

Пашенная хотела быть в этой роли «человеческой женщиной», сыграть жизнь погубленную, похожую в чем-то на свою. Но режиссеры предлагали ей сыграть в первую очередь хозяйку-накопительницу, а уж потом «человеческую женщину». Создателям спектакля важнее было придать социально-политическую окраску образу.

Ум и власть — две черты, которые выбрала актриса, создавая свою Вассу. Но Пашенная играла так, что заставляла думать и о трагедии этой женщины. О трагедии ума, направленного на иссушающую, меркантильную цель, и трагедии власти, в своем ослеплении ломающей жизнь дорогих для нее людей. Ее Васса была и хозяйкой, и пленницей владеющих ею страстей. Замечательно играла Пашенная последние минуты жизни Вассы. Пала она «мертвая», как валится срубленное под корень кряжистое и раскисшее дерево, которое еще за секунду перед тем было полно жизни.

С внутренним сопротивлением она приступает к работе над ролью Хозяйки Нискавуори в пьесе Х.Вуолийоки «Каменное гнездо» (режиссер В.И.Хохряков), боясь повторить в чем-то «родственную» ей Вассу Железнову. Но в этом

удивительном, мягком и в то же самое время масштабном создании Пашенной, в печальном образе старой и одинокой женщины была такая человеческая красота, глубина, сила воли и мысли, что зрительный зал охватывало ощущение светлой радости от встречи с ней.

Всем, кто знал Веру Николаевну в эти годы, невдомек было, что эта удивительная женщина — средоточие энергии, воли, оптимизма — уже нездорова. Врачи поставили Пашенной страшный диагноз, но она решительно отказывалась от операции. Столько еще нужно успеть сделать, а если болезнь опасна, тем более! Жить в полном Пашенная не умела.

И когда врачи запрещали ей играть спектакль, она вопреки всему оставляла дома записку: «В моей смерти прошу никого не винить. Еду играть спектакль по своему желанию».

В преддверии 100-летия со дня первой постановки «Грозы» в Малом театре Пашенная как режиссер решает возродить пьесу, сняв с нее привычные театральные штампы. Сама же репетирует роль Кабанихи. На роль Катерины назначается Руфина Нифонтова, актриса, уже полюбившаяся Пашенной по спектаклю «Каменное гнездо». В молодости сама игравшая Катерину, Пашенная старается снять с образа малейшие намеки на декламационность, с какой часто произносились монологи героини. Пытается изменить традиционное представление о героях этой архаической пьесы. Но тех репетиций, которые состоялись, было явно недостаточно, чтобы спектакль прозвучал, в целом стал законченным произведением искусства.

И — последняя роль Пашенной: Кабаниха в «Грозе»... Актриса не довела ее до совершенства, не успела. Но пересмотрев образ, сняв с него некий штамп, попыталась. Почему-то никто не помнит, что Кабаниху зовут Марфой Игнатьевной. А Пашенная играла обычную женщину Марфу Игнатьевну. И становилась ли она менее страшной оттого, что не «рычала», а как-то доверчиво, целеустремленно заедала век своих близких, точила, «как ржа железо»?..

Каждому участнику спектакля Вера Николаевна приготовила подарок и записочку с поздравлениями к премьере...

28 октября 1962 года Веры Николаевны не стало.

«Ступени творчества» назвала Пашенная свою последнюю книгу, считая, что жизнь — это ряд бесконечных ступеней вверх. Она смогла преодолеть их все, и с полным правом сказать: «Последние ступени своей жизни я не отдала равнодушно умиранью...»

А на закате своих дней подвела итог: «...если бы у меня была не одна, а две, три, сотни жизней, — я все их отдала бы театру...»

Елена Микельсон



«Васса Железнова» М.Горького. Васса Борисовна

К 170-летию со дня рождения Александра Павловича Ленского (1847–1908)

## ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК СЦЕНЫ

Весной 1876 г. известный провинциальный актер Александр Ленский дебютировал на сцене Малого театра, и через несколько лет стал не только столичной знаменитостью, но и первым драматическим «героем-любовником» России. «Он давал тон и моду» для всех русских первых «любовников». «Его поза, его жест, его гримы делались "традицией"». С сезона 1888 г. Ленский был великолетним исполнителем комедийных и характерных ролей. А вершиной творчества стала трагическая роль епископа Николаса в «Борьбе за престол» Г.Ибсена, «роль удивительной силы и красоты».

Ленский поражал не только феноменальной актерской техникой. Талант Ленского был универсальным, на редкость многогранным и гармоничным. Гениальный актер и режиссер-новатор, блестящий художник-рисовальщик и живописец, скульптор, сценограф, макетчик, художник-гример, выдающийся театральный педагог, писатель и теоретик сценического искусства.

Ленский родился в Кишиневе 1 (13) октября 1847 г. Внебрачный сын князя Павла Ивановича Гагарина и англичанки, примадонны итальянской оперы Ольги Вервиццотти, гастролировавшей в России, был записан «великобританским подданным» и получил фамилию матери. Только в 1877 г. А.П.Ленский написал прошение о переводе его в русское подданство.

Фигура Александра Ленского окружена многочисленными тайнами и загадками, многие из которых до конца не разгаданы. Так, например, у Ленского был сводный брат по отцу, знаменитый русский философ Николай Федорович Федоров (1829–1903), тоже внебрачный сын князя П.И.Гагарина, от дворянской девицы Елизаветы Ивановны Макаровой. До сих пор неизвестно, встречались ли в жизни великий русский актер и родоначальник русского космизма, библиотечкарь Румянцевского музея.

Маленький Саша жил с отцом и матерью в имении Сасово Тамбовской губернии. Мать скончалась, и Саша с отцом переехал в Москву. Отец зарорился, и Саша Вервиццотти с 1858 г. воспитывался в семье известного трагика Малого театра Корнелия Николаевича Полтавцева, который был женат на сводной сестре Ленского. Полтавцев не одобрял творческих увлечений мальчика, который жил в этой семье «в качестве сироты без роду и племени» и использовался «на побегушках».

Сценический псевдоним Александр взял по фамилии Дмитрия Тимофеевича Ленского, известного актера Малого театра и драматурга XIX в., введя в него своего первого учителя влюбительском спектакле «Час в тюрьме, или Еще в чужом пиру похмелье».

В 1865 г. Ленский поехал во Владимир, где жила его сестра по отцу, законная дочь князя, Зинаида Павловна Гагарина, в замужестве Тришатная, ставшая ангелом-хранителем Ленского. Она благословила юношу на служение сцене.

10 лет Ленский выступал в провинциальных театрах (Владимир, Нижний Новгород, Самара, Муром, Саратов, Казань, Астрахань, Новочеркасск, Тифлис, Одесса).

В начале 80-х гг. XIX века Ленский пережил сильное любовное увлечение московской красавицей Верой Ивановной Фирсановой, дочерью купца-миллионера. Из-за несчастной любви Ленский переехал в Петербург и два года, с апреля 1882 г. по февраль 1884 г., выступал на сцене Александринского театра. Эта история даже стала предметом любовного романа «Современная

драма» (М., 1884). Автор этого романа — Синее Домно (псевдоним писательницы и журналистки А.И.Соколовой, матери Власа Дорошевича).

В 1897 г. Александр Павлович Ленский и его вторая жена с 1886 г. Лидия Николаевна, урожденная баронесса Корф, написали прошение с просьбой сделать псевдоним артиста настоящей фамилией семьи, которое было высочайше утверждено.

Александр Павлович Ленский создал богатую галерею характеров и жизненных типов, его сценические образы поражали тончайшей, филигранной отделкой. Среди ролей-шедевров: светский ловелас Дон Жуан («Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера), нежный и поэтический Гамлет; блестящий Петруччио; жизнерадостный, искрометный Бенедикт («Гамлет», «Укрошение строптивой», «Много шума из ничего» У.Шекспира), холерный любовный авантюрист Паратов; умный и злой Егумов и глупый, напыщенный, важный барин Мамаев; жизнерадостный жуир Лавр Мироныч Прибытков; ленивый сибарит, старый холостяк Лыняев («Беспреданница», «На всякого мудреца довольно простоты», «Последняя жертва», «Волки и овцы» А.Н.Островского), мыслитель и пламенный борец Уриэль Акоста («Уриэль Акоста» К.Гюцко), сластолюбивый барин Фамусов («Горе от ума» А.С.Грибоедова), великодушный светский негодяй Пропорьев; элегантно стареющий бонвиван князь Дубецкой; пламенный патриот Аняния Глаха («Цепи», «Закат», «Измена» А.И.Сумбатов), злобный человеконенавистник епископ Николас («Борьба за престол») Г.Ибсена...

Отличительные черты творчества Ленского: глубина и полнота перевоплощения в образ, естественность, простота, лиризм и мягкость актерской манеры, сильный и тонкий юмор, огромный темперамент и вдохновение и необычайная легкость исполнения, благородство и артистизм игры. Ленский был мастером слова, мимики, грима, костюмовки, жеста, движения. По свидетельству С.Н.Дурьлина, «Ленский поражал совершенно особой пластикой речи. Его сценическое слово было не только живописно, но и скульптурно».

Многие современники отмечали внешнюю красоту Ленского. У него были огромные светлые голубые глаза, то томные и задумчивые, то лучистые и сверкающие, густые волнистые волосы серебристо-пепельного цвета, чарующий певучий высокий голос, бархатная речь, громадное обаяние, тонкий художественный, литературный, музыкальный вкус и горячее сердце человека-подвижника.

Ленский увлекался людьми талантливыми, относился внимательно, требовательно и нежно к своим ученикам, которые оправдывали его надежды. И проявлял равнодушие к тем, кто их не оправдывал, кто его не вдохновлял.

Ленский — любимый партнер Г.Н. Федотовой и М.Н. Ермоловой. В Малый театр ходили на легендарные дуэты Ленского и Федотовой в комедиях Шекспира. Федотова писала Ленскому: «Я за все долгие годы нашей совместной работы не переставала — не знаю, чувствовали Вы это или нет — искренне любить Вас, Вашу тонкую, изящную и чуткую, художественную душу...». Ермолова призналась в письме Л.Н. Ленской: «Никто так, как Александр Павлович, не был близок и дорог моей душе[...] Счастлив тот, кто видел его, и кто, как я, вместе с ним провел свои лучшие годы, т. е. почти всю жизнь».

Ленский — кумир К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» признавался: «Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе».

Театральная Москва обожала Ленского. Он вызывал восторг зрителей своими знаменитыми паузами, наполненными тонкой и естественной, и в то же время сложнейшей мимической игрой. Это было «торжество мимического искусства».

Вот пример игровой паузы Ленского: «Бenedikt долго стоит и смотрит на зрителей в упор, сошеломленно-застывшим лицом. Вдруг где-то в уголке губ, под усом, чуть-чуть дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно, затаив дух, на глаза Benedikta, все еще сосредоточенно застывшие, но из-под усов с неуправляемой постепенностью начинает выполняться торжествующе-счастливая улыбка; артист не говорит ни слова, но вы чувствуете всем вашим существом, что у Benedikta со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не остановит. Словно по инерции, вслед за губами начинают смеяться мускулы, щеки, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательное радостное чувство пронизывается мыслью и, как заключительный аккорд всей мимической гаммы, яркой радостью вспыхивают доколе застывшие в удивлении глаза. Теперь уже



Эскиз костюма Зелзевей Премудрого к спектаклю «Разрыв-трава» Е.П. Гюславского. Художник А.П. Ленский

вся фигура Benedikta — один сплошной порыв бурного счастья, изрительная зала гремит рукоплесканиями, хотя артист еще не сказал ни одного слова и только теперь начинает свой монолог».

Как артист Ленский испытал несомненное влияние И.В. Самарина, с которым вместе играл в одних и тех же спектаклях, и по характеру своего таланта, по репертуарным устремлениям он близок Самарину. После его смерти два года Ленский отказывался играть Фамусова, так как не хотел копировать Самарина в одной из лучших его ролей, быть невольным его обезьяной, как он говорил. Ленский впервые сыграл Фамусова в 1887 г., роль давалась тяжело, и только постепенно он создал индивидуальный и яркий комедийный образ. Волшебная легкость и свобода игры пришли не сразу. Но это такая легкость, как не раз признавался Ленский, словно он не на сцене, а сидит дома в халате, в кресле у камина.

С.Н. Дурьлин обратил внимание на черты типичного московского барина средней важности в игре Ленского и оставил живое и красочное свидетельство его игры:

«Пустите, ветренки сами, опомнитесь, вы старики» — визжала Лиза Фамусову-Ленскому, а он ей отвечал: — «Почти».

Это было классически-вылепленное слово: оно в точности соответствовало и игровому ходу на голове, и сырной ямочке на лице Павла Афанасьевича. Полусогласие на старость звучало как игривый и игривый стих стареющего Василия Львовича Пушкина; звуковое наполнение слова хотело сдвинуть торжеством над его смысловым значением, — и все это говорком, шепотком, почти шипком. Это был словесный щипок, вполне кшипку пухлыми ручками, тискающими Лизу».

Ленский — режиссер-реформатор. Он первым в России провозгласил режиссера художником сцены, работу режиссера — искусством. Спектакль для Ленского — это художественное целое, где все подчинено единому режиссерскому замыслу. Ленский считал, что главная задача режиссера — это помочь актеру, а не навязывание ему своей воли. Актер для Ленского — всегда главное лицо на сцене. Режиссер — это педагог, руководитель и создатель ансамблевого спектакля. Ленский-режиссер историю русского театра вошел как продолжатель идей Щепкина и предшественник театральной системы Станиславского.

Он любил работать с молодежью. По инициативе Ленского января 1895 г. молодые артисты выступали в ответственных ролях на утренниках в Малом театре. В 1898 г. он выступил одним из создателей Нового театра (1898–1907), филиала Большого и Малого театров, который по своему значению, благодаря Ленскому, стал первой студией истории русского театра. Среди спектаклей, поставленных Ленским на сцене Нового театра: «Ревизор» и «Игроки» Н.В. Гоголя, «Сон в летнюю ночь» и «Виндзорские проказницы» У.Шекспира, «Лес», «Таланты и поклонники» и «Козьма Захарыч Минин-Сухорук» А.Н. Островского. Сказочное бердеево царство оживало и пленяло зрителей в представленной им «Снегурочке» А.Н. Островского смужью П.И. Чайковского. Спектакль, пронизанный поэтическим настроением, пользовался большим успехом. С сентября 1904 г. Ленский вынужден был отказаться от руководства Новым театром.

На сцене Малого театра Ленский опять обратился к шекспировским спектаклям: «Ромео и Джульетта», «Кориолан», «Буря». Композитор А.С. Арениский по просьбе Ленского написал музыку к «Буре». В постановках Ленского чувствовался новый режиссерский стиль, великодушный ансамбль, они были артистичны. «Кориолан» (1902), приуроченный к 40-летию юбилею творческой деятельности Г.Н. Федотовой, сыгравшей роль Волумнии, матери знаменитого римского полководца, стал вершиной режиссуры Ленского. Ленский

детально разрабатывал мизансцены массовых сцен спектакля. Он сам написал тексты для каждого персонажа римской толпы.

«Все заметили не только внутренний взрывной драматизм массовых сцен, но и их необычайную живописную и пластическую красоту, безупреч-



А.П. Ленский — Benedikt. «Много шума из ничего» У.Шекспира

ный подбор тонов и красок в костюмах, свободную планировку групп, выразительные позы, жесты, движения и удивительную гармонию всей жизни на сцене с ее декоративным оформлением».

В апреле 1907 г. Ленский был назначен главным режиссером Малого театра. Для М.Н. Ермоловой, в связи с ее возвращением на сцену из годового отпуска, он поставил «Без вины виноватые» А.Н. Островского. 4 марта 1908 г. вся Москва собралась на встречу с великой артисткой.

Ленский убрал оркестровую яму в Малом театре и скрыл от глаз зрителей суфлерскую будку за покатым настилом рампы. На спектакле «Много шума из ничего» в постановке режиссера Н.А. Попова на открытии сезона 1907–1908 гг. вместо обычного занавеса впервые появился открытый архитектурный портал сцены установленной на ней декорацией.

Ленский был первым, кто настаивал на том, чтобы публику не пускали в зрительный зал после поднятия занавеса. Он первый в мире выразил решительный протест против выходов актеров на вызовы и аплодисменты во время действия. Он был также противником выходов актеров в публику на вызовы и после отдельных актов, считая, что они нарушают сценическую иллюзию. Сам он не выходил на вызовы после окончания акта, а во время действия ждал, когда кончатся рукоплескания и не кланялся публике, в исключительных случаях приветствовал ее легким кивком головы.

В своей реформаторской деятельности он противился общепринятым обычаям и вековым традициям, актеры и зрители отказывались понимать Ленского и выражали недовольство. Для актеров большое количество вызовов было всегда свидетельством успеха, любви и поклонения публики. Любимец Москвы, он первый

высказался против актерских бенефисов и подношений от публики (венков, цветов, ценных подарков) во время действия. Ленский категорически отказался от своего бенефиса к 25-летию службы в Малом театре. Он утверждал, что «актер не лакей публики». Он считал бенефисы живыми и унижительными для актера. «Это обход публики старелкой», — утверждал Ленский.

Ленский призывал к жизни мизансцен спектаклей, к камерным интерьерам, показу уютных «уголков» комнат (строил декорации углами) вместо обычных размеренных залов-павильонов. Многие передовые идеи Ленского найдут применение только в театре нового типа — частном режиссерском театре, МХТ, созданном К.С. Станиславским и В.И. Мейерхольдом-Данченко, причем еще при жизни Ленского.

По инициативе и по проекту Ленского, с помощью художника и машиниста сцены К.Ф. Вальца, впервые в России в Малом театре была сделана вращающаяся сцена (поворотный механизм по принципу кофейной мельницы). Первый раз ее применили на спектакле «Ромео и Джульетта» 18 октября 1900 г., и публике было показано 19 различных декораций.

Ленский — автор прекрасных театральных макетов. Из воска он сделал макет спектаклю «Сон в летнюю ночь». Он написал эскизы костюмов к этому спектаклю. К «Снегурочке» он выполнил эскизы декораций, костюмов и макеты. Он рисовал бесчисленные грим-портреты персонажей. Так, для «Кориолана» Ленский нарисовал около 50 рисунков-римских типов, персонажей толпы.

Ленский был отличным рисовальщиком. Он не только автор тончайших по письму портретов актеров и автопортретов в ролях, эскизов костюмов и грим-портретов персонажей. В 1901 г. Российский исторический музей выразил признательность Ленскому за щедрый дар — изображения фигуры Христа, сидящего в темнице.

Ленский являлся талантливым скульптором. Он вылепил бюсты итальянского трагика Т.Сальвини, А.Н. Островского; портретные бюсты персонажей епископа Николая («Борьба за престол», Г.Ибсена), Пармениа («Коринфское чудо» А.И. Косоротова), фигуру Аналии Глахи («Измена» А.И. Сумбатова) — все это автопортреты Ленского в ролях.

Ленский был членом комиссии по сооружению памятника Н.В. Гоголю и выполнил проект памятника в связи с юбилеем к 50-летию со дня смерти писателя. Выставочный проект Ленского отметили 2-й премией, но не приняли из-за отсутствия средств на сооружение памятника. По свидетельству внука Ермоловой Николая Зеленина, великая актриса считала работу Ленского несравненно выше знаменитой работы Н.А. Андреева.

20 лет (1888–1908) Ленский был преподавателем практики драматического искусства на Драматических курсах Московского театрального училища. Половина труппы Малого театра в начале XX века — это его ученики. Любимая ученица — В.Н. Пашенная, любимый ученик — А.А. Остужев.

А.П. Ленский учил сознательному методу работы над ролью, пониманию стиля автора и сущности пьесы, умению глубоко понять и выявить на сцене замысел роли, анализировать свою работу, а от мысли идти к чувству, передавать искренность чувств и темперамент.

Ленский верил в Пашенную, верил, что она станет настоящей трагической актрисой. Именно о ней он говорил на последнем свидании с директором Императорских театров В.А. Теляковским, беспокоясь за ее актерскую судьбу. Пашенная, обрадованная ролью Франчески в его последней постановке, писала своему учителю: «Я была так счастлива, что и передать Вам не могу. Счастлива и полочкой дивной роли, и тем, что Вы помните обо мне! [...] Я Вас так люблю, Александр Павлович, так безгранично,

свято люблю, что не буду стесняться перед Вами своего письма [...]». «Я всю мою жизнь буду Вас благодарить и всегда буду считать себя Вашей неоплаченной должницей», — писала она Ленскому.

Е.Д. Турчанинова всю жизнь вспоминала своего незабвенного учителя с благодарностью и украшала живыми цветами фотопортрет Ленского. Театр был для Ленского храмом, и интересы, общественное значение театра он ставил превыше всего. В труппе Малого театра, насчитывающей более 100 человек, оказалось много недовольных репертуарной и режиссерско-реформаторской деятельностью Ленского. Особенно таких было много среди молодого состава труппы, влившегося из закрытого Нового театра. Тщеславные, жаждавшие ролей и популярности молодые актеры быстро прониклись духом чиновничества, царившего в театре. Они писали на Ленского доносы и жалобы в московскую Контору. Южин сделал дневниковую запись: «Труппа враждебна в высшей степени, и именно его ученики — молодая труппа. Старика это подрывает [...] враг его, Нелидов, мутит труппу, ругает его, Теляковский его ненавидит, значит, Контора травит».

Театральные интриги, борьба с Конторой и газетная травля подтачивали силы и здоровье Ленского. Во главе интриги стоял управляющий драматической труппой Владимир Нелидов и его невеста, одна из лучших и талантливых учениц Ленского, актриса Ольга Гзовская. В письме жене Л.Н. Ленской в августе 1907 г. он написал: «Работа меня не пугает и энергия моя не падает, но я чувствую, как меня окутывает паутина интриг и пролазничества, и это тягостно. Я не привык к вонючей атмосфере интриганства».

Его деятельность в качестве главного режиссера — это самопожертвование великого артиста, это подвиг великого, взыскательного художника.

Ермолова писала Федотовой: «Человек сам себя сжег из любви к делу, нельзя упрекать его, можно только жалеть, что он давно не отказался от управления и тем не сохранил себе несколько лет сценической деятельности». Ермолова и Федотова бесконечно доверяли Ленскому, поэтому всегда и во всем поддерживали его.

Он взялся «поднимать» Малый театр, но при этом оказался бесправен и безвластен. Над ним стояли во всех творческих вопросах управляющий московской Конторой Н.К. фон Бооль и директор Императорских театров В.А. Теляковский, который называл Ленского беспокойным и нудным режиссером, хотя ценил его актерский талант. Им подчинялись монтажные и декорационные службы театра. Конфликт Ленского с бюрократической казенной дирекцией был неизбежен.

Последняя постановка Ленского «Франческа да Римини» Г.Даннунцио, где главные роли Франчески и Паоло сыграны В.Н. Пашенная и А.А. Остужев, прошла всего пять раз и провалилась.

В письме В.Я. Брюсову, одному из переводчиков трагедии, Ленский писал: «Я совершенно одинок, умения нет человека из власти имеющих, на кого я мог бы опереться. Я так устал, умения так наболела душа, словно она вся впролечьях, и бывают минуты, когда мне хочется «кричать звериным криком». Не могу больше терпеть — ухожу. Ухожу из театра, которому я отдал половину моей жизни и всю мою душу...».

22 сентября 1908 г. Ленский написал прошение о разрешении отпуска по болезни без сохранения содержания с 1 ноября 1908 г. впредь до выздоровления.

Для заслуженного артиста Императорских театров, премьеры труппы, кавалера орденов Святой Анны 3-й степени, Святого Станислава 2-й степени, уход без сохранения содержания не только споста главного режиссера, но и из актеров был скандалом для Конторы. 30 сентября Лен-

ский встречался и объяснялся с В.А. Теляковским.

1 (13) октября — день рождения Ленского, а 2 (15) октября 1908 г. он последний раз вышел на сцену Малого театра в роли Дудукина в «Без вины виноватых» А.Н. Островского. Роль «спокойная, ровная и ласковая, как безбрежная



А.П. Ленский

степь приветливого юга», проникнутая мягкой добротой, стала его лебединой песней.

9 (22) октября последовал первый сердечный припадок на нервной почве. 11 (24) октября 1908 г. Ленский подал в московскую Контору Императорских театров рапорт: «Заболел 9 октября, нести свои служебные обязанности не могу впредь до выздоровления».

Письмо труппы с просьбой о возвращении Ленского в осиротевший Малый театр было составлено А.А. Яблочкиной и А.А. Федотовым, написано в октябре 1908 г. рукой А.А. Яблочкиной. Она же собрала на письме 66 подписей, убеждая колебавшихся в необходимости такого письма. «Но письмо опоздало. Горечь разлуки с театром и боль непризнания — а он, конечно, сознавал свою трагедию непризнания — уже глубоко вошли в его душу».

Письмо не могло успокоить больного сердца Ленского. 13 (26) октября 1908 г. он скончался. Ему был 61 год, из них 32 года он отдал Малому театру. В формулярном списке о службе Ленского чиновники Конторы написали: «Умер, состоя на службе».

«Когда я умру, увезите как можно скорее, без всякой помпы, мое тело от этих людей». По воле покойного никаких речей, венков, депутатий и прессы не было. Он завещал похоронить себя в деревне Селище Каневского уезда Киевской губернии, на высоком берегу Днепра.

«С Ленским умерло все. Умерла душа Малого театра...»

С Ленским умер не только великий актер, апогас огонь на священном алтаре, который он поддерживал с неумолимой энергией фанатика. Он всю жизнь и душу положил в искусство...»

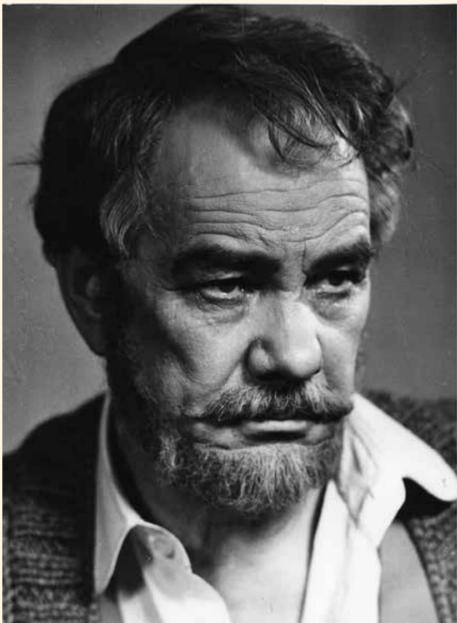
Теперь Южин берет на себя поднять Малый театр. Дай бог! — это слова М.Н. Ермоловой из письма доктору Л.В. Средину.

# МАГИЯ ПОДЛИННОСТИ И ДОСТОВЕРНОСТИ

Его искусство не броско. Открытые страсти, бурные внешние проявления, повышенная экспрессивность сценических приемов чужды актеру. Более того, он принципиально избегает излишней красочности и подчеркнутой театральности. Его обостренное чувство жизненной правды и строгий художественный вкус не допускают ничего слишком эффектного, преувеличенно-яркого. Сценические средства, которые использует артист, чаще всего строгие, точно выверенные, лаконичные, почти скупые. Но это нисколько не мешает редкой выразительности создаваемых им образов, их энергетической емкости и убедительности. «Негромкое» сценическое существование актера вызывает сильнейший эмоциональный отклик и порой остро до слез, до комка в горле, до боли в сердце реакцию. Даже в не очень больших ролях он оказывает какое-то магическое воздействие, глубоко захватывающее и невероятно волнующее.

Речь идет о Юрии Ивановиче Каюрове, народном артисте России, трижды Лауреате Государственных премий, который уже полвека беззаветно, душой и сердцем, достойно и гордо служит сцене Малого театра.

За долгую творческую жизнь Юрий Иванович создал в театре, кино и на телевидении большое количество замечательных современных и классических образов, с большой убедительностью играя и вымышленных персонажей, и реально существующих людей, исторических личностей. Его приглашали в свои фильмы известные мастера кино, постановщики Юлий Карасик, Евгений Матвеев, Кира Муратова, Вениамин Дорман, Сергей Микаэлян, Василий Ордынский, Даниил Храбровицкий, Леонид Пчелкин, Глеб Панфилов... С ним заинтересованно работали лучшие театральные режиссеры страны: Бабочкин, Равенских, Варпаховский, Хейфец, Львов-Анохин, Морозов, Женовач...



Антипина Зыкова. «Зыковы» М. Горького

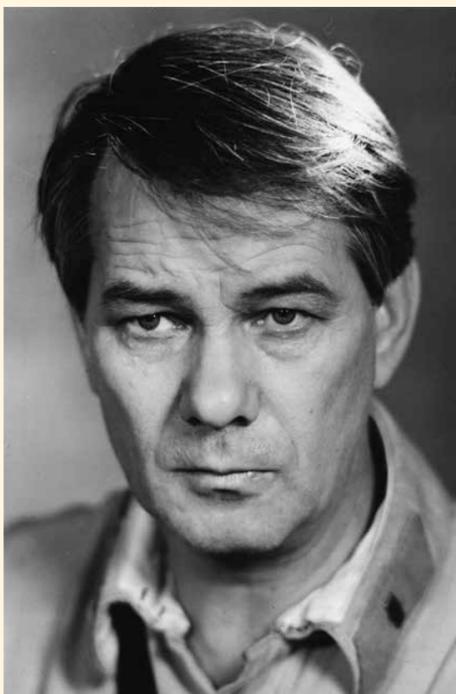
Биография Юрия Каюрова во многом типична для людей его поколения и вместе с тем уникальна. Его предки, деды и прадеды, крестьянствовали на русском Севере. Мать и отец тоже начинали свою жизнь на Вологодской земле, под Белозерском, но позднее на крутых изломах истории страны оказались в Череповце, где и родился их сын Юра. Отца, ставшего советским служащим, в 1937 репрессировали. Но, к счастью, чудом избежав расстрела, через два года он был отпущен. Впервые дни войны Иван Дмитриевич Каюров ушел в народное ополчение и в декабре 1941 года погиб, защищая Тихвин.

Став старшим мужчиной в семье, желая помочь матери, Юрий, не доучившись до конца 7-го класса, поступил в ремесленное училище, окончив которое, получил направление на ленинградский завод «Вулкан». Работал там для фронта, для Победы, и мечтал сам успеть попасть на фронт. Для этого подал документы в Куйбышевское военноморское авиационное училище. День Победы он встретил курсантом, стоя на посту. Завершал военно-морскую службу Юра в Ленинграде на борту легендарного крейсера «Аврора», адемпобилизовавшись, сразу же понес заявление в Ленинградский театральный институт. На первый взгляд, необоснованное решение юноши стать актером, на самом деле не было спонтанным, оно созрело давно. Занимаясь в театральной студии, которую вели режиссер Ирина Мейерхольд, дочь Всеволода Мейерхольда, и известный, всеми любимый артист Василий Меркурьев, он вдруг почувствовал в себе призвание артиста.

В театральный вуз Каюрова приняли сразу на второй курс, и он попал в класс профессоров И. Е. Серебрякова и Е. И. Тиме. Талантом, женственностью и красотой Елизаветы Ивановны Тиме восхищались несколько поколений театралов Северной столицы. Прима бывшего Александринского театра, в прошлом великосветская дама, она была не только замечательной артисткой и прекрасным педагогом, но добрым, чутким человеком, заботившимся о нуждах студентов. Глубокую благодарность за опеку, которую проявили к молодому человеку педагоги, Юрий Иванович сохранил на всю жизнь. В своей книге «Куда уходят годы...» Юрий Иванович с нескрываемым восхищением рассказывает о том, как его тогда потрясли высочайший образовательный уровень, эрудиция и профессиональное мастерство его наставников и как до глубины сердца тронула их забота о нем.

Окончив учебу, Каюров поступил на службу в Саратовский драматический театр имени К. Маркса, который возглавлял режиссер Николай Бондарев, ставший, по признанию Юрия Ивановича, одним из самых любимых театральных режиссеров за всю его профессиональную жизнь. Труппа в театре была замечательная, если не сказать, уникальная: Вацлав Янович Дворжецкий, Аркадий Высоцкий, Крганов, Муратов, Шутова...

Еще работая в Саратове, актер сыграл в фильме «В начале века» молодого В. И. Ульянова-Ленина. И после успешного кинодебюта началась его знаменитая «ленина». Долгие годы воплощал Каюров на экране вождя партии большевиков и первого главы Советского государства на разных этапах его политической биографии. В роли Ленина он снялся в телевизионной кар-



Сафонов. «Русские люди» К. Симонова

тине «Сквозь ледяную мглу», в художественных фильмах «Шестое июля», «Исход», «Кремлевские куранты», «Посланники вечности», «Почтовый роман», «Поэма о крыльях», «Ленин в Париже»...

Эта роль оказалась судьбоносной для Каюрова. Она многое ему дала. Карьерный рост, общественное признание, популярность зрителей, государственные награды, работу интересными режиссерами... Наконец, на столичную сцену, в Малый театр артист перешел тоже благодаря этой знаковой для него роли. Заметив работу Каюрова в фильме «Сквозь ледяную мглу», его пригласили сыграть роль Ленина в спектакле «Джон Рид», автором и постановщиком которого был Евгений Симонов, в ту пору главный режиссер Малого театра.

Но вместе с тем, как это нередко случается, знаменитая роль, с которой начали ассоциировать самого исполнителя, в какой-то момент стала мешать его творческому развитию. Порой актеров навсегда как бы «приклеивают» к убедительно и глубоко созданным ими образам и в ролях иного плана видеть уже не могут или не хотят. И получается, что роль, прославившая и высоко поднявшая исполнителя, в какой-то момент начинает его ограничивать, тормозить. А тем более, когда речь идет об образе Ленина, к которому в нашей стране в советские годы внимание было особо пристальное и особо быстрастное. Поэтому, каким бы широким ни был истинный творческий диапазон Юрия Каюрова, многих ролей в кино, которые полагались ему по праву, он не дождался.

Но совсем пройти мимо мощной, масштабной индивидуальности артиста кинематографисты не смогли, и ему удалось воплотить на экране иные, не только ленинские образы. Множество интересных, многоплановых, разнообразных ролей сыграл Каюров в художественных филь-



Князь Тугоуховский. «Горе от ума» А. С. Грибоедова

мах «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Пламя», «Вдовы», «Белый снег России», «Романовы. Венценосная семья»... Замечательные работы были у него и в телевизионных лентах «Инженер Прончатов», «И это все о нем», «Главный конструктор», «Трактирщица», «Взятка», «Петербургские тайны»...

Свой творческий путь на сцене Каюров начинал как актер ярко выраженной социальной направленности. Блистательно владея мастерством создания точно очерченных сценических портретов современников, за 15 лет работы в Саратовском театре он создал множество интересных сценических образов в произведениях отечественных авторов. Вступив в 1967 году в труппу Малого театра, где почти сразу же занял лидирующее положение, Каюров продолжил активно развивать в своем творчестве социальную тему. Сыграв Ленина в спектаклях «Джон Рид» и «Признание», актер также создал на сцене Малого театра несколько замечательных, глубоко проработанных и убедительно вылепленных образов своих современников, людей его поколения. Среди них журналист-редактор Пальчиков в «Вечернем свете» Алексея Арбузова, художник Васильев в спектакле «Выбор» по роману Юрия Бондарева, старый актер Шубин в трагикомедии Александра Галина «Сон героини»...

Но, пожалуй, лучшим среди воплощенных на сцене Малого современных персонажей Каюрова был капитан Сафонов в «Русские люди». В постановленном к 30-летию Победы героико-романтическом спектакле он играл героя войны просто, без излишнего пафоса. Как и хотел режиссер Борис Равенских, образ, созданный актером, выросал в спектакле до героической метафоры, но при этом его мужественный, волевой и бесстрашный Сафонов, не превращаясь в памятник, оставался обаятельным и абсолютно живым человеком. Это не мешало общему замыслу спектакля Равенских, но придавало его решенной, как патетическая народная трагедия, постановке высшую степень достоверности.

Колоритные, впечатляющие образы создал Каюров и в произведениях иностранных авторов, в спектаклях «Убийство Гонзаго» Н. Иорданова «Король Густав Васа» А. Стриндберга, «Старый добрый ансамбль» И. Губача... Но поскольку Малый — это театр, где главенствует классика, в особенности отечественная, то в творческом

активе артиста Юрия Каюрова, конечно же, преобладают роли русского классического репертуара. Из них большой мастер психологического реализма, способный создавать масштабные, впечатляющие характеры, особенно преуспел.

С русской классикой на сцене Юрий Каюров впервые встретился еще в саратовском театре, где сыграл Незнамова и Карандышева, сложные роли из пьес Островского, которые обычно достаются первым артистам труппы. В Москве сценическое освоение любимого автора Малого театра он продолжил, работая над ролью Василькова. В комедии «Бешеные деньги», поставленной тонким интерпретатором классических произведений Леонидом Варпаховским, Каюров создал образ, который можно назвать художественным открытием, новой страницей в истории сценического воплощения одного из самых неоднозначных характеров драматурга. Еще у Островского Каюров сыграл Кулигина в драме «Гроза», Лупачева в комедии «Красавец-мужчина», Карпа в «Лесе».

Особое место среди классических образов, созданных Каюровым, занимают горьковские персонажи: Пятеркин в «Вассе Железновой», которого он сыграл еще в институте, Михаил Зыков в спектакле Саратовского театра, а также четыре самых бытовых незабываемых характера, воплощенные им с глубоким постижением и безукоризненным мастерством на сцене Малого театра. Сначала возникли умный, пронзительный большевик Рябинин из загадочной, непостижимой Стогов в спектаклях «Достигаев и другие» и «Фальшивая монета», поставленных легендарным Бабочкиным. Потом в инсценировке романа «Фома Гордеев», осуществленной Борисом Львовым-Анохиным, Каюров с блеском сыграл хитроумного Якова Маякина, предпринимателя, ради дела легко переступающего через своего крестника. Но, пожалуй, наилучшим постижением горьковского характера стал его Антипа Зыков — еще один «хозяин жизни», вдруг смертельно затосковавший, поддавшийся гнетущему чувству неудовлетворенности собой, своей деятельностью и всей жизнью в целом.

Растерянность, смятенность, глубокую драму Антипы, утратившего вдохновляющую его когда-то жизненную цель, Каюров передавал, как всегда, без излишней экспрессии, без яростных криков и истерик. В чудном каким-либо сантиментам, сдержанном по колориту, строгом по языку спектакле режиссера Леонида Хейфеца это было бы совсем уж неуместно. Но смертельная тоска, охватившая Антипу, его глубоко запрятанная боль ощущались в «Зыковых» сильно и остро и без ярких внешних проявлений главного героя.

Не отличался Антипа Каюрова ни бесшабашной удалью, ни безудержной стихийностью характера, ни огненным, гневным темпераментом. Не было у него и многих других завоевывающих качеств, которыми с избытком наделили старшего Зыкова прежние исполнители этой роли. Герой Каюрова оказался жестче, суше, не так раскован и открыт, хотя и не утратил искренности и остроты восприятия, не потерял любопытства к жизни.

Жизнь порядком измотала его. Он устал... очень устал. Хотя сил и нерастраченной энергии еще столько, что молодым за ним не угнаться. Вот только бы знать — зачем ему сила дана? Во имя чего, для кого он так старается? Кто оценит? Кто продолжит дело, начатое им на пустом месте? Непреодолимым соблазном вставала на пути Антипы молоденькая Павла. Не смог он устоять, поверил обманчивой надежде. Но не принесли ему пустые иллюзии ни счастья, ни радости, ни морального удовлетворения. Не прибавилось Антипе уверенности и силы, не снизили мир

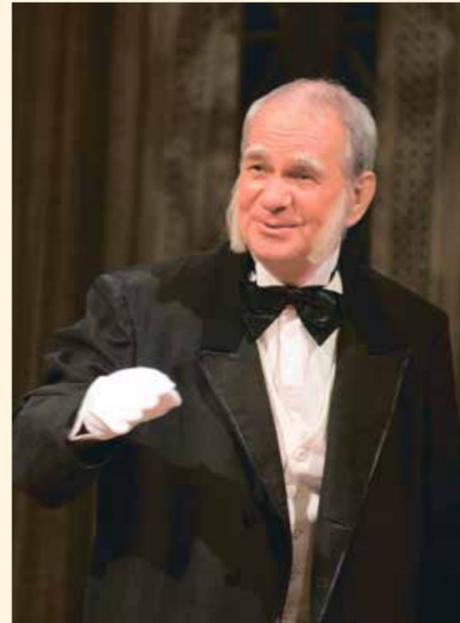
и спокойствие на его душу. Только еще хуже, еще горше, еще тяжелее стало. В финале спектакля герой Каюрова оставался один на сцене в сгущенной, звенящей от напряжения, тревожной тишине. И непонятно было, сможет ли он, преодолев разочарование, вновь восстановить себя, сумеет ли приобщиться к благой, животворящей вере. Оглушенный непроницаемой тишиной, долго стоял он в глубокой задумчивости, вопрошающе глядя вперед, пока медленно и бесшумно смыкающийся занавес не скрывал его от нас.

Дорогим, близким и любимым автором стал для Каюрова и Чехов, в пьесах которого он создал ряд запоминающихся образов, по силе воздействия и глубине не уступающих его горьковским персонажам. Лопухин в «Вишневом саде», телестановке Леонида Хейфеца, профессор Серебряков в спектаклях Малого театра «Леший» и «Дядя Ваня», поставленных соответственно Борисом Морозовым и Сергеем Соловьевым. А также обделенный жизнью «старый ребенок», трогательно-беспомощный приживал граф Шабельский в «Иванове» — последней режиссерской работе Виталия Соломина.

Но, пожалуй, самое остро-щемяющее, пронзительно-горькое чувство из всех чеховских образов Каюрова вызывает его трагически обреченный престарелый Фирс в спектакле Игоря Ильинского «Вишневый сад». Именно в этой роли Юрий Иванович отмечал в сентябре своей 90-летию юбилей. Мудрого, чуть нелепого и трогательного, как малое дитя, Фирса Юрий Иванович продолжает играть на сцене и сейчас. Играет он и князя Тугоуховского в «Горе от ума», неожиданно проявляя в этой роли обычно несвойственную ему тягу клицейству и веселому сценическому озорству.

Кого бы ни исполнял артист, неспешно, несуетно, но властно и последовательно он овладевает вниманием зала и не отпускает его до последней своей реплики на сцене, до последнего жеста или взгляда. Магию искусства Юрия Каюрова трудно понять, еще сложнее объяснить. Но силе властной заразительности его игры невозможно противостоять. Хотелось бы пожелать Юрию Ивановичу Каюрову здоровья, вдохновения, творческих и физических сил! А нам всем еще не раз увидеть этого умного и тонкого, глубокого и точного художника в новой интересной роли!

Наталья Папкина



Фирс. «Вишневый сад» А. П. Чехова

Заметки о сценической истории 46-й пьесы  
Александра Николаевича Островского

# «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА



Афиша юбилейного спектакля «Таланты и поклонники» в честь 30-летия творческой деятельности Варвары Николаевны Рыковой (фрагмент)

Написание пьесы «Таланты и поклонники» — «очень эффектной», по словам самого автора, Островскому понадобилось ровно 3 месяца. «Закончена 6 декабря 1881 года», значится на автографе, 7 декабря разрешена к постановке драматической цензурой, 9 декабря одобрена Театрально-литературным комитетом, а уже 20 декабря, в бенефис Н.И.Музилья, на сцене Малого театра состоялась премьера, в которой приняли участие лучшие силы труппы. Роли исполняли:

Негиной — М.Н.Ермолова, Домны Пантелевны — О.О.Садовская, Дулебова — Н.Е.Вильде, Бакина — М.А.Решимов, Великатова — А.П.Ленский, Мелузова — М.П.Садовский, Смелской — Н.А.Никулина, Нарокова — Н.И.Музилья, Мигаева — В.А.Макшеев, Громилова — К.Н.Рыбаков, Васи — О.А.Правдин, Матрены — Н.В.Рыкалова.

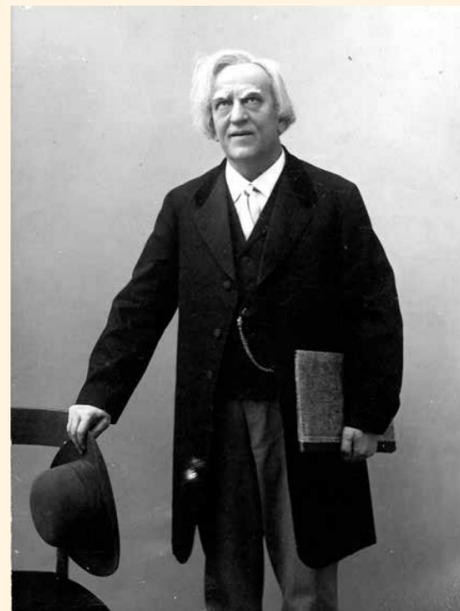
Вспоминая через 70 лет об этом незабвенном спектакле и его участниках, Ю.М.Юрьев отмечал: «Не знаешь, кому отдать предпочтение — все спаяны между собой, как в одно музыкальное произведение». Об эталонном исполнении большинства ролей свидетельствуют многочисленные воспоминания свидетелей: артистов, режиссеров, критиков и простых зрителей. Читая их, погружаясь в ту эпоху, можно живо и ярко представить, как горячо аплодировала публика Малого театра, например, в ответ на реплику Мелузова-Садовского «зашагаем ко дворам» — такую горечь разочарования, грусти и недоумения вкладывал артист в эти слова



Ольга Осиповна Садовская, первая исполнительница роли Домны Пантелевны



Программа спектакля «Таланты и поклонники» в постановке А.П.Ленского (фрагмент). Малый театр, 1 ноября 1899 года



Остap Андреевич Правдин в роли Нарокова. Постановка 1912 года

актрисы, в неизбежности сделок и уступок, втянутой жертве всем, что дорого человеку, ради какой-нибудь возможности свободно делать свое большое творческое дело? Строй, отвечает Ермолова своим чистым образом Негиной».

За 14 лет спектакль прошел 49 раз, последнее представление состоялось 25 апреля 1895 года.

В 1898 году в Шелапутинском театре, расположенном на противоположной стороне Театральной площади (там, где теперь РАМТ), открылся Новый театр — своеобразный филиал Малого, детище артиста и режиссера А.П.Ленского, растрившего новое поколение артистических сил для старейших подмостков. Со своими учениками на сцене Нового театра Ленский поставил целый ряд классических пьес, в том числе и «Таланты и поклонники» (27 октября 1898 г.) с участием Е.А.Благово (Негина), М.М.Русецкой (Домны Пантелевны), Н.К.Яковлева и Н.О.Васильева (Мелузов), С.А.Головина (Бакин), С.В.Айдарова (Великатов) и других. А еще через год (17 сентября 1899 г.) этот спектакль вновь пошел и на сцене Малого с М.Н.Ермоловой, М.П.Садовским, А.И.Южиным (Бакин), К.Н.Рыбаковым (Великатов) и другими, но вскоре Ермолову заменяет А.А.Яблочкина, Южина — А.К.Ильинский, М.П.Садовского — Н.О.Васильев.

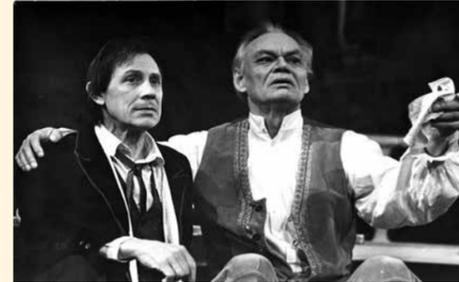
На обеих сценах пьеса прошла попеременно 31 раз, последнее представление состоялось 30 октября 1905 года (утро).

15 сентября 1912 года комедия Островского пошла на сцене Малого театра в постановке режиссера И.С.Платона и в новых декорациях Б.О.Гейкблума. По-прежнему в спектакле выделялась, как писал Н.Е.Зюграф, «блеском и правдой, ярким комизмом и нежной трогательностью, искренностью переживания и тонкостью рисунка Садовская в роли Домны Пантелевны уже 30 лет выступающая в этой роли». Пожалуй, это было единственное яркое пятно в постановке, уже не напоявшей того концертного исполнения, которое было в 80-е годы. Не было целостного художественного впечатления, артисты, скорее, «докладывали» свои роли, выстраиваясь вдоль рамп. А.И.Южин, возглавивший в то время Малый театр, признавался, что такое исполнение ему уже нравится не может. В одном из писем своей жене, М.Н.Сумбатовой, он писал, что Найденова, исполнявшая роль Негиной, «мелка внутренне, очень верна реальному образу русской мещаночки, пошедшей на сцену, но не оправдывает тоста Нарокова — «за ваш талант». Ермолова это вызывала».

Тем не менее, постановка И.С.Платона перешла в послереволюционный репертуар Малого театра. Негину стала играть молодая Елена Гоголева,



Ирина Ликсо — Домна Пантелевна, Виктор Коротков — Великатов. Постановка 1995 года



Василий Бочкарев — Нароков, Афанасий Кочетков — Громилов. Постановка 1995 года



Декорация спектакля, постановка 1995 года

Домна Пантелевна после смерти О.О.Садовской перешла к В.Н.Рыковой и Е.Д.Турчаниновой, Великатова исполняли М.М.Климов и И.А.Рыжов, вслед за О.А.Правдиным роль Нарокова стали играть Н.Ф.Костромской и Н.К.Яковлев, и т.д.

За 11 лет постановка выдержала 52 представления, последнее состоялось 12 октября 1923 г. в Театр им. А.Сафонова, филиале Малого театра на Таганке.

20 февраля 1926 года спектакль был возобновлен режиссером С.И.Ланским (в тех же деко-

рациях Б.О.Гейкблума) специально к 30-летию творческой деятельности выдающейся актрисы Варвары Николаевны Рыковой, сыгравшей Домну Пантелевну. В юбилейном представлении вместе с актрисой на сцену вышли ее муж И.А.Рыжов (Нароков) и сын Н.И.Рыжов (купчик Вася). Другие роли исполнили: Негиной — Е.И.Найденова, Дулебова — С.В.Айдаров, Бакина — Б.П.Бриллиантов, Великатова — М.Ф.Ленин, Мелузова — П.М.Садовский, Смелской — Е.М.Садовская, Громилова — С.А.Головин и Матрены — В.О.Массалитинова.

В таком составе комедия прошла 8 раз и последний раз была показана 24 января 1927 года в Малом театре. Сбор от этого спектакля пошел в фонд безработных работников искусства.

К сожалению, после этого комедия «Таланты и поклонники» почти на 70 лет исчезла сафитши «Дома Островского», несмотря на то, что пользовалась большим успехом у советского зрителя и шла во многих театрах Москвы и других городов нашей страны.

20 октября 1995 года на сцене филиала Малого театра эта пьеса была показана в постановке В.М.Бейлиса, декорациях И.Г.Сумбатовых и с музыкой В.И.Мороза. Главная роль была поручена актрисе Светлане Амановой, кроме того, в спектакле были заняты В.И.Коршунов и Н.А.Верещено (Великатов), И.А.Ликсо и А.Н.Евдокимова (Домна Пантелевна), Е.Г.Харитоновна и Т.Н.Лебедева (Смелская), В.А.Бариннов и В.И.Езепов (Дулебов), В.К.Бабятинский и А.В.Глюковин (Бакин), В.И.Бочкарев (Нароков), А.И.Кочетков (Громилов) и другие. В новой трактовке акцент был сделан не на идеализацию образа главной героини, а на ее включенность в окружающую ее среду. Ю.А.Дмитриев в своей книге о Малом театре пишет по этому поводу: «Актриса Аманова, играющая Негину, включена режиссером в общую театральную атмосферу. И, наблюдая за ней, можно представить, что она выросла за кулисами, давно привыкла и к трагике Ерасту Громилову, и к антрепренеру Мигаеву, и к помощнику режиссера Нарокову, и к поклонникам сценических талантов (особенно красивых женщин). Конечно, ей нравится молодой Петя Мелузов, но она прекрасно понимает, что постоянным спутником жизни он быть не может. И, прощаясь с ним на вокзале, она и скорбит об окончании романа, и с облегчением вздыхает: теперь путь к актерской славе ей открыт... Суть пьесы это не искажает, но позволяет увидеть ее с иной стороны». Спектакль прошел 74 раза, последний состоялся 12 апреля 1998 года.

Максим Редин



Сцена из спектакля. Постановка 1912 года

# ПУТЕШЕСТВИЕ

## Юрий Соломин в Чите

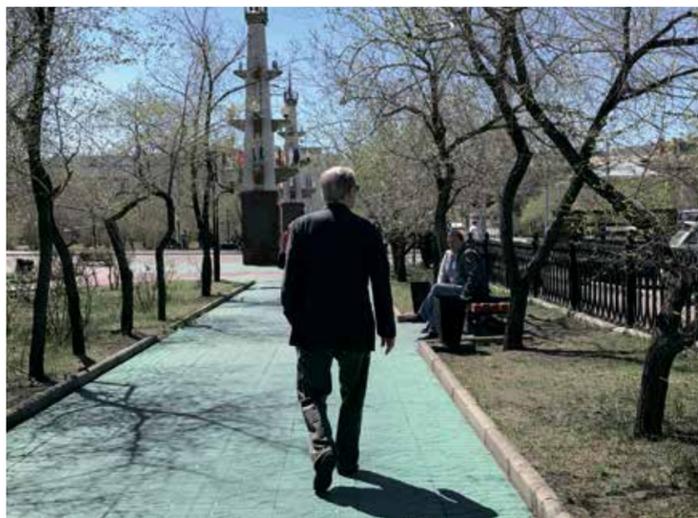
В мае этого года Малый театр побывал в Чите. Эта поездка в рамках программы «Большие гастроли» Министерства культуры РФ была самой ожидаемой и для Малого театра, и для столицы Забайкальского края. Ведь братья Соломины, — Юрий и Виталий, родились и выросли именно там, и всегда с гордостью и любовью говорили о родном городе. В рамках недельных гастролей Малый театр показал читинцам три постановки. Помимо спектаклей зрителей была возможность посетить творческий вечер Юрия Соломина, который прошел в Краевом Доме Офицеров. Сам же Юрий Мефодьевич за время пребывания в Чите побывал в знаковых для него местах, там, где прошло его детство, школьные годы. Об этом возвращении в Читу газета Малого театра и хотела бы рассказать читателям.



Около подъезда дома, в который, будучи студентом, Юрий Соломин возвращался к родителям и брату.



Легендарному зданию почты больше 120 лет.



По пути от дома на почту, с которой школьник Юра Соломин когда-то отправил свой аттестат в Щепкинское театральное училище.

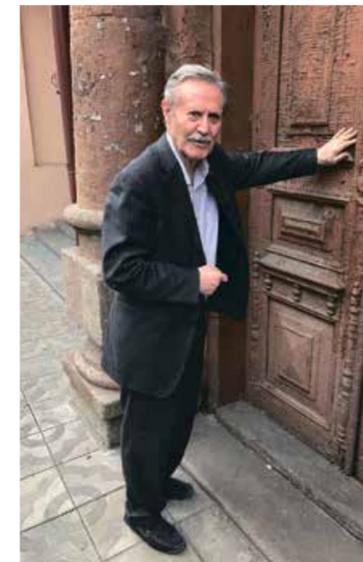


Во время творческого вечера в Краевом Доме Офицеров.

# В ОТРОЧЕСТВО



С Сергеем Жеребцовым — нынешним директором Краевого Дома Офицеров, в котором, будучи школьником, часто выступал Юрий Соломин.



Здание роддома, откуда они с отцом забирали маленького Виталия. Юрий Мефодьевич искал долгие все, но найти сразу не смог. Оказалось, что сейчас в нем находится Министерство культуры Забайкальского края.



Юрий Соломин провел небольшую экскурсию по Чите, показал места, где жил, учился и даже хулиганил с друзьями, своим коллегам по театру Василию Бочкареву и Владимиру Дубровскому.



Сергей Романов приехал специально, чтобы повидать друга, с которым учился в параллельных классах.

# МАЛО-ПОМАЛУ ИЗ ЗАПИСОК ЗАВЛИТА, 1992 г.

*В 2017 году в издательстве ГИТИСа вышел второй том избранных работ «Век нынешний — век минувший» заместителя художественного руководителя Малого театра, ректора высшего театрального училища им. М. С. Щепкина, профессора Б. Н. Любимова. В двухтомнике представлены отрывки из театрального дневника, театральные портреты, проблемные статьи, интервью, работы по истории театра и церкви, философские, литературоведческие статьи. С разрешения автора редакция публикует статью из первого тома издания.*



Елена Андреевна — Людмила Титова, Войницкий — Юрий Соломин. «Леший» А. П. Чехова.

...Я пришел в Малый неожиданно для себя идя Малому театру. Прежний опыт прямого сотрудничества театрами приносил результаты, но не радость. Малый театр только что обрел нового художественного руководителя Ю. Соломина и был лишен главы лит. части. Звонок Б. Морозова, интересовавшегося моими рекомендациями на эту вакантную должность, вторичный звонок, огорошивший предложением встретиться с Ю. Соломиным и самому стать репертуарным «менеджером» императорского театра, мой поход к Ю. Соломину стем, чтобы вежливо отказаться (впрочем, шел я стемником пьес А. Солженицына, значит, подсознательно шел на работу), и, наконец, мое согласие, вернее всего, обусловленное количеством животных в семье Ю. Соломина, кажется, превышавшим тогда моих двух собак...

Я, во-первых, решил, что, если мы разоидемся по всем остальным вопросам, — в одном уж мы точно единомышленники, а, во-вторых, если людям вокруг него живется ненамного хуже собак, я продержусь. Шел, впрочем, смысле, что ненадолго, что мне надо снова войти в жизнь театра, понять, что с ним происходит, и вырваться из повседневной репортерской суеты, и к тому же Малый театр отвечает и моим историко-театральным и даже родовым интересам (дочка М. Н. Ермоловой — М. Н. Зеленина — крестная мать моего отца, в отрочестве я почти каждую субботу ночевал в нынешнем музее Ермоловой). Так случилось, что в Малом у меня не было врагов и практически почти не было даже знакомых. Я никогда не хвалил этот театр и, кроме одного случая, ни разу не задевал его. Наконец, мне казалось, что именно этот театр сможет выбрать из богатства театральных возможностей все перспективное, что дали последние годы, и в то же время — противосто-

ять всему мутному, шумному и бездарному, что еще цвело, хоть и подгнивало как в театре, так и в политике. Напомню, что М. Горбачев только что стал во главе Верховного Совета, по съезду народных депутатов еще не было. Республики СССР боролись за национальные языки, не более того. Руководящая роль партии подвергалась сомнению лишь теоретически.

Два спектакля — «Леший» и «Хищники» Писемского — были на выходе, «Отец» Стриндберга репетировался самостоятельно. Был также запланирован спектакль американского режиссера. Мне казалось, что новая жизнь театра должна начаться с неизведанного, стого, что никто из нынешнего поколения не видел или очень давно не видел. Я вообще убежден в том, что наша стадность репертуарная — театральная беда. Выживает, перерастает временное только индивидуальное, что не штампуется. «Царь Федор Иоаннович» живет 20-й сезон потому, что в 1970-е годы никто не подражал Б. Равенских. Спектакль этот можно любить или не любить, но аналогий ему в Москве нет. У него нет подражаний даже внутри Малого театра. Важно было открыть сегодняшние возможности Малого театра и реализовать их на максимально высоком уровне. Первого, кажется, театр достиг, второе еще впереди...

Я предложил в качестве первых репертуарных планов Малого театра «Князя Серебряного» и пьесы Солженицына. Мне тогда

мерещился цикл спектаклей об узловых моментах русской истории, частично реализованный к 1992 году, но далеко еще себя не исчерпавший, богатый перспективами для труппы, режиссуры и зрителей. (Кстати, совершенно необязательно сводить исторический цикл лишь к русской драматургии и истории. Достаточно сказать, что из всех шекспировских исторических хроник московский зритель видел лишь «Ричарда III» у Ваханговцев.) С другой стороны, выбирая из имен ныне здравствующих авторов, крупнее имени А. Солженицына назвать невозможно. Сравнивая его пьесы со всеми «диктатурами совести», я и сейчас убежден, что уровень литературы, мысли и совести в его пьесах выше, чем все, что предлагалось на театральном рынке второй половины 1980-х годов (а что из «шедевров» той поры перешагнуло в 1990-е?), а театральную структуру должен сочинить театр. Но за А. Солженицына боролись тогда и литературные журналы (а притив, кстати, увя, не только реакционеры, как, впрочем, и сейчас), и тогдашний «партайгеноссе» по части идеологии В. Медведев дал указ «годить». Это нам не привыкать, апремьера А. Солженицына в 1989 году могла бы стать событием. Я думал о создании сводного текста, создания текста пьесы из нескольких сюжетных линий пьес, сценариев, романов А. Солженицына, но это — до XXI века...

А пока — премьера «Лешего». Худсовет принял на «ура», зритель тоже хорошо, апресса — поразному. Любопытно, что немногочисленные доброжелательные отклики запоздавались, предполагались скрытые авторы, псевдонимы. Как будто Малый — тот покойник, о котором или плохо, или ничего. Часть его спектаклей заслуживает подобного к себе отношения (да простят мне их участники), но лучшие — отнюдь нет.



Заместитель художественного руководителя Малого театра Борис Любимов

Смоей точки зрения, подкрепленной четырьмя годами жизни, спектакль «Леший» лучше своей печатной репутации. Но это выяснилось только к 1992 году. Апока, в 1989-м хорошим тоном принято считать брань в адрес официального искусства, а поскольку ваханговцы и мхатовцы почему-то были выведены из-под боя, Малый оставался единственной мишенью.

С другой стороны, считаю, что урок этих лет должен пойти на пользу труппе. Избалованные вниманием прессы, поддержанным опекой министерства, ЦК, горкома, райкома, ВТО, актеры и до сих пор еще не привыкли к тому, что надворе 1992 год. «Почему о нас не пишут?» — спрашивали меня, причем вопрос звучал примерно так: почему ты о нас не пишешь? Взаимоотношения театра и прессы, положение завлита в этой связи — особая тема, для Малого театра и особенно старшего и среднего поколений до сих пор еще до конца неосознанная. Изживаемая предвзятость прессы и опыт новых взаимоотношений с печатью, надо надеяться, снимут остроту ситуации.

Следующий сюжет, принадлежащий к «вечным», — здание Малого театра. Кажется, никто не обратил внимания, что каждый сезон, начиная с 1988 года, проходил по-особому. В 1988-м открылись с двумя сценами, закрылись с одной (филиалом). 1989/90 год целиком прошел в филиале. 1990/91 год начали в филиале, закончили с двумя сценами, 1991/92 год начали с двумя сценами, закончили без филиала, 1992-й начинаем основной, а дальше — тишина... Это значило: труднейшие ремонтные работы (вспомним, что ремонт МХАТа начался в год принятия брежневской конституции, а закончился при Горбачеве); снятие одних спектаклей и эксплуатация других, потом — наоборот; как следствие — потеря репертуара у одних актеров и переизбыток у других. И это в период фактического перерождения труппы и отсутствия предпосылок для принципиального и последовательного ее изменения. К тому же сложности с постановочной частью — одной из лучших, если не лучшей в стране, имеющей в своем составе уникальных специалистов; невозможность быстрого репертуарного реагирования на меняющиеся запросы зрителей и т.д.

Руководство приняло два решения. Одно заслуживает премии и даже удивительно для людей, не имевших, в сущности, опыта самостоятельного руководства театром. Речь идет о том, что Малый театр не стал консервировать здание и становиться на капитальный ремонт. Сегодня ясно, что если бы на это пошли, старейший театр Москвы открылся бы в 2024 году и, возможно, снова в качестве помещения «куща Варгина». Под грохот ремонтных работ, время от времени призывая власти и телевидение, театр за два года снова получил здание, ныне охраняемое президентским указом.

Второе решение административно спорно, а нравственно безупречно. Речь идет об отказе от сокращения труппы. Конечно, сто с лишним человек в труппе — слишком дорогая роскошь, апри одной сцене это выглядит примерно так, как, скажем, обладание псовой охотой хозяевами «Вишневого сада». Но ни одного Фирса Малого театра не заколотили... В условиях экономического обвала, инфляции, пенсионной неупорядоченности, безработицы и пр. Ю. Соломин и В. Коршунов не пошли на сокращение.

Ничто не остается безнаказанным. Не знаю, как в других театрах, но среднее поколение Малого театра жаждет играть. Роль, ввод, даже

эпизод — временами кажется, что ты живешь на 30 лет раньше. Поэтому театру приходилось мучительно выпускать до пяти премьер в год (чего это стоит в буквальном смысле слова!), причем подчас не ради зрителей, а ради актеров, распределять роли не по сути, а ради занятости. «Театр очень раздался вширь — в нем более 120 человек актерского состава, из которых многие претендуют на работу, которой мы не можем им дать и которой они... нести не могут» — эти слова Станиславского, написанные 60 лет назад, сказаны как будто о сегодняшнем Малом театре...

Далее в тексте статьи купюра. Это не цензура, это — автоцензура, диктуемая инстинктом самосохранения. ...Я хотел назвать тех актеров,



Писатель Александр Солженицын и Юрий Соломин в Малом театре. 1995 год.

у кого эти годы были лучшими в их биографии, но, зная, как это отразится на моих отношениях с коллегами, отложу до мемуаров. Назову лишь тех, у кого в Малом театре, да и в Москве сегодня нет соперников. Побивший рекорд Гиннеса Н. Анненков, в 92 года сыгравший премьеру в «Царе Иудейском» (аналогий этому, по моему, в мировом театре нет), Е. Гоголева, которую можно сравнить лишь с А. Яблочкиной, стой разницей, что на моей памяти А. Яблочкина выходила в эпизоде в «Ярмарке тщеславия», а Е. Гоголева играет центральную роль в «Холопах», и — Е. Самойлов, отмечающий в октябре свое 80-летие и сыгравший в прошлом сезоне три (!) премьеры... Нынешние, ну-тка!...

Старики Малого театра уникальны. Прудкин и Степанова, увя, не выходят на сцену, в других театрах актеры этого поколения (и этого масштаба!) занимают куда более скромное положение. Лишь для С. Пилявской последние пять лет оказались одними из самых значительных и насыщенных в ее биографии.

...И все же совершенно очевидно, что неизбежно откладывается, но не отменяется... Если Малому театру суждено быть не только первым зданием, но и первой или одной из первых трупп, то он должен постоянно получать и приток молодежи, чтобы места для исполнителей ролей Джульетты и Ромео, Гамлета, Чацкого и Хлестакова не оставались вакантными, и не бояться приглашать в труппу звезд всероссийского масштаба, как это было с Ильинским и Царевым, Жаровым и Бабочкиным, Кенигсоном, Любезновым, Константиновым, Самойловым, Хохряковым, Весником...

...Еще одна проблема, возникшая в 1989 году в Малом театре, — приглашение иноземных режиссеров и зарубежные гастроли. Эту проблему нельзя было не разрешать, ибо престиж гражданина тогда еще СССР, начиная с 1988 примерно года, определялся количеством зару-

бежных контактов. Театр здесь не исключение. Трудность заключалась в том, что эти контакты Малому театру приходилось вести на свой страх и риск, без какой-либо помощи со стороны СГД.

Скажу откровенно, что, на мой взгляд, ни один из спектаклей Малого театра, поставленных режиссерами из США, Израиля и Германии, особых лавров театру не принес. Впрочем, вспомним спектакли американских режиссеров в Ермоловском или Пушкинском театрах и согласимся, что любой практикант ГИТИСа или ЛГИТМиКа, хотьстройкой по мастерству переведенный на 4 курс, мог бы поставить не хуже. Полагаю, что наш опыт был полезен, прежде всего, постановочной части и труппе, как попытка за месяц работы построить капитализм в условиях перехода от развитого тоталитаризма к недоразвитой демократии.

Зато зарубежные поездки 1989/90 года — важная веха в жизни театра. И если поездка в Ливию, пожалуй, обнаружила лишь способность актеров жить и творить в условиях «сухого закона» (материалы о способах нарушения его прошу хранить до 2089 года), то поездки в Израиль и Японию, полагаю, остались не только в памяти Малого театра.

8 февраля 1990 года чартерным рейсом нас «перевосили» в Тель-Авив. Как-никак это были первые официальные гастроли в Израиле русского театра, через месяц принявшего Камерный театр из Тель-Авива. И если в духовном плане Виффлеем, Гефсимания и причастие у Гроба Господня останутся самым значительным событием в жизни по крайней мере участии труппы, если

общение с русским духовенством, с местными жителями — коренными и бывшими соотечественниками — обогатило нас таким обилием новых фактов, конфликтов, пониманием разных проблем, как, быть может, ни одна поездка до и после, то в театральном плане две недели переполненных залов на трех спектаклях, включая не только «Вишневого сада» и «Лешего», но и «Царя Федора Иоанновича», сыгранного дополнительно, сверх контракта, давали актерам надежду на то, что и в Москве они будут небезытересны зрителям... Добавлю, что спустя полтора года Б. Морозов поставил в Тель-Авиве «Чайку». Опять-таки наша пресса, до премьеры многократно и вполне закономерно оповещавшая читателя о том, что в «Чайке» занят М. Козаков, как-то не удосужилась сказать, что ставил-то спектакль наш соотечественник.

Лишь М. Захаров отозвался лестно о морозовской «Чайке», лишней раз убеждая в том, что подлинный талант может быть щедрым и не ревнивым к чужому успеху.

А двухнедельные гастроли в Японии в 1990 году должны быть продолжены в начале 1993-го тремя спектаклями на 40 дней и в нескольких городах, причем кигравшемуся в прошлый раз «Вишневному саду» добавляются «Царь Федор» и «...И аз воздам»...

...В 1992 году Малый театр начинает собирать плоды посева 1988-1989 годов. Далеко не все вышло из того, что было тогда посеяно, не все взошедшее одинаково спелое, урожай не всем достался поровну, далеко не все осмыслено как внутри театра, так и за его пределами. Апока — Дом Островского репетирует Островского, зритель ходит, критик пишет, здание стоит. Театр выдержал даже свободу торговли начала 1992 года. Мало-помалу и в Малый театр возвращается жизнь — трудная, больная, нервная, но жизнь. И даже временами счастливая.

# ГЮЛЛЕН НА ПРОДАЖУ

Создатели спектакля «ВИЗИТ СТАРОЙ ДАМЫ» по пьесе Ф. Дюрренматта делятся своими размышлениями с читателем.

«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта. Премьера — 16 ноября 2017 года.

Режиссер — Илан Ронен (Израиль), художник — постановщик — Лили Бен-Нахшон (Израиль)

Художник по костюмам — Анат Штерншус (Израиль)

Специалист по видео-эффектам — Йоав Коэн (Израиль)

Композитор — Эдуард Глейзер

16 ноября на основной сцене состоялся премьерный показ спектакля «Визит старой дамы» по мотивам трагикомедии Фридриха Дюрренматта. Над проектом работал творческий коллектив из Израиля во главе с режиссером Иланом Роненом, для которого это уже вторая постановка в Малом театре (в 1990 году он выпустил спектакль по пьесе Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»).

Тяжелые времена наступили для жителей города Гюллен — городская казна пуста, заводы и магазины закрываются, безработица процветает, и единственное, что им остается — смотреть вслед уходящим поездам. В такой обстановке тотальной обнищания гюлленицы во главе с бургомистром (народный артист России Александр Клюквин) с нетерпением ждут приезда мультимиллиардерши Клары Цаханасьян (народная артистка России Людмила Титова), бывшей жительницы города, покинувшей родные края нищей и опозоренной. В толпе встречающих и ее бывший возлюбленный, Альфред Илл (народный артист России Василий Бочкарёв).

Постановочная группа с помощью продуманных до мелочей костюмов (Анат Штерншус), сценографии (Лили Бен-Нахшон), светового оформления (заслуженный работник культуры России Андрей Изотов) музыкального сопровождения (Эдуард Глейзер) и видеоконтента (Йоав Коэн) выстроила захватывающую череду событий, исследующих темные стороны человеческой природы.

О своем опыте работы с российскими артистами, об актуальности пьесы швейцарского драматурга и ее воплощении на сцене Малого театра рассказала постановочная группа.

**ИЛАН РОНЕН** (режиссер)



— В чем актуальность «Визита старой дамы» сейчас, в наше время?

— Эта пьеса написана Ф. Дюрренматтом в 1950-х. В связи с развитием экономики и общества, и как следствия ростом потребностей, мир изменился, но темы, которые были актуальны десятилетия и даже столетия назад, актуальны и в настоящее время. Крупные компании и богачи порой используют власть и деньги не по назначению, они считают, что вправе распоряжаться чужими жизнями и могут манипулировать людьми. Власть над финансовым капиталом развращает сердца и заставляет совершать бесчестные поступки.

В пьесе поднимаются вопросы: какой может быть цена за благополучие, возможно ли купить правосудие, честь и достоинство целого города, или же современное общество утратило духовные корни? Мне было интересно посмотреть, как отреагирует молодая публика, найдет ли отражение действительности в постановке.

— В чем заключалась сложность создания спектакля?

— Главным для меня было создать актуальный спектакль об основных тенденциях нашего времени, понятный современному московскому зрителю.

Художественная проблема заключалась в том, чтобы рассказать современную историю в традиционном театре, таком, как Малый, а также грамотно использовать все возможности уникальной исторической сцены.

Мы с Лили (сценограф) не представляли, гармонично ли впишется декорация в виде тяжелых металлических конструкций в классический интерьер театра с его убранством: золотой лепниной, бархатными креслами, хрустальными люстрами, а также насколько удачно она будет сочетаться с другими элементами художественного оформления сценического пространства — костюмами, светом, видеопроекцией. Но надо сказать, что все в целом стало словно логичным дополнением игры актеров и смогло передать процесс пугающего изменения всего сообщества, которое становится жертвой системы и утрачивает свои духовные ценности.

— Как Вам работало с актерами Малого театра?

— Для меня всегда очень важен творческий диалог. Я работал с актерами из Германии и Израиля, которые отличаются от русских. Надо сказать, что в Малом театре очень много характерных актеров. Да, порой было непросто в силу различия языков и менталитета, но поскольку я работал с профессионалами своего дела, мне кажется, что нам удалось найти точки соприкосновения, и это стало особенно ценным.

— Что Вам больше всего запомнилось при работе с актерами?

— Самым необычным открытием для меня стал их интерес к ивриту. Они слушали, когда постановочная группа переговаривалась друг с другом, и пытались имитировать звучание

и ритм иврита. К нашему удивлению, в конце совместной работы оказалось, что они уже неплохо на нем разговаривают. Я думаю, это была увлекательная встреча двух миров, двух разных подходов к театру, двух культур, — русской с ее давними сценическими традициями и израильского театра, который еще достаточно молод и только создает свой уникальный театральный язык.

— Какой была первая реакция публики?

— Самый лучший и честный критик — это зритель. Я люблю наблюдать за реакцией публики во время спектакля, ведь она всегда неподдельная. Московские зрители поняли иронию там, где она крылась, и были очень вовлечены в сюжет и в действие, происходящее на сцене. После окончания спектакля многие подошли ко мне и сказали, что постановка заставила их и смеяться, и плакать, но, что самое ценное — задуматься о том, в каком мире мы сейчас живем.

**АНАТ ШТЕРНШУСС**

(художник по костюмам)



— Где Вы черпали вдохновение?

— Моими источниками вдохновения для создания эскизов были лаконичный, но в то же время изящный стиль 40-х годов XX века, а также коллекции британского дизайнера Александра МакКуина. Мне хотелось, чтобы костюмы были одновременно современными, но в то же время воспринимались вне контекста, вне времени.

— Как костюмы отражают черты характера своих персонажей?

— Костюм способен подчеркнуть характер героя. Многие персонажи этой пьесе идентифицируются по профессии или их роли в обществе

(«Бургомистр», «Полицейский», «Учитель» и т.д.). Я стремилась создать костюмы и подобрать аксессуары, будь то очки, маленькая сумочка или брошь, не только для того, чтобы зритель смог легко вычислить, кто есть кто в толпе жителей города, но и выделить каждого из них.

— Ваш любимый костюм из спектакля?

— Красный, в котором Клара (Людмила Титова) появляется во втором акте, в сцене второго леса. Он несет сразу несколько функций: показывает Клару очень элегантной женщиной, и в то же время яркий красный цвет выступает как символ ее желания отомстить. Колор также является частью действия: сочетание красного и желтых оттенков других костюмов помогает создать гармонию цвета, формы и пространства.

— Есть ли детали, важные для раскрытия персонажей и для понимания постановки, которые, как Вам кажется, зритель мог не заметить?

— Основная задача костюмов — показать трансформацию, которую проходят героини пьесы. В начале спектакля они предстают в простой поношенной серой одежде, которая символизирует их психическое и физическое состояние, состояние упадка. По мере развития действия желтый цвет распространяется как чума, медленно захватывая в свои сети всех жителей города, начиная от появления в гардеробе героев новых желтых ботинок и заканчивая нарядной одеждой гюлленицев в финале спектакля. Желтый цвет, с одной стороны — это символ праздника, богатства, погони за наживой, деньгами и благополучием, но в то же время он олицетворяет процесс морального разложения, предательства, продажности и греха. По сути, цвет становится равнозначным персонажем в пьесе.

**ЛИЛИ БЕН-НАХШОН**

(сценограф)



— Каково, на Ваш взгляд, значение сценографии в структуре спектакля?

— Сценография — неотъемлемая часть концепции спектакля, основная роль которой заключается не в живописном украшении сцены, а в реализации режиссерского замысла. Оформление сцены представляет собой своеобразный математический алгоритм, включающий всебя пространство, действие, ритм и время, которые посредством линий, цвета, графики, динамики, материала и света превращают сцену в единое театральное пространство.

— Как родилось художественное оформление «Визита старой дамы»?



Сцена из спектакля



Сцена из спектакля



Эскиз костюма Клары Цаханасьян

— Работа началась с диалога с режиссером, в результате которого возникла первичная концепция дизайна сценического пространства. Мы пришли к выводу, что декорация должна быть стационарной, но в то же время очень функциональной. Она дает возможность параллельного действия, а также быстро трансформируется в различные места действия пьесы: это и железнодорожная станция, и городская площадь, издание суда, и банкетный зал, и лес.

Для создания иллюзии толпы горожан, эффекта массовости мы использовали реальные тени актеров со специально подготовленным видеорядом на заднике сцены. Построенная декорация и видеопроекция помогают актерам свободно перемещаться. Также очень важен свет, который преобразует любые театральные декорации. Вообще цветовой палитра по мере действия пьесы постепенно меняется и окрашивает всю сцену в желто-золотые оттенки.

— Откуда Вы брали идеи для пространственного решения спектакля?

— Сценография — особый вид искусства, тесно связанный с развитием изобразительного искусства, фотографии, архитектуры, драматургии, музыки, кинематографа, то есть всеми областями творческой деятельности.

Для реализации этого проекта я опиралась на фотографии послевоенной Европы, работы архитекторов провинциальных немецких железнодорожных станций, мемуары Стефана Цвейга «Вчерашний мир», исследовала часы на ратушных башнях и вокзалах. Источником вдохновения также послужили современный американский танцевальный театр Pilobolus (Pilobolus Dance Theatre), «Life Shapes» и видеоработы Уильяма Кентриджа (William Kentridge), художника из ЮАР. Все это стало основой для создания мира, в котором живут герои спектакля.

— Как Вы оцениваете опыт работы в Малом театре?

— Цельность спектакля невозможна без совместного диалога и взаимопонимания всех авторов, участвующих в его создании. Я хочу выразить огромную благодарность службам театра, всем, кто принимал участие в работе над этой постановкой — мастерским, пошивочным, постановочной части за их профессионализм, ответственность и отзывчивость.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ

«Царь Борис» А. К. Толстого.

Режиссёр — В. Бейлис, художник — И. Сумбаташвили, композитор — Г. Свиридов

В октябре 2017, в год 200-летия поэта и драматурга А. К. Толстого, на исторической сцене Малого театра состоялась премьера новой версии спектакля «Царь Борис». Его постановщика В. М. Бейлиса мы попросили рассказать о целях и особенностях этого масштабного исторического спектакля.

— Владимир Михайлович, юбилей Алексея Константиновича Толстого — это серьезный повод для появления его драмы на сцене нашего театра. Но Вы уже ставили «Царя Бориса». Почему решили обратиться к этому произведению еще раз?

— Мечта Юрия Мефодьевича Соломина, мечта моих многих наших артистов, чтобы в Малом театре шла вся трилогия Толстого: «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», как это уже было у нас раньше. И мы надеемся, что рано или поздно мы вернем на сцену три пьесы русского классика. Малый — это единственный театр в России, который мог бы поднять тему, заявленную Толстым в его драматической трилогии. Когда-то Леонид Хейфец создал на сцене Центрального театра Советской армии ставший знаменитым спектакль «Смерть Иоанна Грозного» с Андреем Поповым в главной роли. Сейчас уже нет таких постановок, никто не берется за сложные исторические пьесы такого огромного масштаба.

Вернуть сейчас на сцену трилогию Толстого — очень сложная задача. Ушел из театра Александр

Михайлов, исполнявший роль Иоанна Грозного. Не стало Виктора Ивановича Коршунова, который играл Бориса Годунова и в «Царе Федоре», и в «Царе Борисе». Василий Иванович Бочкарев не захотел вновь входить в эту реку. И все же мы решили начать возрождение наших трех исторических спектаклей именно с «Царя Бориса». Потому что судьба Бориса Годунова более всего интересовала Алексея Константиновича, недаром этот исторический персонаж является центральным действующим лицом всех пьес его трилогии.

Но тут снова возник вопрос: а кто будет играть главную роль? Валерия Алексеевича Афанасьева, который много снимается в кино, я видел на сцене во МХАТе им. Горького. Меня с ним познакомил, и он сказал, что очень бы хотел прийти работать в Малый театр. Мы с Юрием Мефодьевичем понимали, что просто так пригласить в труппу народного артиста России, известного по фильмам и спектаклям, не совсем правильно. Нужно сразу предложить ему достойную роль. И тут возникла идея поручить ему играть Годунова в «Царе Борисе». Так началась эта история.

— Кроме Афанасьева в спектакле занято много других новых исполнителей. И хотя спектакль, как и прежде, идет в декорациях Сумбаташвили, и в нем, как и раньше, звучит специально написанная для «Царя Бориса» гениальная музыка Свиридова, он воспринимается как новая постановка...

— Да, если не на половину, то на треть исполнительский состав мы обновили. Ирина Леонова замечательно сыграла царицу Ирину, сестру Бориса. Его детей теперь играют Сергей Ефремов и Аполлинария Муравьева, а Христиана, жениха царевны Ксении, исполняет Александр Дривень. У Владимира Дубровского, прежде занятого в спектакле, теперь огромная и очень сложная роль Василия Шуйского, которого раньше играли Эдуард Марцевич и Вячеслав Езепов. Вошли в спектакль многие другие актеры, раньше не занятые в этой постановке.

Мы создавали спектакль заново. Работали и с актерами, и с мастерами постановочной части, которые сделали новые декорации. И тут хотелось бы особенно отметить роль Александра Глазунова. Ведь пришлось даже не восстанавливать, а практически создавать заново живописный задник декораций Иосифа Сумбаташвили.



Царевна Ксения — Аполлинария Муравьева, Христиан — Александр Дривень

— В первоначальной версии спектакля Виктор Коршунов и Василий Бочкарев играли Бориса совершенно по-разному. И, учитывая разность индивидуальностей исполнителей и разность трактовок образа главного героя, Вы некоторые мизансцены в спектакле для каждого из этих актеров выстраивали по-разному. А какие задачи Вы ставили перед Валерием Афанасьевым, когда готовились к нынешней премьере «Царя Бориса»?

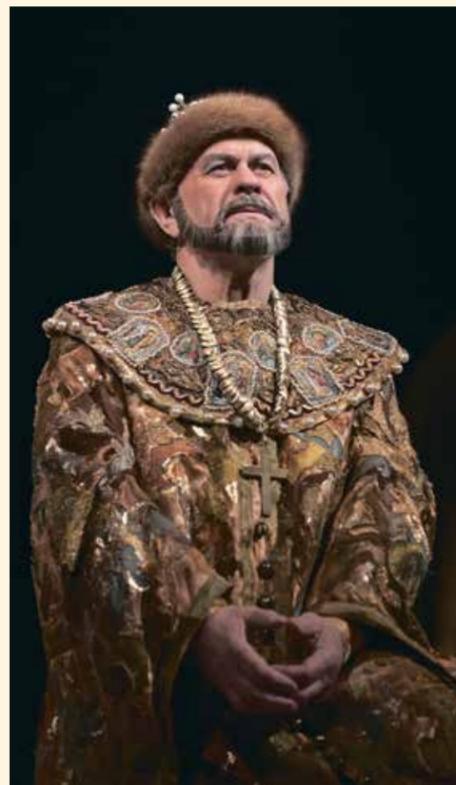
— Я просил Валерия Алексеевича сочетать в своем исполнении то, что делали Виктор Иванович и Василий Иванович. Бочкарев играл покаяние и уход Бориса в другой мир. Боль за содеянное и сознание непоправимости своей вины поглощали его полностью. А Годунова, которого играл Виктор Иванович, тоже мучила совесть за свершенное им преступление, но еще больше его тяготила утрата власти.

На мой взгляд, Афанасьев замечательно работает, стараясь соединить в своем исполнении все, что так волнует, терзает и мучает царя Бориса. Он пытается создать сложный противоречивый образ мудрого, сильного, властного правителя и одновременно глубоко страдающего человека. Как государь и политик он думает о реформах, мечтает о великом будущем для своей страны, но теряет власть в тяжелейший для Руси момент. Как человек изнемогает под гнетом своей вины и тяжестью осуждений самых близких ему людей.

Наталья Пашикина

ВАЛЕРИЙ АФАНАСЬЕВ:  
«МНЕ БЫ ХОТЕЛОСЬ СОЧУВСТВИЯ  
ДЛЯ МОЕГО БОРИСА»

Народный артист России Валерий Афанасьев пришел в Малый театр в марте 2017 года. Его первой премьерой стал Борис Годунов в возобновленном спектакле Владимира Бейлиса «Царь Борис» А. К. Толстого. Сразу после премьеры редакция взяла короткое интервью у актера.



Царь Борис — Валерий Афанасьев

— Валерий Алексеевич, Вас пригласили в Малый театр на роль Бориса Годунова?

— Не совсем. Меня пригласили работать в Малый театр, и было очевидно, что приходиться нужно с ролью. Так сложилось, что Владимир Бейлис запланировал восстановление «Царя Бориса» и предложил мне главную роль.

— У спектакля богатая история: Борис Годунова в свое время играли Виктор Коршунов и Василий Бочкарев. Говорили ли Вы с Владимиром Бейлисом, в каком ключе Вы хотели бы решить образ Вашего Бориса?

— В решении образа мы с Владимиром Михайловичем решили отталкиваться от меня. Потом нашли определенный знаменатель: он — кающийся человек, но при этом оправдывающий свои поступки, даже самые страшные, желанием процветания своего государства. Это же большой вопрос, стоит ли совершать такое количество преступлений ради одной слезы ребенка. Представьте, что для Бориса важно, прежде всего, государство — оно для него, как дитя, которое нужно поставить на ноги — и ради него он и совершал все свои самые страшные дела. Сочетание человека жесткого, но кающегося, и есть мой Борис.

— Как шла работа над ролью?

— Если честно, когда я дал согласие, то не очень хорошо понимал, какой объем работы

меня ждет. Спектакль я не видел, и именно эту пьесу из всей трилогии Толстого не читал. Когда я ее прочел, то опешил от количества сложнейшего текста, написанного белым стихом, где если хоть слово выпадет, то теряется размер. К работе я решил подходить постепенно. Обычно перед тем, как приступить к репетициям, я беру тетрадь и переписываю туда свою роль. Так было и с Борисом. Я уехал на дачу и там в тишине работал, а когда переписываешь, раздумываешь, то страх потихоньку уходит, и так, шагочек за шагочком, ты двигаешься дальше.

— А кто Борис для Вас прежде всего?

— Если мы говорим про персонаж, а не про историческую личность, то он — человек. В чем прелесть для актера в этом спектакле? Все картины у Бориса разные: в начале — помезная, царская — прием послов, дальше — речь о семье, встречи с детьми и сестрой, где он раскрывается как отец, как брат. Образы, эмоции идут волнами, их нужно уловить, через них все прожить и прийти к трагическому финалу. Борис взшел на престол, царствовал, но был сломан огромной машиной власти. В первой картине он полон сил и надежд, но после всего происшедшего превращается в развалину — кается за свои преступления. Все эмоции и поступки Бориса я стараюсь проводить через себя. Он совершал страшные поступки? Совершал! Каляся? Каляся! Предал кого-то? Да. Хотел фанфар? Хотел. В моей жизни, конечно, не было таких страшных вещей, но мы тоже через многое проходим: и через ревность, и через зависть.

— Как образ Бориса меняется к концу спектакля?

— В первую очередь, физически: от сильного мужчины с внутренним стержнем до абсолютно разбитого человека, который ищет успокоения, для которого смерть — избавление. Он не может уйти просто так. Ему не только нужно оставить сына у власти, но еще и подготовить для него престол.

— Тяжело ли Вам дается сцена финала?

— Есть актерское мнение: чтобы заплакать, нужно идти от себя, вспомнив трагические моменты своей жизни. Когда в последней картине я подхожу к Сергею (Ефремову — исполнитель роли царевича Федора), то представляю своего младшего сына, а Сережа на него очень похож. Для меня только посмотреть на этот затылок... — тот момент, когда в финальную сцену я провожу собственные переживания.

— Сейчас, когда первые спектакли уже прошли, что Вы можете о них сказать?

— Перед премьерным спектаклем очень волновался, миллион раз повторял первый монолог, знал его, как «Отче наш». Но перед выходом на сцену у меня вдруг появилось ощущение, что я его не помню. Да, я профессионал, в театре работаю пятьдесят лет, но, выходя на сцену, каждый раз волнуешься, как в первый. Водных сценах что-то забываешь, в других, наоборот, находишь. Сомнение есть всегда. Кажется, что

когда репетировал, получалось лучше, интереснее. Но профессия обязывает: как встал на планшет сцены, все волнение уходит, и дальше ты идешь по канве роли.

— Зритель встречает Вас аплодисментами?

— Никогда заранее не думаю об аплодисментах, если они появляются, я счастлив. Аплодисменты — это загадка. Иногда бывает, прибегаешь усталый, выходишь на сцену, что-то сказал, сцена проходит — и вдруг овации. Бывает и наоборот: ты полон сил, думаешь, ну вот сейчас, араз — и нет реакции зала. Не знаю, как зритель дальше будет принимать спектакль, но мне бы хотелось сочувствия для моего Бориса. Когда человек уходит из жизни — я говорю сейчас про людей, которые прожили тяжелую жизнь и совершили небольшие видные поступки — мы ему прощаем многое.

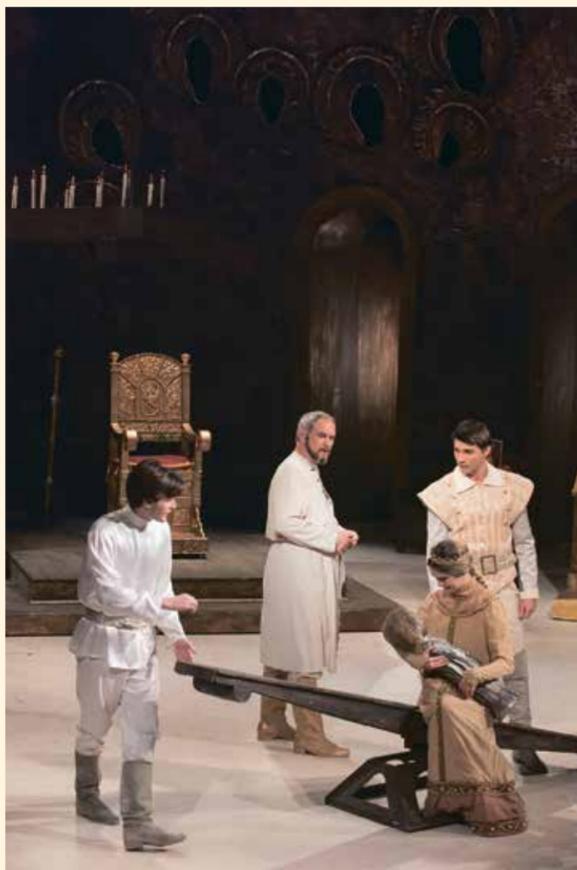
— Можно сказать, что премьера прошла удачно. Билетов на ближайшие спектакли уже нет!

— Это огромная ответственность. Если зритель Малого театра доверился и купил билеты на спектакль своим участием, мне очень важно оправдать его ожидания. Если он потом придет еще раз и скажет, что вот в одном спектакле я играл так, а сегодня эту же роль по-другому — это особенно ценно. Мне же кажется, что я толком еще не сыграл, а только наметил роль. Но радостно, что люди приходят — это самое важное, так как с моим Борисом мы только в начале пути.

Дарья Антонова



Царь Борис — Валерий Афанасьев, Царица Ирина — Ольга Чуваева



Сцена из спектакля «Царь Борис»

## Дарья Новосельцева «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. Н. Островского

— В премьерном спектакле «Таланты и поклонники» ты играешь главную роль — актрису Негину. До этого у тебя уже было два ввода в спектакли «Бешенные деньги» (Людмила Чебоксарова) и «Поздняя любовь» (Людмила). Все три роли в пьесах Островского. Для Малого театра, Дома Островского, это не удивительно, а для тебя? Близок ли и интересен тебе этот драматург?

— На самом деле, еще со времен Щепкинского училища так повелось, что я героиня, и с самого начала предполагалось, что я буду играть Островского (может быть, из-за внешности). Островский, как нас учили, является основоположником русской национальной драматургии. Я думаю, что Островского, как и Пушкина, иностранцы не очень понимают в переводе. Шекспир — он не имеет национальности, хотя, возможно, англичане со мной и поспорят. А Островский — чисто русский драматург. И я себя ощущаю очень русской, возможно, поэтому мне комфортно в Островском. Это наш менталитет, и, несмотря на то, что это уже история и дело прошедшее, всё равно он ближе и современнее, чем многие пьесы, которые были написаны позже. Я совсем недавно поймала себя на мысли, что, когда ты играешь историческую пьесу, ты принимаешь условия игры, и тебе легко. Конечно, ты изуча-

ешь период, нравы, но это легко играть. Или если совсем современное произведение, про наше время, тоже получается легко, потому что мы живем в этой действительности. А если пьеса о таком периоде, например, как девятые или восьмидесятые годы — казалось бы, это уже история, но недавняя, и ты чувствуешь, что стоишь на распутии и не знаешь, как правильно играть: как современность или уже историю? Такие произведения играть сложнее, чем Островского, мне кажется. К тому же Малый театр — это Дом Островского, и когда здесь поручают его играть — это привилегия.

— Если говорить о «Талантах и поклонниках», то твоя героиня Негина, безусловно, центр притяжения для всех персонажей пьесы. Как думаешь, что делает ее этим центром?

— Я думаю, что люди собираются вокруг харизматичных личностей. И в Негину должна быть эта харизма. Когда мы обсуждали с актерами и режиссером, что всех привлекает в Негину, то это были ее прямота, непосредственность, ее любовь к театру, искреннее стремление стать большой актрисой. Бесспорно, это так. Но как разделить эту харизму? Да, наверное, это притяжение, магия, которые есть в человеке, и заставляют всех окружающих людей внимательно к нему присматриваться, прислушиваться и стремиться находиться рядом, в сфере его влияния.

— Негина действительно талантливая актриса?

— Да, безусловно. Но вот как сыграть талантливого или неталантливого человека? Это может быть понятно только из реакции окружающих. Потому что как самому можно понять, талантливый ты или нет? То есть у тебя должна быть твердая внутренняя уверенность, что ты имеешь право каждый день выходить на сцену, заставлять зрителей смотреть на тебя и слушать. Я вот этого не очень понимаю... Я думаю, что Негина должна быть талантливой. Если у нее нет внутреннего обоснования, почему ее так тянет быть на сцене, почему это ее призвание, тогда в ее жизни всё должно быть намного проще. Тогда она может принимать ухаживания всех поклонников, которые вокруг нее выются. Тогда она уедет с Великатовым, не раздумывая. Или наоборот, она бросит всё и скажет, что для нее семейный очаг и спокойствие гораздо важнее, чем сцена. А вот в том-то и штука, что



«Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Негина

ее разрывает между тем, что она должна быть на сцене, и тем, что она понимает, каким путем ей это предлагается. И на протяжении всего спектакля она отказывается от этой «кривой» дороги, она хочет быть честной и оставаться собой. Она не хочет поступаться своими принципами, что характеризует сильного человека. Но в итоге тяга к театру всё пересиливает. Ведь Негина поехала не за лучшей жизнью, не за деньгами, она поехала за самореализацией. И здесь гораздо сложнее переступить через себя. Это, наверное, большой поступок... Хотя отказаться от своего признания — это тоже поступок... У нас с Мишей (Мартьяновым, исполнителем роли Мелузова) есть одна шутка. Каждый раз, когда мы играем спектакль, там есть момент, когда Негина встречается с Мелузовым, а он потом уходит разбираться с Бакиным, и я ему всегда за кулисами говорю: «Нет, Миша, останься, ну хотя бы сегодня не уходи!», а он мне отвечает: «А ты хотя бы сегодня не уезжай с Великатовым». И я говорю: «Как получится!» (смеется). И каждый раз она уезжает!

— А Негина любит Мелузова? Или она с ним только из-за принципов?

— Владимир Николаевич (Драгунов, режиссер) нам это не простраивал и дал здесь свободу. Я думаю, что, если бы другой актер играл Петю, то он мог быть нелепым, смешным, как иногда решают его образ, возможно, тогда вместо любви Негина чувствовала жалость. А у нас эту роль играет Михаил Мартьянов. Петя красивый, умный, он герой, и мне кажется естественным, что Негина это ценит.

Вера Тарасова

## «ГЛАВНЫЕ БРИЛЛИАНТЫ В МОЕЙ КОПИЛКЕ»

30 лет проработав в Малом театре, я не представляю себе иной судьбы. И сегодня мне хотелось бы рассказать о замечательных мастерах, давших старт в профессии.



Машенька. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского



Маша. «Три сестры» А. П. Чехова



Люслик. «Месяц в деревне» Ж.-Б. Мольера

Помню, ещё при поступлении, на первом туре, почувствовала доброжелательность и заинтересованность педагогов. О. Н. Соломина посоветовала сменить репертуар, я себя не знала и доверилась полностью. В результате поступила на курс Н. А. Анненкова, русское отделение которого вёл Ю. М. Соломин — мой куратор, идеал детства.

Студенческая жизнь захватила целиком, без остатка. Мы не расставались и летом — ездили на картошку, в Казахстан с концертными бригадами. Ещё студентами выходили в массовке «Конька-горбунка», «Ревизора», в «Горе от ума». А в конце 4-го курса мне посчастливилось сыграть несколько ролей на сцене Малого театра, в том числе Аню в «Детях Ванюшина» и Полину в «Доходном месте».

Из чего формируется опыт актёра? Это общение, впечатления, люди, которые нас окружают. Главные бриллианты в моей копилке — педагоги Щепкинского училища, яркие, величайшие личности.

Наши наставники по мастерству актёра были добры и снисходительны, но в том, что касается профессии, всегда строги и требовательны. Мудрая и всепрощающая, с богатейшей фантазией, талантливая актриса, писатель, режиссёр-педагог О. Н. Соломина. Звезда первой величины, мощная актриса, красавица Н. И. Корниенко. Л. В. Цукасова — теоретик, познававшая нас с саами сценической культуры и этики, знаток системы Станиславского. Только что закончившая училище М. Л. Фёдорова, второй мастер безошибочно угадали талант педагога.

Преподаватели по другим предметам были не менее яркими личностями. Французский вела З. М. Дирина, с облаком седых волос, то голубого, то розового оттенка, делившая учеников на «стюидов» и «монсолеев» («мои солнышки»). Не обижались ни те, ни другие, потому что знали: всё это — от большой любви. Историю зарубежной литературы читала С. Р. Брахман, историю зарубежного театра — И. В. Холмогорова. Эти две дамы вызвали всеобщее уважение своими глубокими знаниями, врождённым аристократизмом, интеллигентностью. Н. В. Шаронова творила чудеса: из картошек-пелюшек делала гениев сценической речи. Танец преподавала Р. П. Смирнова. Недавно я встретила её на сборе труппы. Она не изменилась несколько: такая же стройная, собранная, мягкая и в то же время строгая. Сценическое движение вёл профессор А. Б. Немировский — крепкий, всегда подтянутый, неуязвимый.

Педагоги научили меня, что всегда надо уметь держать удар, сохранять достоинство и улыбку, несмотря ни на что.

Малый театр, конечно, не оранжерея, не теплица, но и не террариум. Для меня это семья, потому что есть Ю. М. Соломин, который ведёт по жизни. Я работаю в театре 30 лет. Юрий Мефодьевич — ровно в два раза больше. От всей души поздравляю с этой грандиозной датой! Сколько же надо иметь сил, терпения, таланта — он ведь отдаёт себя не только зрителям, но и студентам, коллегам... Профессия актёра — великая, она как эликсир молодости: только будучи открытым, любопытствующим, впитывая жизнь, можно что-то потом отдавать.

Ольга Пашикова



«Поздняя любовь» А. Н. Островского. Людмила, Николай Шаблов — Евгений Сорокин

## СЕРГЕЙ ВЕЩЕВ: «ЗДЕСЬ ВСЕГДА УВАЖАЛИ АКТЁРА»



Мухоморов. «И правда — хорошо, а счастье лучше» А.И. Островского.

В 1978 году я поступил на курс М.И. Царёва. На экзамене пел песню «Ой, мороз, мороз» — хотя ни слуха, ни голоса у меня тогда не было. Да и сейчас нет. Видимо, это Царёва зацепило, и я был принят. Михаил Иванович очень нежно и трепетно ко мне относился. Когда возникали какие-то вопросы, он говорил: «Приходи, родной, я тебя удовольствую». На первом году службы в театре я снимался в одной передаче, играл молодого офицера, а для роли нужны были усы. Царёв встретил меня в коридоре: «Серёжа, это что на лице?» — «Михаил Иванович, простите. Съёмки закончатся, и я сразу же их сброшу». Он говорит: «Сбрей обязательно, а то усы у актёра нехорошо, закуска остаётся». У него было по-

трясающее чувство юмора. Михаил Иванович — удивительный человек, которому я бесконечно благодарен. Он действительно великий педагог и великая личность — извините, без высоких слов не обойдётся, но это так.

Наш курс был поделён на две группы, которые вели Дмитриев и Казанский. Я занимался у Бориса Марковича Казанского. Удивительно скромный, спокойный человек, он ещё Михаила Чехова помнил. Казанский научил нас быть цельными и подробными. Артисты, особенно когда темпераментные, совершают много необдуманных «ужимок и прыжков», а вот он спускал нас с небес на землю и приводил к знаменателю.

На 3-м курсе к нам пришёл Л.Е. Хейфец. Леонид Ефимович репетировал «Трёх сестёр». Потрясающий опыт работы, на очень высоком уровне — он ставил глобальные задачи, когда артист должен был переосмысливать подход к роли, к образу. Хейфец, конечно, был жёстким, но с нашим братом по-другому нельзя, иначе мы разленимся. Он ленился не давал, и вытаскивал из нас всё — и жилы, и нутро, и душу.

Не могу не вспомнить Н.А. Верещенко. Более трепетного, искренне желающего раскрыть актёра педагога я не знаю. Он давал полную свободу — как нам казалось: «А, делайте, что хотите!» Он вообще не мешал. Но Верещенко подводил нас к тому, что мы вдруг раскрепощались. Трагик становился комиком. А секретарь комсомольской организации оказывался нежнейшим лириком. Николай Алексеевич научил нас понимать природу импровизации.

Мне очень повезло с учителями. Естественно, ото всех я «хватал», как губка впитывал. Если за 35 лет что-то удалось сыграть, то это благодаря им.

В Малый театр я поступил в 1982 году — мощный репертуар, грандиозные актёры, начиная с Ильинского. Малый — это глыба, авианосец, не-

что непоколебимое. Естественно, в студенческие годы я ходил и во МХАТ, и в Театр Станиславского, посмотрел очень много спектаклей, но Малый увлёк меня именно своей монументальностью. Это как гора Эверест. Вот она есть, и всё — её хочется покорить, посмотреть: что же там на вершине? Но до сих пор я туда не добрался.

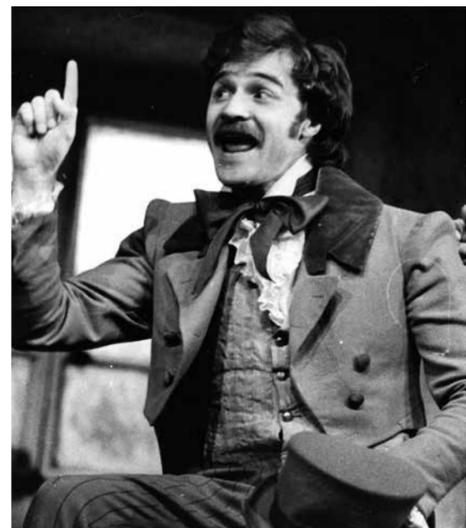
В Малом театре потрясающая атмосфера. Здесь всегда уважали актёра. Все наши цеха очень трепетно относились к театру.

Почему я до сих пор служу в Малом? Потому что жив ещё дух того театра, он не умер. И запас прочности, который в нём был, сохраняется и сейчас.

Сергей Вещев



Кутейкин. «Недоросль» Д.И. Фонвизина.



Добчинский. «Ревизор» Н.В. Гоголя.

## АЛЕКСАНДР ВЕРШИНИН: «ПРЫЖОК В СЧАСТЬЕ» 25 ЛЕТ НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА.



Князь Серебряный. Иван Грозный — Ярослав Барышев.  
«Князь Серебряный» А.К. Толстого

Константин Александрович Зубов (известный артист, режиссер и педагог) говорил: «Выход на сцену — это прыжок в нечто». 25 лет назад я совершил этот прыжок, и он оказался прыжком в счастье! Малый театр — это космос, галактика звезд, начиная от авторов, режиссеров, актеров и заканчивая всеми работающими в этом коллективе. За 25 лет я встретился с Гоголем, Чеховым, Пушкиным, Островским, Шекспиром, Алексеем Толстым, Львом Толстым, Горьким, Лермонтовым... Я иногда думаю: а где бы еще, в какой профессии, мне бы выпал такой шанс? Потому что одно дело читать, другое, когда ты становишься персонажем, неотъемлемой частью автора, и через себя пропускаешь эти строки. Попадая в мир великих писателей, ты обогащаешься сам. Когда мои дети влезали или стругасту подходили ко мне, я их частенько спрашивал: «Какие дела, Михей Михеич?» (фраза Елеси из пьесы А.И. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын»). И сразу восприятие и настроение ребенка менялось, и он веселел.

Я очень благодарен Виктору Ивановичу Коршунову, который пригласил на свой курс. Перед конкурсом он спросил у меня: «Сочинение-то хоть без ошибок напишете?» Я ответил: «У меня вообще-то четверка по русскому языку!», и он: «Вот и не волнуйтесь! Куда-то еще поступаете?» — «Да, в ГИТИС еще подал документы». — «И не надо. Не расточайтесь, успокойтесь, приходите». А по окончании института он и Ю.М. Соломин позвали меня работать в Малый театр, и дальше меня вела судьба. Актёры улетели на гастроли в Японию, нужен был второй исполнитель на роль князя Серебряного в спектакле по А.К. Толстому, — ввели меня. Так я получил главную роль в первый же свой сезон в театре. Потом мне дали роль Елеси. Эту роль я читал еще на репетициях, и читал, видимо, хорошо, потому что ко мне подошел Георгий Юрьевич Оболенский и сказал: «Хорошо начал, горячо, не остынь!» Но поостыть пришлось, потому что роль Елеси долго играл в один состав Александр Коршунов. Но тут опять Япония, гастроли. Звонит Виктор Иванович: «Ну как ты, родной?» А эти звонки от учителя, как от И.В. Сталина — по стойке смирно: «Хорошо, Виктор Иванович! Готов!» Исключная

роль Елеси мне опять улыбнулась. Басманов («Князь Серебряный») — тоже ввод. Это совсем другая роль, противоположная князю Серебряному. Она мне помогла ощутить ту же землю под ногами, на которой стоят они оба, и в роли Серебряного появилось ощущение крепких ног, а не котурнов. А как это интересно — играть разные роли в одном спектакле! В спектакле «Тайны Мадридского двора» я играю три роли: Гватинара, Франциск, д'Альбре, и две из них — срочные вводы. Это фортуна, козырь, их не надо бояться, даже если на подготовку дается один день. Партнеры помогут, вытянут, и вэтом я снова недавно убедился, готовя роль Глостера в спектакле «Король Лир» Шекспира режиссера Антона Яковлева. Я думал, что справиться с таким объемом и глубиной за столь короткий срок невозможно, но режиссер и любимые партнеры помогли, и всё получилось.

Конечно, Малый театр — это космос. Издесь не только драматурги, но и режиссеры — звезды. Владимир Михайлович Бейлис. Мы очень любим друг друга, я считаю, что мы друзья. Он ценит артиста не как винтик в механизме. Сним можно спорить, ругаться, но нельзя таить обиды и не доверять. Мы, безусловно, единомышленники и работаем в тандеме. Юрий Мефодьевич Соломин как режиссер учит кинематографичному существованию на сцене, без излишней театральной экспрессии. Сейчас мы сним репетируем «Женитьбу» Гоголя. Он рассказывает о великих актёрах Светловых, Веснике, Шашиной-Никольской, Владиславском, их органике и той тональности на сцене, к которой надо стремиться. Я поработал и с Виталием Мефодьевичем Соломиным как режиссером в «Дикарке» Островского. Срежиссером Виталием Николаевичем Ивановым связаны мои первые спектакли на сцене Малого: «Князь Серебряный» Толстого, дальше были «Волки и овцы» Островского, «Снежная королева» Шварца, и я ему очень благодарен за его отзывчивость и поддержку. С Андреем Альбертовичем Житинкиным мне было легко и интересно работать, он шел навстречу моим предложениям и творческим поискам.

И конечно, самое главное — это партнеры. Живое общение на сцене, за сценой. Анненков — с ним был мой первый выход на сцену Малого театра, срочный ввод в спектакле «Царь Иудейский» К.Р. Кочетков — это кладь, такая сила русского духа, просто побеседовать с ним в буфете, гримерке было счастьем! Ана сцене — в «Князе Серебряном» — когда он тебя обнимал, ты уже попадал в эпоху. Борцов, Павлов, Барышев, Панкова, Седова, Солодова — мой педагог, Демина, Самойлов, Куликов, Марцевич... Можно продолжать бесконечно.

А какие люди работают в театре! Вспоминаю Наталью Филипповну Данилову — начальница мужского гардероба, Людмилу Николаевну Панфилову, к ним всегда можно было прийти в цех, попить чаю, посмеяться, выговориться и уйти просветленным. Малый театр — это дом, у нас хороший коллектив, объединенный одной целью — творчеством. Для меня он как семья!

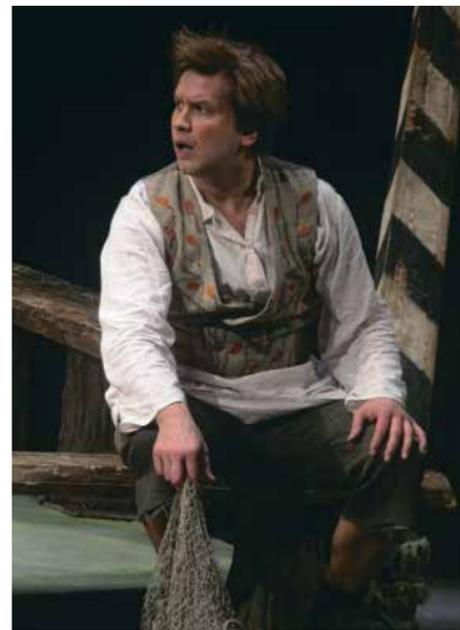
Как я благодарен Григорию Яковлевичу Гобернику за концерты в Малом театре! Петь



Глостер. «Король Лир» У.Шекспира

на сцене с оркестром — такого даже во сне не увидишь, как это здорово! А когда еще и дочка Надя на сцену выйдет! Сейчас Надежда играет в спектакле «Пиковая дама» режиссера Житинкина. Год назад она участвовала в концерте «Открытие», который готовили в связи с завершением реконструкции основной сцены. Она до сих пор спрашивает: «Папа, а когда опять Ермолову будем играть?» Так что Малый театр в прямом смысле моя семья!

Александр Вершинин



Елеси. «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.И. Островского

## РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОД НОВЫЙ ГОД

*35 лет непрерывной службы в Малом театре!*

*Вводы, репетиции, спектакли, премьеры, концерты, гастроли, творческие встречи, политзанятия, комсомольские собрания, была секретарем комсомольской организации театра, заседания художественного совета...*

*Вспоминаются интересные, насыщенные событиями, непростые и прекрасные годы жизни. И, конечно, люди театра: актёры, партнёры по сцене, режиссёры, педагоги.*

Михаил Иванович Царёв — художественный руководитель курса в училище имени Щепкина. Леонид Ефимович Хейфец — педагог, режиссёр, который поставил дипломный спектакль «Три сестры» А. Чехова, где я играла Ирину, а придя в театр, в его постановке играла Павлу в пьесе М. Горького «Зыковы». С благодарностью вспоминаю своих мастеров курса Римму Гавриловну Солнцева, Бориса Марковича Казанского, Григория Николаевича Дмитриева и других педагогов училища, влюблённых в своё дело и в театр.

Первые шаги на профессиональной сцене, первые роли... Я продолжала учиться мастерству актёра у своих партнёров. А это были выдающиеся актёры. Актёры-боги! Легенды при жизни! Зрители их любили и боготворили: Игорь Ильинский, Евгений Самойлов, Иван Любезнов, Руфина Нифонтова, Виктор Коршунов, Роман Филиппов, Владимир Кенигсон, Виталий Соломин, Валерий Носик, Юрий Васильев, Виктор Павлов и другие блистательные артисты, с которыми мне посчастливилось играть на



Раневская. «Вишнёвый сад» А.П. Чехова

одной сцене. Придя в театр, молодые артисты были окружены заботой и пристальным вниманием. Вводы в спектакли, роли разбирались старшими коллегами на заседаниях молодёжной комиссии. Требования предъявлялись высокие, и было необходимо им соответствовать. Театр заполнял собою всё моё время, мысли, в общем, всю мою жизнь. И мне это нравилось! Мне было интересно! И в самые тяжёлые периоды жизни театр спасал меня. Моя работа давала возможность на время мысленно отвлекаться от проблем и грустных мыслей, и с новыми силами жить дальше.

Самая большая ценность нашего театра — это люди, бескорыстные труженики, преданные делу театра. Приятно сознавать, что в театре есть сотрудники, с которыми я практически водно время пришла работать. Сейчас эти люди с большим опытом работы, профессионалы высокого класса. И уже у них можно многому научиться.

Жизнь прекрасна и беспощадна. Всё стремительно меняется вокруг. 35 лет назад было другое государство! Многие проблемы так и остались... Новое поколение артистов каждый год приходит в театр. Среди молодых есть талантливые, думающие, пытливые, увлечённые профессионалы актёры. Хочу пожелать им, чтоб творческий процесс был для них в радость!

Актёр формируется на ролях. И я благодарна театру, что имела возможность играть разные по характеру и жанру роли (и какие! и сколько!). И сейчас в моём репертуаре Раневская («Вишнёвый сад» Чехова, возобновлённый Юрием Соломиным), Купавина («Волки и овцы» Островского, режиссёр Виталий Иванов), Наталья Дмитриевна («Горе от ума» Грибоедова в режиссуре Сергея Женовача), Анна Австрийская («Молодость Людовика XIV» по пьесе Александра Дюма, поставленной Юрием Соломиным), Габи («Восемь любящих женщин» Тома, режиссёр Владимир Бейлис). Все роли любимые и значимые для меня. И, конечно, я надеюсь на новые роли и премьеры. Хочу пожелать моим дорогим партнёрам Юрию Соломину, Юрию Каюрову, Сергею Еремееву, Валерию Бабятинскому, Людмиле Поляковой, Александру Ермакову и другим здоровья, здоровья, здоровья. Надо чаще выходить на сцену, потому что сцена лечит!!!

Светлана Аманова



Анна Австрийская. «Молодость Людовика XIV» А. Дюма-отца

## ДОТЯНУТЬСЯ ДО АВТОРА



С режиссером, народным артистом России Вячеславом Езеповым

— Сергей, что побуждает простого человека стать актером, а актера — режиссером?

— Моя мама, когда мне было 6 лет, отвела меня на экзамены, чтобы я учился танцам или скрипке, куда пойду. Меня были готовы взять и в школу танца, и в класс скрипки. Мама сделала выбор в пользу танцев, чему я был очень рад. До 12 лет я выступал в детском балете «Останкино» при Большом Детском Хоре под руководством В. Попова — танцы народов мира, классический станок. Но после 12 лет я занялся профессионально футболом, потом хоккеем.

— Так что же привело в театральное училище?

— В школе №875 есть театральная студия, которой руководит И. С. Козлова. После 4-часового спектакля «Мы из джаза» на последнем звонке все родители моих одноклассников заговорили, что мне надо идти поступать в театральное училище. Я не хотел, но мама настояла. Поступил я только на второй год, к счастью, на курсе к Виктору Ивановичу Коршунову.

— Хорошо, а дальше? Актёр работает, играет в спектаклях, а потом вдруг что-то щелкает, и он ставит спектакль «Трамвай "Желание"».

— Не вдумайся. Делая на 2-м курсе самостоятельные отрывки, я постоянно приставал к конкурентам с замечаниями и советами (смеется). Вот, видимо, с тех пор и проявилось желание поделиться: если ты что-то замечаешь важное, интересное, поскорее отдать это, а не оставить у себя.

С 2007 года я подключился к преподаванию сценической речи в училище уже следующему курсу. Когда ушла из жизни Наталья Васильевна Шаронова, я пришел помогать Нелли Андреевне Ильиной. Работа шла вполне успешно: наши ученики занимали первые места на конкурсах чтцов.

Художественное слово — это тоже своего рода режиссура, выстраивание роли, причинно-следственных связей, разбор характеров и отношений. А когда мои педагоги одобрили мои работы, я понимал, что нахожусь на правильном пути. В театре после моих пожеланий, предложений, замечаний коллегам часто слышал полужутый-полусерьезно: «Тебе надо ставить!», а однажды я увидел афишу спектакля, на котором режиссером-постановщиком значился мой

ученик. И вот тут я подумал: «А чего же я жду!? Пора мне!»

Профессия режиссера предполагает учеловека наличие очень широких и серьезных знаний — по истории, живописи, литературе и т.д. В этом плане я всегда с восхищением смотрел на Олега Николаевича Ефремова, это был настоящий деятель театра. Сейчас мне приходится догонять — заниматься самообразованием.

— Чем был обусловлен выбор пьесы «Трамвай "Желание"»?

— В ней много всего, что я хорошо знаю, много параллелей с моей жизнью. Это придавало смелости. Хотя сомнения есть всегда, в любом моменте работы, и я много раз взвешу то или иное предложение, прежде чем его озвучу. И, конечно, я выбрал пьесу, поскольку хотел, чтобы Бланш сыграла Елена Харитонова. Для этой роли, помимо мастерства и таланта, надо иметь нечеловеческие силы.

— Вас не смущало то, что самому придется ставить и играть в своей же постановке? Думаю, именно это обстоятельство останавливает многих...

— В «Трамвае "Желание"» много парных сцен и это серьезно выручало. Но в целом я даже не задумывался об этом раздвоении, поскольку, повторю, знаю, про что играю. Партнеров я убеждал показом, своей игрой. Кроме того, по моей просьбе Костя Юдаев принесил камеру, это очень выручало. И, конечно, участники спектакля садились взад и смотрели мои сцены, подкашивались.

— Начинаящему режиссеру приходилось преодолевать инертность или недоверие коллег-актеров? На каком этапе?

— Мне кажется, 11 лет в театре не прошли даром, доверие втрое мне удалось заработать, поэтому команда собралась, и мы начали репетировать. На первой же читке пьесы я убедился, что мои коллеги заинтересованы, и понял, что спектакль мы сделаем и покажем Ю. М. Соломину. Первые пять дней мы приходили и разбирали, читали пьесу, это было настоящее погружение в материал! Мы репетировали полтора года, получая наслаждение от самого процесса.

— Есть мнение, что Малый театр — это актерский театр, где режиссеру отводится роль второго плана. Верно ли это?

— Я не согласен с этим. Режиссура, разбор должны быть. Но артисты должны довериться режиссеру, чувствовать себя соучастниками, а не марионетками. Нужна режиссура-педагогика, которой не видно! Она должна идти от возможности артиста, поскольку всегда заметно, если ему не удобно, его затащили в какие-то рамки. Цель — дотянуться до произведения, до мысли автора.

— К чьему мнению Вы готовы прислушиваться, учиться, перенимать?

— Я репетировал Хлестакова в «Ревизоре» у Юрия Мефодьевича Соломина, присутствовал на всех репетициях. Это была потрясающая

*В Малом театре сложилась давняя традиция: в режиссуру приходят из «своих», из актеров труппы. В 2016 году состоялась премьера по пьесе Т. Уильямса «Трамвай "Желание"», поставленной Сергеем Потаповым. Положительные отзывы зрителей, критиков говорят о том, что его режиссерский дебют состоялся успешно. В следующем 2017 году Сергей был приглашен вторым режиссером в постановочную команду «Маленьких трагедий».*

школа! Точнейшие показы, разборы сцен и ролей! Потом работал с А. Я. Шапиро над «Детями солнца» — совершенно иная манера, которой я тоже учился. Учусь по сей день у своих педагогов из Щепки. В работе над «Трамваем "Желание"» мне очень помог советом мой педагог Александр Викторович Коршунов. Он сказал: «Показывай руководству сразу готовый спектакль, смузкой и светом. Не наброски, не половину. Юрий Мефодьевич должен понимать как хвдрук, чем он располагает». И это было правильно. Три раза показывали, сокращали, Юрий Мефодьевич сам подправил одну важную сцену, и спектакль пошел.

— После «Трамвая "Желание"» Вас пригласили вторым режиссером на спектакль «Маленькие трагедии», который ставил Вячеслав Иванович Езепов.

— «Маленькие трагедии» не относились к тем пьесам, которые живут внутри меня. Я прикоснулся к ним через Вячеслава Ивановича, он открыл их для меня, погрузил меня в это произведение, в широкий контекст, который его окружает и который невозможно понять без прочтения дополнительной литературы. В работе я не чувствовал себя вторым, Езепов так построил работу, что я был полноправным участником создания спектакля. Были и споры, но всегда творческие, созидательные. Наши отношения, очень теплые, сложились еще на «Бесприданнице», где он играл Кнурова, а я Вожеватова, поэтому мы прекрасно понимали друг друга.

— Сейчас Вы работаете над новым спектаклем. Репетиции еще не начались, поэтому в двух словах об этом.

— Это детский спектакль, название пока не скажу, но оно на слуху у всех. Я очень увлечен, все лето писал инсценировку, вычитывал то, что уже было сделано до меня по этому произведению. Что-то отбирал для себя. Знаете, однажды Ингмара Бергмана спросили: «Как Вы работаете?» На что он ответил: «Да как... Я у всех все смотрю, самое лучшее беру и делаю свое...» Я не стесняюсь цитировать что-то близкое мне и важное, это мой поклон великим предшественникам.

Максим Редин



Бланш — Елена Харитонова, Стэнли — Сергей Потапов «Трамвай "Желание"» Т. Уильямса

К 125-летию со дня рождения  
Елены Митрофановны Шатровой (1892–1976)  
и к 145-летию со дня рождения  
Николая Мариусовича Радина (1872–1935)

## ТАЙНА СЧАСТЛИВОГО СОЮЗА: ЕЛЕНА ШАТРОВА И НИКОЛАЙ РАДИН

Они были одной из самых знаменитых и талантливых театральных семей. Опытными мастерами они пришли в Малый театр в 1932 г. На прославленной сцене Н. М. Радин выступал 3 года и успел сыграть всего 8 ролей, в то время как за 34 года сценической деятельности — около 450 ролей. Е. М. Шатрова служила в Малом театре 44 года и сыграла 42 роли, в то время как за всю жизнь — более 300 ролей. Свои мемуары она назвала «Жизнь моя — театр».

*«Я смущаюсь своими годами, но пока есть капля силы, я буду пить свое настоящее счастье, благословляя тебя за то, что ты дала мне его».*  
Из письма Н. М. Радина Е. М. Шатровой.  
5 января 1916 г.

Николай Радин был старше своей избранницы почти на 20 лет, более 20 лет продолжался их сценический дуэт и около 20 лет — семейный союз. Они познакомились в Киеве в труппе видного провинциального режиссера и антрепренера Николая Николаевича Синельникова. С апреля 1913 г. Елена Шатрова была замужем за его старшим

сыном, Николаем Николаевичем Синельниковым-младшим. Николай Радин состоял в гражданском браке с Натальей Лисенко, актрисой театра и кино, которая в 1920 г. вместе с новым мужем Иваном Мозжухиным эмигрировала во Францию.

Осенью 1913 г. Радин был введен на роль Тригорина в спектакль «Чайка» А. П. Чехова, где Шатрова играла Нину Заречную. Но молодой актрисе было трудно сним играть, так как «Тригорин смотрел в глаза Нины слишком по-радински».

В 1915 г. Радин написал ей: «Завтра ровно два года, как мы играли в первый раз Чайку. Я помню поцелуй, помню твои глаза. Я часто думаю о том, что наша любовь удивительно красива».



Н. М. Радин в жизни.

Высокий, стройный, черноглазый брюнет, элегантный и обаятельный, с легкой, почти постоянной улыбкой на смугловатом лице, благодаря приподнятым вверх уголкам тонких губ, поразил ее своей «сверкающей красотой», остроумием, но более всего — естественной манерой произнесения текста на сцене. Он казался ей «человеком из сказки» благодаря его умению перевоплощаться в образ до неузнаваемости.

Неожиданное предложение Радина замужней женщине: «Поедем венчаться!», — она обратила в шутку. Лёлю Шатрову он называл «веточкой ландыша». Первый его подарок как анонимное подношение после спектакля — брошь в виде золотой веточки ландыша с бриллиантовыми цветочками. Он любил дарить ей ландыши, посылал открытки светками, букетиками, корзинами ландышей, а также ландышами и фиалками, ландышами и незабудками. Сохранились многочисленные, пронумерованные письма-дневники Радина. Каждый день убористым почерком на 4–8 страницах голубой бумаги он писал ненаглядной Веточке о своей люб-

ви безграничной, безмерной и, главное, первой подлинной в его жизни.

В октябре 1915 г. Радин умолял: «Скажи, что ты не можешь жить в разлуке, что ждешь праздника нашей любви, нашей свадьбы, что веришь, как я в настоящее наше счастье, в нашу нежную дружбу. Ведь все, что я предсказывал для нас — все осуществляется — и наше сближение и эта красота, которой полно мое существо, рвущееся к тебе и изнывающее от тоски».

Их встреча была судьбоносной. Но Шатрова не могла решиться сразу на кардинальное изменение своей жизни. Иногда они встречались, вместе играли в гастрольных спектаклях. По контракту она продолжала служить на юге, а он закидывал ее письмами и срочными телеграммами из Москвы. В январе 1916 г. Радин написал: «Милая, родная, ты хочешь нашего счастья? Ты хочешь не только получать его от меня, но и давать его мне? Ты чувствуешь, ты понимаешь, каким оно может быть глубоким, внутренним, настоящим, большим при внешней, простой, обыденной форме! Душа дрожит, сердце бьется — такая волна любви охватывает меня. Как хорошо, что — хоть как исключение, но душа человека может подниматься до такой высоты чувства!».

Венчание Шатровой и Радина состоялось 9 октября 1916 г. Режиссер Н. Н. Синельников любил Шатрову и Радина, высоко ценил их талант и простил их обоим. Радина он называл своим любимым учеником и другом. А. Н. Синельников-сын, скоторым Шатрова была ранее обвенчана, всю официальную «вину» перед церковью взял на себя. В 1919 г. его смертельно ранили на дуэли.

Радин любил свою избранницу всю жизнь. «Тебя нет со мной, и я не живу — я все время мучаюсь разными мыслями. Это ужасно. Я не знаю, что отдал бы за один твой поцелуй — это так, именно так, несмотря на 8 лет моей любви и приближающийся мой полувековой юбилей жизни», — писал он ей в августе 1922 г.

27 января 1917 г. по старому стилю у Шатровой и Радина родилась дочь Марина. В 1923 г. она скончалась от туберкулезного менингита. Смерть любимой дочери вызвала длительное охлаждение отношений между супругами. Боль-

ше детей ни у Шатровой, ни у Радина не было. У Елены Митрофановны были племянники и племянницы, которым она помогала.

Лёля Шатрова происходила из многодетной крестьянской семьи. Она мечтала о театре с 11 лет и еще ученицей Санкт-Петербургской женской гимназии принцессы Ольденбургской приняла твердое решение стать актрисой.

Когда до выпуска из гимназии оставалось еще два года, девушка записала в своем дневнике: «Когда мать сказала, что она не пустит меня на репетицию и в театр, мне захотелось крикнуть: «А я пойду! И я буду актрисой!» К чему жить, если не быть на сцене».

В 1909 г. Шатрова поступила в только что основанную частную Школу сценического искусства в Санкт-Петербурге. Ее преподавателями были А. П. Петровский, С. И. Яковлев, А. А. Санин. В школе ее увидел знаменитый немецкий режиссер Макс Рейнхардт и пригласил в свою труппу. Однако ее любимый учитель А. П. Петровский сказал: «Ты русская и должна работать в России». В 1912 г. по окончании школы она приняла приглашение Н. Н. Синельникова вступить в харьковскую труппу. Служила у него в Харькове и Киеве четыре сезона и сыграла 58 ролей.

Радин окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета в 1900 г. Сначала был актером-любителем, играл на клубных сценах и уже как актер-профессионал выступал в гастрольной труппе В. Ф. Комиссаржевской (1902–1903). Актерское мастерство он совершенствовал в театре Корша под руководством режиссера Н. Н. Синельникова в 1903–1908 гг. Настоящая фамилия Николая Радина по матери Казанков. Радин — его сценический псевдоним, от слова «радость». Он был блестящим исполнителем комических ролей. Его талант был жизнерадостным и полным солнечного света. С. Н. Дурылин называл его «великолепным мастером радости» и «виртуозом сценической речи». У него была кристально четкая дикция, легкость тона, быстрая манера подавать фразу чеканной скороговоркой, как бы бросать ее, великолепные и неожиданные интонации, создававшие иллюзию подлинной импровизации.



Е. М. Шатрова — Матрена. «Власть тьмы» Л. И. Толстого.

Несравненный исполнитель героических и характерных ролей, Радин бесподобно носил театральные костюмы. Актёры учились у Радина искусству «носить фрак». Он отличался редким актерским обаянием, благородной простотой и изяществом. Радин все роли играл ясно, изумительно легко и свободно, хотя на самом деле в силу своей артистической скромности и критического отношения к своему творчеству часто терзался сомнениями, был не уверен в себе и даже испытывал полное разочарование. Друг семьи актер В. О. Топорков, пытаясь определить особенность мастерства Радина, отмечал, что «чрезвычайно трудно передать словами все очарование, всю тонкость, изысканность, виртуозность и жизнерадостность этого замечательного артиста».

«Французское изящество речи и жеста, гасконская искрометная веселость, чувство художественной меры» у Радина, как отмечал С. Н. Дурылин, — это «достояние Петипа». Николай был сыном Мариуса Мариусовича Петипа, известного актера-гастролера и премьера Александринского театра. Радин — внук великого русского балетмейстера, француз по происхождению, Мариуса Ивановича Петипа. Мариус Иванович признал своего внебрачного сына Мариуса и идал ему свою фамилию, адраматический актер Мариус Мариусович Николая не усыновил. Однако талантом сына он восхищался и часто играл вместе с ним в одних спектаклях на провинциальной сцене. Радин очень любил свою мать, происходившую из крестьян, Марию Ивановну Казанкову, которая последние годы постоянно жила с ним. В молодости она работала служанкой владелицы швейной мастерской Терезы Карловны Бурден, матери М. М. Петипа.

Б. И. Равенских в своей статье «Современна всегда» писал о любви многих людей разного возраста, особенно молодежи, к Е. М. Шатровой: «Всем известны ее ум, обаяние, лукавство, я бы сказал, озорство и какая-то редкостная женственность». Сценические создания актрисы отличались внутренней чистотой, свежестью и непосредственностью, мягкостью и изяществом, лиризмом и одухотворенностью, задушевностью и теплой женственностью. Талант Шатровой был также, как и у Радина, светлым, солнечным, праздничным, искристым. Ее пластика отличалась французским изяществом формы и красочностью движений. Ей легко удавались комические и драматические роли. У Шатровой был выразительный звонкий голос и отличающаяся мелодическим разнообразием сценическая речь.

Николай Радин оказал большое влияние на Елену Шатрову. Он был не только любимым человеком, мужем, другом, несравненным партнером по сцене, но и требовательным режиссером, мудрым руководителем и педагогом-наставником. Филигранное комедийное мастерство у Радина и Шатровой сочеталось с психологической глубиной, предельной искренностью, яркостью и жизненностью характеров. Любимцы театральной публики восхищались высоким мастерством диалога, который то плелся как драгоценное кружево, то становился стремительным, отточенным диалогом-поединком.



Е. М. Шатрова — Лидия. «Бешеные деньги» А. Н. Островского.

С 1917 г. они вместе работали в Москве. Где бы они ни служили — в труппе Н. Н. Синельникова, Московском драматическом театре Суходольских (в здании «Эрмитажа»), Краснодарском драматическом театре, в театре МГСПС, в театре бывш. Корша, называвшемся после революции Московский драматический театр «Комедия», — они всегда были премьерными. Радин несколько лет был режиссером и художественным руководителем театра бывш. Корша, где он собрал превосходную труппу. В 1925 г. Радину было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

Супружеская пара поражала своим превосходными любовными драматическими дуэтами-диалогами: Катарина и Петруччио, Беатриче и Бенедикт («Угрошение строптивой»), «Много шума из ничего» У. Шекспира), Роксана и Сирано («Сирано де Бержерак» Э. Ростана).

П. А. Марков подчеркивал, что сложный юмор и тонкая ирония таких авторов, как О. Уайльд и Б. Шоу, были «органически сродни Радину». Радин — первый исполнитель роли профессора фонетики Генри Хиггинса на русской сцене, Шатрова была одной из первых и блистательных исполнительниц роли уличной продавщицы цветов Элизы Дулитл («Пигмалион» Б. Шоу). В. А. Филиппов видел Радина в роли Хиггинса с тремя партнершами и отмечал: «Неповторимым художественным наслаждением было не только смотреть Радина в этой роли, но и наблюдать в каждом следующем спектакле изменения отдельных деталей, и прежде всего совсем иные речевые краски, особенно пленявшие, когда его партнершей была Шатрова».

Одной из удачных ролей Шатровой стала молодая, легкомысленная парижанка Жоржина, влюбившаяся в стареющего донжуана, в спектакле «Золотая осень» Ж. Кайяве и Р. Флерса. Радин создал в этом спектакле один из своих знаменитых шедевров — благородного, пленительного, элегантного графа де Ларзака, впервые

в жизни полюбившего по-настоящему. «Да, он очень умел передавать на сцене обаяние зрелого мужчины, уже переходящего в пожилой возраст. Его герой знал мастерство соблазна и в то же время свысока подтрунивал над самим собой, над взрывом поздних страстей, над приближающейся старостью, но уже грустил по ушедшей и невозвратимой юности».

В пьесе-диалоге Л. Вернейля «Ложь», требующей большого драматического напряжения актеров, не покидающих сцены в течение трех действий, Шатрова исполнила роль Жермен, утаивающей свое прошлое из любви к мужу, а Радин — ее мужа Мориса, любящего жену и разоблачающего ее ложь и предательство. Летом 1929 г. они гастролировали с этим спектаклем во многих городах страны.

Другом семьи стал Алексей Николаевич Толстой. Он очень любил Радина, талант которого был ему близок. «Радин до конца, до предела почувствовал и передал главного героя творчества Толстого тех лет», — писал П. А. Марков. Артист «с разящей силой и жалостью, душевной глубиной и горькой усмешкой» исполнял роль азартного картежника, жалкого, нищего дворянина, ничемного князя Бельского в «Касатке». Шатрову Толстой считал лучшей исполнительницей Маши, певицы из шантана с прозвищем Касатка. Вместе они играли и в «Горьком цвете» А. Н. Толстого, где Радин создал сложный образ беспомощного, опустошенного и поблекшего избалованного барина Драгоменецкого, а Шатрова сыграла роль скромной, впечатлительной, горячо любящей провинциальной девушки-портнихи Лизы.

«Коллектив Малого театра сразу признал Н. М. Радина за «своего», — свидетельствовала Е. Д. Турчанинова, — Он был наш. И актеры старшего поколения находили в нем много общего с А. П. Ленским и А. И. Южиним по высоте мастерства».

В Малом театре в возобновленном спектакле 1932 г. «Стакан воды» Э. Скриба Николай Радин блистал в роли английского лорда,

хитрого, веселого и остроумного Болингброка, истинного джентльмена, изысканно вежливого и по-французски галантного и грациозного. Радин давал стиль автора французской комедии. Публика вызывала Радина даже среди актеров, не давая ему говорить. Эту истинно совершенную роль своего репертуара Радин впервые сыграл еще в 1912 г. в Киеве вдовой бенефис. До Радина на сцене Малого театра эту роль исполнял А. И. Южин, после Радина — М. Ф. Ленин.

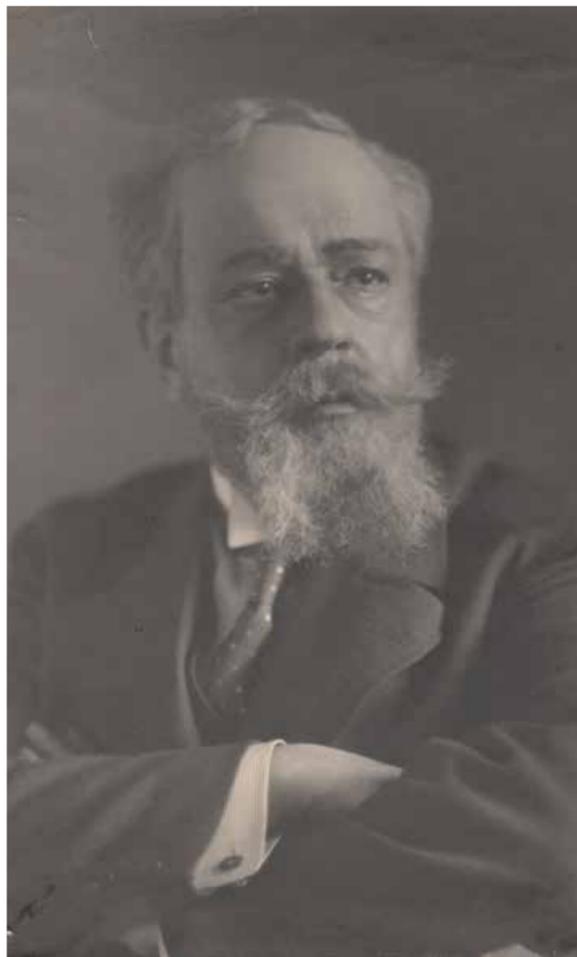
*Как свидетельствовал С. Н. Дурьлин: «Радин точно подлил шампанского в старый «Стакан воды»: его влага стала искрометной».*

Е. Д. Турчанинова отмечала: «Диалоги Радина на сцене Болингброка были мастерски изощрены — они сверкали, ослепляли тысячами интонационных неожиданностей». Это была последняя комическая роль Радина, великодушный праздник его мастерства, где он всепобеждающе продемонстрировал свой зрелый талант, свой безупречный «радинский стиль». Много лет назад роль молоденькой Абигаиль исполняла в «Стакане воды» Шатрова, которая в дуэтах с Радиним — Болингброком не могла скрыть на сцене своей влюбленности в него.

Елена Шатрова уже после Радина была введена в спектакль Малого театра на роль гордой, властолюбивой и надменной интриганки герцогини Мальборо. С 1939 г. она стала также играть роль доброй и слабохарактерной королевы Анны поочередно с ролью герцогини. До Шатровой эти роли играли Е. К. Лешковская (герцогиня), М. Н. Ермолова и А. А. Яблочкина (королева).

Вместе с Шатровой роль герцогини играла Е. Н. Гоголева, а роль королевы — Н. А. Белевцева. Шатрова стала первой актрисой в Малом театре, которая играла один вечер роль герцогини, а другой вечер роль королевы. Высокое мастерство позволяло ей почти не менять грим, но при этом создавать самобытные образы. Исполняющий роль Артура Мешема в этом спектакле М. М. Садовский отмечал: «Женственность и темперамент отличают Шатрову во всех ролях... Но природа женственности и темперамента в этих двух ролях была различной. Женственность герцогини выражалась в притягательной пластике. В глазах ее таилась страсть. Даже голос ее был полон очарования и силы. Женственность королевы была совсем другой по своей природе — глаза королевы сияли чистотой, любовью, надеждой, в голосе звучали то ноты жалобы, то просьбы, то покорности, а вся ее пластика была застенчивой и робкой. Если герцогиня Шатровой охотилась за своей жертвой, то ее королева ждала момента, когда сама станет жертвой».

В этом описании видна «радинская» актерская школа. Исследователь творчества Радина С. Н. Дурьлин отмечал, что Радин давал «образец перевоплощаемости, по-



Н. М. Радин — Захар Бардин. «Враги» М. Горького.

строенной не на смене гримов и костюмов, а труднейшей смене речевых укладов и психологических рисунков».

Шатрова с нетерпением ждала премьеры и не любила срочные вводы в готовый спектакль, хотя никогда не отказывалась от них. Долгое время в Малом театре ее занимали исключительно на вводах. Первой ее ролью стала Лидия Чебоксарова в «Бешеные деньги» А. Н. Островского (1933 г.), одна из лучших ее ролей, которую Радин назвал «громкой победой». Она создала правдивый образ молодой женщины, полной жажды легкой жизни, любительницы праздности и роскоши. Однако беспокойный Радин не был доволен тем, что Шатрову не занимают в новых постановках и в 1934 г. даже вел переговоры с Ленинградским академическим театром драмы о возможном переходе. Последний раз Радин выступал на сцене 30 ноября 1934 г. После смерти мужа Шатрова сказала себе, что нашла свой театр, свой дом и останется в нем навсегда. И она стала одной из первых артисток Малого театра.

Лучшая роль Шатровой в репертуаре Островского — это роль Евлампии Николаевны Купавиной в комедии «Волки и овцы», которую она играла еще в труппе театра бывш. Корша с 1928 г. В Малом театре Шатрова играла роль Купавиной в трех разных постановках: К. П. Хохлова (1935), Л. А. Волкова (1941), П. М. Садовского (1944). Но только работа с Волковым и Садовским принесла ей подлинное творческое удовлетворение. П. М. Садовский говорил: «Она дышит Островским, у ней дыхание в роли по-Островскому». Актриса выдвинула совершенно неожиданный образ красивой, веселой, приветливой и душевно богатой женщины на первый план, сделав его едва ли не самым значительным во всем спек-

такле. Ее Купавина — это светлая, доверчивая, чистая, простодушная и бесхитростная влюбленная женщина с добрым сердцем, наделенная тонким юмором, которая знает, к чему приведет ее роман с Беркутовым. Роль Беркутова в 1934 г. репетировал Радин, но тяжелое заболевание не позволило ему больше выступать на сцене.

*С. Н. Дурьлин отмечал: «За всю сценическую историю спектакля «Волки и овцы» (не в одном Малом театре) Купавина Шатровой — лучшее исполнение этой роли, наиболее тесное приращение к глубокому замыслу Островского».*

Много лет играла она Купавину. В 1952 г. состоялось 400-е представление спектакля «Волки и овцы». Последний раз Шатрова выступила в роли 35-летней вдовушки на гастролях в Рязани в 1967 г., после более чем 12-летнего перерыва, в связи с внезапной болезнью исполнительницы этой роли И. А. Ликсо. Шатрова сыграла подряд три спектакля на пороге своего 75-летия.

А. Н. Островский был ее любимым драматургом. А самой любимой ролью стала изящная и капризная молодая светская львица Клеопатра Львовна Мамаева в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», на которую она была введена в 1940 г. из-за несчастного случая с А. А. Яблочкиной, первой исполнительницей роли в постановке П. М. Садовского. А. А. Яблочкина, извинившись за срочный ввод, не только уступила Е. М. Шатровой свою любимую роль, но и помогла ей в работе над ней. Старики Дома Щепкина и Островского признали актрису Шатрову своей. В дни юбилейных торжеств 1949 г. в связи со 125-летием Малого театра она призналась: «Чувствовать себя частицей живого огромного существа по имени Малый театр доставляло радость несказанную».



Е. М. Шатрова — Купавина. «Волки и овцы» А. Н. Островского.

*В 1952 г. на Центральном телевидении появились фильмы-спектакли Малого театра с Е. М. Шатровой в ролях Купавиной и Мамаевой.*

В репертуаре Островского в Малом театре она с успехом выступала в ролях Коринкиной, Кукушкиной, Феклуши, Аполлинии Панфиловны Хальмовой, Мавры Тарасовны Барабошевой («Без вины виноватые»), «Доходное место», «Гроза», «Сердце не камень», «Правда — хорошо, а счастье лучше». Когда 30 сентября 1972 г. Малый театр отмечал 80-летие со дня рождения Е. М. Шатровой и 60-летие ее творческой деятельности, она исполнила роль Чебоксаровой-матери в комедии Островского «Бешеные деньги».

Среди ее бесспорных актерских удач на сцене Малого театра: гордая и властолюбивая польская аристократка Марина Мнишек («Борис Годунов» А. С. Пушкина), капризная и самоуверенная Наталья Дмитриевна и старая нянкая Тугоуховская («Горе от ума» А. С. Грибоедова), жеманная и приятная во многих отношениях городничиха Анна Андреевна и жена унтер-офицера («Ревизор» Н. В. Гоголя), продажная стужательница генеральша Вера Алексеевна Стессель («Порт-Артур» А. С. Степанова и И. Ф. Попова), светская сплетница герцогиня Бервик («Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда), скарденная Зинаида Саввишна Лебедева, прозванная Зюзюшкой («Иванов» А. П. Чехова), темная, неграмотная, домовитая деревенская баба Матрена («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), бодрая и энергичная тетя Саша («Так и будет» К. М. Симонова).

Шатрова ценила режиссеров умных, талантливых, требовательных: Л. А. Волкова, К. А. Зубова, Л. В. Варпаховского, Б. И. Равенских.

Последней ролью стала хитровая сваха и сводня Василиса Волохова в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в постановке Б. И. Равенских (1973). Режиссер назвал Шатрову своей актрисой, хотя она играла всего в двух его спектаклях. Он писал: «Актерский талант Е. М. Шатровой, ее профессионализм для меня — идеальное воплощение старой русской школы актерской игры. Мастерница создавать образы подлинно народные, русские, она достигает этого путем внутреннего перевоплощения в образ и детально, филигранно отделяет внешний рисунок роли. Личность самой актрисы — личность культурного, умного, богатой души человека — всегда просматривается в созданных ролях, и это придает им внутреннюю наполненность, сложность, убедительность».

После смерти Радина Шатрова прожила долгую жизнь. Она опять была замужем, но ее муж не был человеком театра.

В 1937 г. ей было присвоено почетное звание заслуженной артистки РСФСР, в 1949 г. — звание народной артистки РСФСР, в 1968 г. она получила почетное звание народной артистки СССР. За исполнение главных ролей в пьесах советских авторов в 1948–1949 гг. Шатрова получила две Сталинские премии первой степени (Милягина — «Великая сила» Б. С. Ромашова, Гринёва — «Московский характер» А. В. Софронова).

Шатрова вела активную общественную работу, была членом Московского комитета РАБИС, Совета ЦДРИ, Совета Дома Актера ВТО, заместителем председателя Президиума Совета ВТО, председателем Центральной социально-бытовой комиссии ВТО, с 1957 г. депутатом Верховного Совета РСФСР двух созывов.

*Театр всегда оставался главным делом ее жизни. В своих воспоминаниях Елена Шатрова с потрясающей откровенностью написала: «За пятьдесят лет по моей болезни ни разу не отменяли назначенного спектакля. Я играла с температурой сорок и в ознобе лихорадки».*



Н. М. Радин — Болингбок. «Стакан воды» Э. Скриба.

*Умирала моя дочь — я играла, умирала свекровь — мы с Николаем Мариусовичем играли, умирала мать — я спешила на спектакль...».*

Согласно завещанию Николая Радина, она бросила его прах в воду, но горсточку пепла захоронила на Ваганьковском кладбище. На их могиле общий памятник. Плиту венчает скульптурная голова Шатровой, чуть ниже на мраморном постаменте высечены три веточки ландыша.

*«Моя душа прильнула к твоей душе и если бессмертна душа, то и любовь моя бессмертна...»* — это слова из письма Николая Радина Елене Шатровой.

Надежда Телегина



Е. М. Шатрова — Герцогиня Мальборо. «Стакан воды» Э. Скриба.

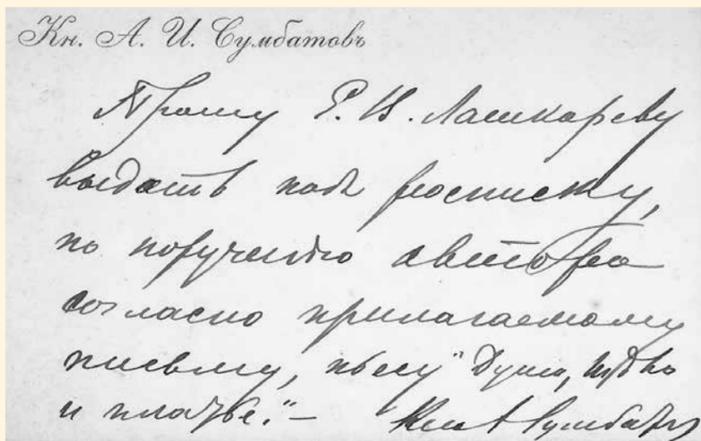


Е. М. Шатрова в жизни.

## ПРАВО НА ТВОРЧЕСТВО

16 сентября 2017 года исполнилось 160 лет со дня рождения А. И. Сумбатова-Южина, а 17 сентября — 90 лет со дня смерти А. И. Южин — драматург, пьесы которого шли на рубеже веков по всей России и ставились за границей. Артист, сыгравший на сцене Малого театра более 255 ролей, получивший признание русской публики, звание народного артиста республики, а также орден Академических пальм от французского президента. Южин руководил Малым театром на протяжении почти 30 лет, удерживая и сохраняя его в самые трудные годы для нашей страны и искусства — в годы революции и гражданской войны. Но А. И. Сумбатов-Южин не только активный практик театра, но и страстный его теоретик. Его литературное наследие — статьи, речи, доклады, письма, дневники — богатейший материал для тех, кто любит театр, его историю, и размышляет о путях его развития. В этих документах можно увидеть, как меняется взгляд Южина на разные аспекты театрального мира, его поиск правды, прежде всего перед самим собой, попытки объективно сформулировать меняющийся театральный процесс на рубеже веков и найти в нем свое место и место Малого театра. Этот глубокий и вдумчивый анализ, несмотря на безусловную субъективность автора, не может не вызывать уважения у читателя. Сегодня, в связи с памятными для Малого театра датами, нам захотелось познакомить читателей именно с этой стороной творческой личности Южина, предоставив вашему вниманию подборку его высказываний и размышлений о театре, которые спустя почти сто лет кажутся как никогда современными и актуальными.

Театр был, есть и будет экстрактом жизни («Будущее театра», 1910 г.). Живой человек со всем неизмеримым богатством его мечтаний, чувств и переживаний и со всем разнообразием его индивидуальных внешних форм, а также его действий, — единственный объект театра и как искусства, и как общественного дела (Отрывок из «Книги о театре», 1913 г.).



Автограф А. И. Сумбатова-Южина

Мы, несомненно, как труппа, у которой за плечами сто лет славного прошлого, не могли от него отказаться, нам было за что стоять, и нельзя было бы найти нам оправдания, если бы во имя преходящего успеха мы отбросили всё, что накопили наши великие предшественники, и без борьбы примкнули бы к тем, кому, в сущности, терять было нечего, а выиграть можно было всё... («Речь к труппе», 1909 г.)

Мы — не частный театр, культивирующий то или другое направление. Как театр императорский, мы всем талантливым писателям всех литературных направлений, кроме пошлых, обязаны открыть нашу сцену. Мы не можем быть даже специально театром трагедий, театром драм или театром комедий. Все формы драматической литературы должны находить воплощение на нашей сцене. Такова тенденция нашего театра, таковы традиции всех государственных театров Европы... («Речь к труппе», 1909 г.)

Традиции Малого театра касаются трех сторон его работы. Во-первых — сценического воплощения. Во-вторых — репертуара. В-третьих — внешних форм его труда.

Традиция сценического воплощения Малого театра требует, прежде всего, крупной личной индивидуальности на роли всех родов и размеров... Эта главная традиция Малого театра... заключается в требовании жизненной правды, внутренней силы и творческой оригинальности исполнения...

Традиция Малого театра никогда не была и не будет традицией ложно понимаемого музезизма. Малый театр, прежде всего, — живой и жизнеспособный, вечно обновляющийся организм, и никогда он не уходил в пыль мумий и раскопок, как бы ценны они ни были... Охраняя драгоценнейшие произведения былого, он обязан отражать настоящее... репертуарная традиция Малого театра — определенная и неизменная на почти вековом протяжении — требует, прежде всего, конечно, основного репертуара,

включающего в себя отдельные образцы величайших писателей прошлого... вторая, не менее важная и значительная часть репертуара — отражение современного театру литературного творчества, включение произведений, отмеченных драматургическим талантом...

Третья и последняя часть наших традиций заключается в многообразных и сложных внешних формах непрерывного труда. Культ личностей, сумма которых составляет художественный коллектив, всегда лежал в основе деловой жизни Малого театра... Талантливый парикмахер, машинист, технический рабочий, портной, служащий в администрации, гардеробе, на билетном контроле так же любят и берегут свой театр, как и любой артист («Малый театр в его подлинных традициях», 1921 г.)

Режиссер изменит до неузнаваемости физиономию современного театра, и я склонен думать, что хороший режиссер даже в смысле сборов, не говоря уже о художественной стороне, стоит очень выдающегося актера («Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюции и настроения», 1897 г.)

Школа, художественная дисциплина и режиссер — те три кита, на которых стоит театр, залог его необходимости и благотворного влияния сцены на общество, та почва, на которой широко может развиваться самое лучшее украшение театра и всей жизни — отдельный талант («Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюции и настроения», 1897 г.)

Я не только не умаляю, я увеличиваю роль и громадное значение режиссера, значение не только административное, но и художественное, только не в той области, в которую его вводят новые теории, и, вернее, стараются втиснуть всеми силами, не в области актерского и авторского творчества, не там, где необъяснимыми путями сливается тип, созданный автором, с индивидуальным образом, творимым актером. В этой области и режиссер, и руководитель, и администратор... молча отходят в сторону и благоговейно смотрят и наслаждаются тем... что достигается великим, сознательным или бессознательным, мучительным или радостным, но личным вдохновением и трудом актера... Раз мы отводим актеру такую высокую роль и признаем за ним право на свободное творчество... мы и требуем от актера творческого дара. Только способностью к творчеству, только даром творчества и обуславливаются за актером права на творчество. Твори — и ты свободен («Речь к труппе», 1909 г.)

Из всех остальных искусств в России менее всего, почти примитивно разработана техника именно сценического искусства: как надо писать — каждому начинающему писателю уже знакомо благодаря чтению; но как надо играть — начинающему актеру часто совсем незнакомо. Техника не есть рутинная. Она должна постоянно развиваться. И, конечно, я менее всех хочу утверждать, что одной техникой можно создать искусство («Личные заметки об обычаях современного театра», 1901 г.)

Конечно, как не всё то, что напечатано, вылеплено, нарисовано и выстроено, может быть названо произведением искусства только потому, что оно напечатано, вылеплено, нарисовано и выстроено, так и в области сцены не всё, что делается на ее подмостках, заслуживает этого имени (отрывок из книги «Книги о театре», 1913 г.)

Язык участка и ванькиной литературы, язык интернациональных ресторанов и игорных домов висит в воздухе... в ресторанах, в клубах, на скачках, везде, где пошлость толпы одолевает и первенствует — с этим мириться, как со многим, против чего напрасно бороться. Но невольно охватывает чувство жути, когда эти прелести внезапно обдают своим ароматом со страниц книги, с кафедры лектора или со сцены, когда тебя засыпают оборотами речи, чуждыми духу языка, выражениями, прямо

ему враждебными, когда пошлость мысли махровым цветком распускает свою плоскую улыбку в разных видах, вполне отвечающих содержанию. Сцена — это царство художественной речи. Сила и красота языка пьесы — это половина красоты всего произведения («Слово, улица, сцена (несколько мыслей вместо предисловия)», 1908 г.)

Но если артистам предъявляется требование не играть пошлых вещей, то и публике можно предъявить требование их не смотреть. Те, для которых мужчина, приподнятыми юбками бегающий по сцене, или злодей, погибающий под паровозом, «хоть что-нибудь», уже не театральная публика... Пусть и публика обуздает свои нервы и воспитает в себе отрицание воздействий клоунского, порнографического или патологического характера. Я вовсе не ригорист, но пошлое не может быть смешным, отвратительное — потрясающим, оскорбляющее чувство стыда — красивым, а главное, неестественное — интересным... («Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюции и настроения», 1897 г.)

И именно в наше время, когда опять со всех сторон на театр нависает опасность стать зрелищем или потехой, когда под предлогом борьбы с кризисом театра актера сводят на степень почти аксессуара, без которого еще не придумали, как обойтись на сцене, когда под влиянием насадивших на театр посторонних сил почти замерла русская драматургия, — в наше трудное время сверой цупованием глядит на дорогие черты Щепкина каждый из нас. Эти черты говорят нам: уйди в беспредельные глубины духа. Только в этих глубинах сила артистического творчества («О Щепкине», 1913 г.)

Наивысшая цель театра — чтобы зритель играл душой и нервами вместе с актерами. Взят весь смысл настоящего театра не как зрелища, а как искусства. Это слияние заль и сцены может и должно произойти не путем гипноза, не путем нервного восприятия, не путем литургий или отошедших в вечность донисовых празднеств, а путем той правды, которую Лев Толстой, в области романа, вводит нас целиком в эпоху войны и мира сто лет назад. («Будущее театра», 1910 г.)



А. И. Южин на торжественном митинге в честь закладки памятника А. Н. Островскому у Малого театра, 1923 год

Публика для актера — это холст для художника, но холст живой, отзывчивый, помогающий, дополняющий художника, закипающий его своим дыханием, с любовью и радостью купающий свою душу, свою мысль, нервы и сознание в потоках его вдохновений. («Будущее театра», 1910 г.)

Один великий артист на вопрос, откуда он берет крик отчаяния в водном великом месте великой драмы, ответил, указывая на темный зал, — разговор шел в антракте репетиций: «Оттуда. Я только открываю рот,



А. И. Южин за работой

«Надо довести пластику до того совершенства и свободы, чтобы меня не могли уже обвинить в том, что я слишком пластичен.»

«Читать все отзывы, как бы глупы они ни были, надо. Но не надо делать то, что я делаю: лезть из кожи, доказывая, что мои хулители не правы. Правда свое возьмет. Критика — критикой, вражда — враждой, а дело — делом.» (Дневник 1892 г.)

а она уже кричит, а не я» (о Сальвини в роли Отелло, отрывок из книги «Книги о театре», 1913 г.)

Признавая право на существование новых форм, мы, сторонники старого театра, выставляем на этом признании и наше категорическое положение: если имеют право на существование те или другие новые формы, то право на существование старых форм отвергнуто быть не может («Романтизм и Островский», 1914 г.)

Иногда критик блеском своего таланта придает блеск объекту своего разбора. Иногда наоборот. («Культура театра», 1921 г.)

Нельзя же на печать смотреть только как на трубадура, обязанного прославлять наши подвиги, хотя бы действительно совершённые. Единственной формой борьбы с неправды, невежественными или пошлыми печатными отзывами об актере может быть только правильное, просвещенное и полное достоинства отношение актера к своему делу... по мере сил овладеть своим самолюбием и стараться в самых озлобленных и несправедливых замечках отыскать хоть тень правдивых указаний. С внутренней стороны — возражать исполнением. Чем лучше мы будем играть, тем меньше нас будут ругать («Первый Всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюции и настроения», 1897 г.)

Бурно и порывисто новое общественное течение, не разбирая, что хорошо, что плохо, кидается на всё существующее... Затем эта волна ослабевает. В этих сменах, в этих приливах и отливах человечества заключается вся его история, а значит, и история искусства. Девяносто девять сотых принесенного этим шкавалом нового элемента оказывалось всегда — оказывается и теперь, — и не новым, и не жизнеспособным, и не долговечным, но зато хотя одна сотая непременно являлась, является и теперь дорогим вкладом в вечное строительство жизни. Из этих-то драгоценных остатков пронесшихся человеческих бурь и накапливается тот элемент, который веками образует вечную и несокрушимую скалу... А эта скала и есть вечно растущая, вечно развивающаяся красота, в которой совмещается и высшая правда и высшее благо... но наши человеческие усилия, выразившиеся в том, что одни хотят отстоять, а другие — опрокинуть, в результате служат тому же вечному закону сохранения и роста художественной красоты («Речь к труппе», 1909 г.)

24 октября поздравления принимали «Тайны Мадридского двора» — спектаклю исполнилось 20 лет. Предлагаем вашему вниманию очерк, посвящённый постановке В. М. Бейлиса, а также историческим событиям, о которых рассказывает комедия Э. Скриба и Э. Легуве.

## «КОМЕДИЯ ИНТРИГИ И ЧУВСТВА»

При упоминании Маргариты Наваррской большинство сразу же вспомнит прелестную принцессу, чья свадьба с будущим Генрихом IV послужила сигналом для резни в Варфоломеевскую ночь. Но была в истории Франции ещё одна женщина, носившая это имя, — «единственная и возлюбленная сестра короля» Франциска I. В 1526 г. она отправилась в Мадрид вывозить из плена своего младшего брата. Эта история и легла в основу «Новелл королевы Наваррской», написанных в 1851 г. Эженом Скрибом и Эрнестом Легуве.

Оценивая творчество Скриба (1791–1861), биограф М. Шарло называл его «создателем комедии интриги и чувства... основанной на искусстве комбинирования сценических эффектов, развёртывания неожиданных положений и перипетий, затягивания развязки и интереса к ней зрителя».



Маргарита Наваррская — Елена Харитонова, Карл V — Вячеслав Езепов

Начиная с 1789 г. когда произошла революция, Франция практически всё время находилась в состоянии войны. Но владычество Наполеона подошло к концу, и людьми, позабывшими вкус мирной жизни, овладела жажда развлечений, одним из которых являлся театр. «Литературная работа Скриба развёртывалась в обстановке лихорадочной конкуренции антреприз, погони театров за зрительскими массами. Более удачливый и неистощимый, чем десятки забытых ныне бульварных драматургов, Скриб жил, как и они, в атмосфере спешки, срочности, работа одновременно над несколькими заказанными пьесами» (Е. Слободская-Ермакова, статья «Скриб» из Литературной энциклопедии. Т. 10, 1937 г.).

Находчивый Скриб организовал драматургический цех. У каждого сотрудника был свой круг обязанностей: один разрабатывал сюжетные линии, другой сочинял куплеты, третий записывал остроты и каламбуры, четвёртый просматривал газеты, изучая текущую политическую ситуацию... Скриб собирал всё воедино, редактировал, шлифовал и выпускал в свет. Так работали, когда речь шла о водевиле-шутке. Пьесы с более серьёзным сюжетом Скриб писал самостоятельно или содним-двумя соавторами.

Самым талантливым из его литературных подмастерьев — а их было 57! — безусловно, является Эрнест Легуве (1807–1903). Любовь к литературе, можно сказать, досталась ему по наследству, ведь и отец, и дед Эрнеста были поэтами. Пьесы Легуве пользовались заслуженным успехом (в частности, комедия «Анна Кервеле» ставилась в Малом театре). В 1855 г. он стал членом Академии, а в 1888-м её возглавил.

В России пьесами Скриба впервые познакомились в 20-ых гг. XIX в. Э. Золя, Г. Флобер, Г. де Мопассан! Пьесы Скриба и его соавторов, зачастую переделанные на русский лад, появились в репертуаре Малого сразу же, как труппа переехала здание на Петровской площади. В ноябре 1824 г. были показаны «Наследница»



Маргарита Наваррская — Елена Харитонова, Изабелла Португальская — Ольга Пашкова

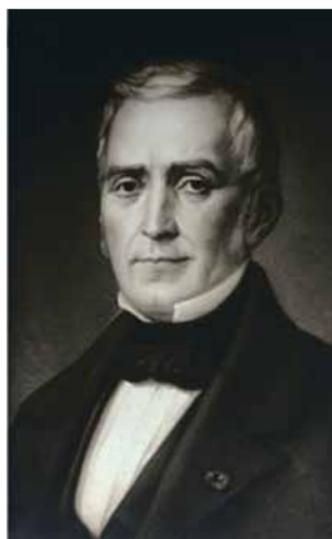
Остроумные, изящные, смастерски закрученной интригой и блестящими диалогами, они быстро обрели популярность. Впрочем, отношение к Скрибу всегда было сложным. Убийственную характеристику дал ему А. И. Герцен: «Скриб — гений, писатель буржуазии, он её любит, он любим ею, он поддался к её понятиям и вкусам так, что сам потерял все другие... Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живописанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка» (А. И. Герцен. Сочинения в 9 т., т. 3). Тем не менее, за творчеством Скриба внимательно следил А. С. Пушкин, который перевёл его речь при вступлении в Академию.

Точно так же расходились в оценках и во Франции. Настоящий скандал разразился в 1836 г., когда Скриба избрали в Академию, где он был признан классическим драматургом и занял 13-ое место — место самого Ж. Расина! Злословили юмористические журналы, возмущалась литературная критика — незадолго перед этим Академия отклонила кандидатуру В. Гюго. Более того: подобной чести не удостоились О. Бальзак,

Скриба и Ж. Делавиня, а также «Песня, или Конторское приключение» Скриба, Ж. Имбера и А. Ф. Варнёра. Перевод и обработку текстов делали либо сами актёры, либо ведущие русские водевилисты — Д. Т. Ленский, А. А. Шаховской, А. И. Писарев.

Большая часть пьес Скриба не выдержала проверки временем. Впрочем, это не относится к «Стакану воды» — блестящая комедия, повествующая о том, что судьбы целых государств зависят порой от сущего пустяка, и сейчас популярна во всём мире.

Впервые зрители Малого театра увидели «Стакан воды» в декабре 1915 г. Королеву Анну играла М. Н. Ермолова, герцогиню Мальборо — Е. К. Лешковская. Вроли Болингброка выступил А. И. Южин, создавший многоплановый образ, «гораздо более сложный, чем у драматурга. Он был одновременно придворным, мыслителем, политическим деятелем, дипломатом. Он был легкомыслен — такова его натура, и острожен, умён, находчив, насмешлив, в чём-то простоват. Актёр показывал героя почтительным, ловким, и в то же время беспомощным» (Ю. Дмитриев, «Великий русский театр»).



Эжен Скриб

Постепенно в спектакль входили новые исполнители. В 1932 г. герцогиню Мальборо начала играть Е. Н. Гоголева; к 1936-му в «Стакане воды» «влились» А. А. Яблочкина (королева), Е. М. Шатрова (герцогиня), М. Ф. Ленин (Болингброк), Н. И. Рыжов (Мешем). Постановка пережила несколько возобновлений — в 1941 г., 1953-м и 1966-м, когда в роли герцогини выступила Э. А. Быстрицкая, королевы — Т. А. Еремеева (ранее игравшая Абилай), Болингброка — Е. П. Велихов.

Что же касается пьес, написанных Скрибом в соавторстве с Легуве, то на сцене Малого театра в разное время шли «Адриенна Лекуврёр», «Дамская война» и «Золотые ручки». 19 июля 1946 г. состоялась премьера «Новелл Маргариты Наваррской» в постановке О. И. Пыжовой и Б. В. Бибикова. Невозможно сказать точно, сколько раз — один или два — показали этот спектакль, прежде чем он исчез из репертуара. Летом 1946-го ЦК ВКП(б) решил навести порядок в культуре — вслед за постановлением «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» 26 августа последовало «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»:

«Главный недостаток нынешнего состояния репертуара драматических театров заключается в том, что пьесы советских авторов на современные темы оказались фактически вытесненными из репертуара крупнейших драматических театров страны. В Московском Художественном театре из 20 идущих спектаклей лишь 3 посвящены вопросам современной советской жизни, в Малом театре из 20–3 спектакля... В ряде пьес, не имеющих никакого исторического и воспитательного значения, идеализируется жизнь царей, ханов, вельмож ("Новеллы Маргариты Наваррской" Скриба, "Хорезм" Шукурова, "Тахмос Ходжентский" Касымова, "Мы казахи" Тажибаева)» («Большевик», № 16, 1946 г.).

От спектакля «Новеллы Маргариты Наваррской» осталось несколько фотографий и программ-ка — маленький листок бумаги с напечатанным с двух сторон типографским текстом. Можно только догадываться, какова была постановка, где Карла играл С. Б. Межинский, Маргариту — Е. Н. Гоголева, Франциска — М. И. Царёв, Элеонору — И. А. Ликсо, Бабьёку — Н. А. Светловидов, Изабеллу — Т. А. Еремеева. Сюжет пьесы построен вокруг попыток принцессы Маргариты освободить брата из испанского плена. Однако битва при Павии была лишь эпизодом борьбы за итальянское господство. Вначале удача улыбалась Франциску. В 1515 г. он одержал победу под Мариньяно, благодаря которой Франция приобрела Миланское герцогство, являвшееся ключом к Италии. В течение 3 лет Франциск заключил мир со всей воевавшей против него коалицией; папа Лев Х уступил ему Парму и Пьяченцу. Таким образом, Франция стала ведущей военной силой в Европе. Могущество Франциска закончилось, едва он успел им насладиться. В 1519 г. умирает император Священной Римской империи Максимилиан I. Франциск пытался бороться за освободившийся престол, но в итоге корона досталась внуку Максимилиана, получившему имя Карл V. Несмотря на молодость — он родился в 1500 г., — Карл V Габсбург очень рано проявил себя не просто как выдающийся политик, но и крупнейший государственный деятель Европы первой половины XVI в. «19 лет от роду он сделался обладателем полуодной из разнообразных коронок: кроме богатых Нидерландов, двух испанских королевств, королевства неаполитанского и сицилийского, вест-индийских островов и новооткрытых американских земель, он унаследовал владения Габсбургов в Австрии и получил сан императора. Со времён Карла Великого ещё ни один из европейских монархов не соединял под своей властью таких обширных владений» (К. Рыжов, «Все монархи мира. Западная Европа»).

Не желая терять свои завоевания, Франциск снова вторгся в Италию, но на этот раз терпел поражение за поражением. В 1524 г. он с 30-тысячным войском перешёл через Альпы, штурмом взял Милан и осадил Павию. Битва закончилась разгромом французов. Франциск попал в плен 24 февраля 1525 г. — лучшего подарка на 25-летие Карла нельзя было придумать! В течение 12 месяцев французский король был заточён в крепости Пиццигеттоне, после чего его перевели в одну из башен Мадридского замка.

Историк К. Биркин так описывает перенесённые им страдания: «Год пребывания пленником в Мадриде был для Франциска в нравственном отношении постом после разгульной Масленицы. Карл V женщины не возлюбил, не тратил на них ни времени, ни денег, и двор его, в сравнении с французским, мог показаться монашеской обителью. Здесь — угрюмые лица ду-

ховенства, надменные физиономии грандов, грубые шерстяные рыцарские доспехи; там — прелестные, улыбающиеся личики женщин, разодетых в шелка и бархат, сияющих золотом и драгоценными камнями. Здесь — совещания о делах государственных, разговоры оподвигах воинских, изредка процессии духовные; там — игры, смех и безумное веселье. Скучно было Франциску, и посещение державного пленника его сестрой, Маргаритой Наваррской, было для него новым источником горя, напомнив... милую родину её красавицами, до которых так далеко ханжам-испанкам или бесстрастным немкам» (К. Биркин, «Временщики и фаворитки», т. 1). Тут мы вынуждены остановиться и признать: Биркин пристрастен — вот не нравится ему наш герой, и всё тут! Однако факт остаётся фактом — попав в окружение Франциска, под которым в тот день убили лошадь, оборонялся средним мужеством и был дважды ранен. Вряд ли он «рисовался», когда писал матери своё знаменитое «у меня остались лишь честь и жизнь, всё прочее потеряно».

Маргарита, 34-летняя вдова герцога Алансонского, поехала в Мадрид хлопотать об освобождении брата. Это была одна из выдающихся женщин своего времени: она знала 6 языков, любила научные занятия, покровительствовала гуманистам. Маргарита известна и как писательница — сборник её новелл «Гептамерон» неоднократно издавался в нашей стране. В 1527 г. она вышла замуж за короля Наварры Генриха II (Анри д'Альбре), который был моложе на 11 лет. От их брака родилась Жанна д'Альбре, унаследовавшая отцовский престол и подарившая Франции любимейшего её короля — Генриха IV Наваррского.

...Эта история, весьма вольно изложенная Скрибом и Легуве, просто создана для сцены. Малый театр не мог не вернуться к ней, пусть даже через 50 лет.

Премьера «Тайн Мадридского двора» состоялась 24 октября 1997 г. Спектакль поставил В. Бейлис. Декорации создал Э. Стенберг;



Франциск I — Владимир Богин

костюмы — Н. Поваго, музыку написал Ш. Каллош. В премьеру участвовали В. Езепов (Карл), Е. Харитонова (Маргарита), Н. Верещенко (Гватинара), В. Богин (Франциск), Т. Лебедева (Элеонора), О. Пашкова (Изабелла), Д. Зеничев (Бабьёка), В. Зотов (Анри д'Альбре).

«Большая заслуга В. Бейлиса в том, что он уловил особенности и внутреннюю логику жанра, — замечает Т. Семашко. — Он создаёт на сцене мир, в котором всё хорошо кончается. Герои могут плакать и волноваться, но мы-то знаем, что к последнему действию слёзы высохнут. Эта вера в победу добра даёт некий заряд всему спектаклю, и даже в грустных сценах чувствуется глубоко запрятанное внутреннее веселье, радость» («Российские вести», № 231, 1997 г.).

Как и в былые времена, Скриб прочно укоренился в репертуаре Малого, подарив коронные роли неизменным исполнителям — В. Езепову и Е. Харитоновой. Постепенно обновляется актёрский состав, в театр приходят новые зрители, но история французской принцессы, которой удалось перехитрить грозного императора, спасти брата и обрести любовь, всё так же находит отклик у благодарной аудитории.

Ольга Петренко

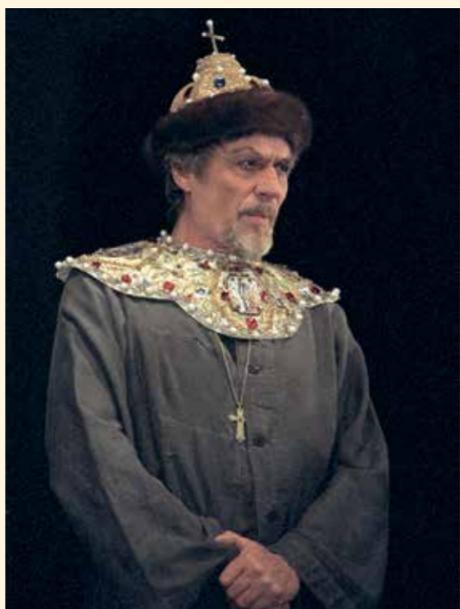


Анри д'Альбре — Василий Зотов, Маргарита Наваррская — Елена Харитонова

# ИСТИНЫ ИЗ ТЕМНЫХ НЕДР МИНУВШЕГО

## Трилогия А. К. Толстого на сцене Малого театра

(к 200-летию драматурга)



Царь Иван Васильевич IV — А. Михайлов.  
«Царь Иоанн Грозный» («Смерть Иоанна Грозного»)

Тема исторической судьбы России столетиями находилась в центре общественного внимания, но особую остроту обретала в моменты глобальных сдвигов и изменений всех форм национального бытия — государственных, социальных, культурных, бытовых, семейных, личных. В последние двести лет оней вели (и продолжают вести) нескончаемые споры славянофилы и западники, консерваторы и либералы, охранители и прогрессисты, монархисты и демократы, государственники и ингилисты. Оней размышляли (и продолжают размышлять) ученые-историки и политики, культурные деятели и публицисты, писатели, поэты и драматурги. Русский театр не мог оставаться в стороне от волновавших общество вопросов истории.

В репертуаре Малого театра «приливы» исторической темы наблюдались дважды — в 1860-е и в 1990-е годы. И оба раза это было связано с перестройкой общего уклада русской жизни, ускорением темпов развития и утверждением принципа гласности. (Заметим в скобках, что функция гласности менялась: в XIX веке ее именовали «благотворительной гласностью», а в конце XX рассматривали как инструмент «демифологизации» русской истории.)

В русской истории Алексей Константинович был «дома». История была средоточием всех его ученых занятий. Она заполняла все пространство писательского кабинета, письменного стола, книжных шкафов. Историческая тема главенствовала в его чудесных балладах и поэмах, полных драматизма повестях и романах, блистательных пародиях и афоризмах.

Подлинный историзм, далекий от какой бы то ни было этнографической раскраски, прони-

зывает и его драматическую трилогию: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870). По разработке историческо-философской проблематики, объемности и сложности образов, по строгому единству художественной композиции, поэтической образности атмосферы, ясности и красоте стихотворного языка трилогия представляет собой выдающееся явление русской драмы.

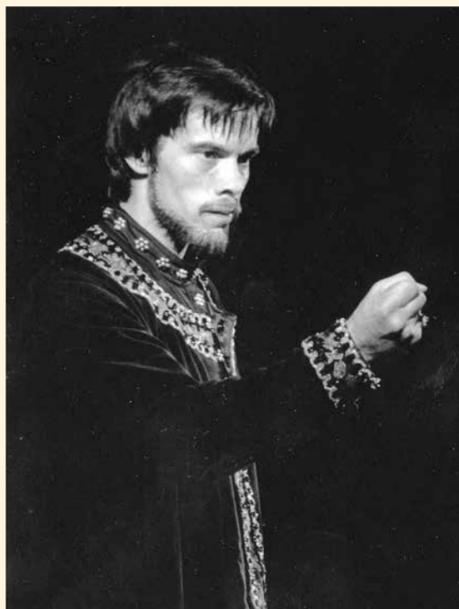
Однако, в отличие от основного потока «боярских» пьес, ее сценическая судьба складывалась отнюдь не просто. Первая часть была поставлена на сцене Малого театра почти сразу после ее написания (1867), но третья обрела сценическую жизнь лишь в конце века (1899), а время для постановки центральной части наступило уже совсем в другую историческую эпоху — советскую (1973).

Если во второй половине XIX века происходил тяжкий поворот русской истории от крепостничества к свободе капитала, то в конце XX Россия, пройдя через гражданские смуты, три революции и две мировые войны, смену режимов и форм государственного правления, совершила новый разворот к капитализму, на сей раз вспять от социализма. Страна возвращалась к эволюционной линии движения национальной истории, прерванной в революционном 1917 году, и — одновременно — стремилась в сверхсрочном порядке освоить современный цивилизационный и культурный уровень западных стран. Этот путь по определению не мог не быть катастрофически трудным.

И вновь, как полтора столетия назад, общество обратилось к вопросам исторического прошлого. Тема русской судьбы обрела новую актуальность. Но если на большинстве сцен ее осмысление ограничивалось недавними советскими временами, то Малый театр вводил своих зрителей вглубь национальной истории — во времена Иоанна Грозного и Петра Великого, Павла Первого и последнего русского царя Николая Второго. Вспомним: «Холопы» П. П. Гнедича (1987), «...И аз воздам» С. А. Кузнецова (1990), «Князь Серебряный» А. К. Толстого (1990), «Царь Петр и Алексей» Ф. Н. Горенштейна (1991), «Царь



Царь Иван Васильевич IV — Я. Барышев.  
«Царь Иоанн Грозный» («Смерть Иоанна Грозного»)



Борис Годунов — А. Коршунов.  
«Царь Иоанн Грозный» («Смерть Иоанна Грозного»)

Иудейский» К. Р. (1992), «Пир победителей» А. И. Солженицына (1995), «Государь Петр Федорович» Г. П. Турчиной (2000).

Таков поистине царский сценический контекст, окружавший драмы А. К. Толстого в репертуаре Малого. К поставленному ранее Борисом Равенским «Царю Федору Иоанновичу» (1973) добавился «Царь Борис» в режиссуре Владимира Бейлиса (1993), а затем и «Смерть Иоанна Грозного» (1995) в режиссуре Владимира Драгунова. Так все три части трилогии сошлись на академической сцене, вспомнившей свое «императорское» происхождение. Они притягивали не выигранным театральностью, не внешними декоративными эффектами, но глубиной разработки исторической проблематики. Все три постановки отличались внутренней крепостью, силой и ясностью. В основе внутреннего единства лежал концентрированный, обобщенный сценический образ. Интонационное единство возникало благодаря общему для всех трех постановок музыкальному оформлению Георгия Свиридова, декорационное — благодаря родственными стилистическими решениями Евгения Куманькова и Иосифа Сумбаташвили, исполнительское — благодаря знаменитому ансамблевому стилю игры.

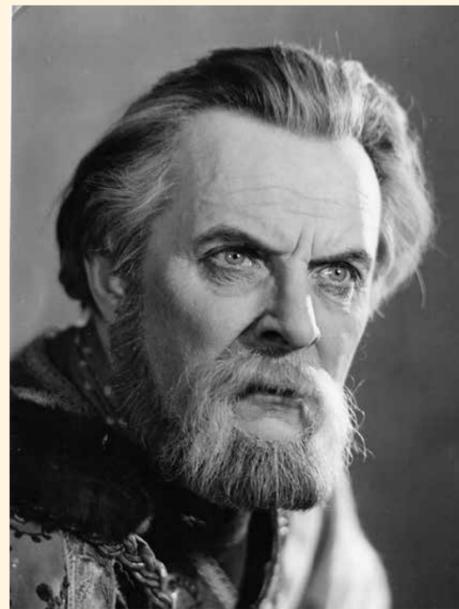
Великий спектакль Бориса Равенских сыграл роль эстетического образца для постановки остальных частей трилогии. Несмотря на множество вводов и смену исполнителей в ключевых ролях (многие актеры переходили с одной роли на другую), спектакль не только не развалился, но со временем зажил новой жизнью. В советскую эпоху его религиозные мотивы воспринимались залом как далекий привет из глубины веков. На-

поминали о том, что официальный атеизм не может перечеркнуть тысячелетнее царствование Руси, что ее историческая судьба неотделима от судьбы русского Православия. Крупный формат, масштабность образов, историческая дистанция — все это в спектакле сохранилось, но в первое постсоветское десятилетие интонировано оказалось по-другому.

Чем продолжал привлекать публику «Царь Федор Иоаннович», продержавшийся в репертуаре более четверти века?

Красотой духовных песнопений Георгия Свиридова, возвышавших и одухотворявших течение сценической жизни. Протяжными молитвенными распевами в исполнении хоровой капеллы Александра Юрлова. Живописностью созданного Евгением Куманьковым декорационного оформления, с куполами московских храмов, округленными сводами кремлевских палат, простором пустого пространства. Мощными актерскими работами. Психологически напряженными поединками персонажей. Глубиной проникновения в дух времени. Памятью культуры. Взору зрителя была явлена великолепная историческая живопись, данная в богатом освещении, с множеством живописных подробностей. Почти рембрандтовская светотень, окутывающая дуэтные и сольные сцены, соседствовала с массой света, заливающего многофигурные групповые композиции.

Лица, фигуры, облики героев казались сошедшими с религиозных полотен Павла Корина, исторических картин Василия Сурикова, портретов Ивана Крамского. В спектакле Равенских они обрели движение, голос, пластику. Никто нигде не торопился — объем характеров раздвигался постепенно, исчерпывая до конца зерно образа. В группе князей лидировали красавцы Шуйские: монументальный Иван Петрович — Евгений Самойлов, затаенный лукавец Василий — Алексей Эйбоженко, хмуро глядящий, полный внутренней ярости Андрей — Ярослав Барышев. А рядом с ними — вкрадчивый и умный Михайло Голвин — Георгий Оболенский, пылкий и нетерпеливый князь Шаховской — Александр Овчинников. Помнится суровый облик митрополита всея Руси Дионисия — Бориса Клюева и полное одухотворенной печали лицо Чудовского архимандрита — Владимира Богина. Вспоминается тонко прорисованная иконописная фи-



Князь Иван Петрович Шуйский — Е. Самойлов.  
«Царь Федор Иоаннович»



Царица Ирина — Г. Кириوشина.  
Царь Федор Иоаннович — Ю. Соломин.  
«Царь Федор Иоаннович»

гура царицы Ирины — Галины Кириушиной, ее кроткая печаль и бережные интонации, полные заботливой любви к царственному супругу. По контрасту с торжественной и высокой нотой исполнения высокородных персонажей возникали полные юмора простонародные типы, среди которых выделялся и запомнился громкий лукавец Василий — Роман Филиппов, с его роскошными басовыми регистрами. За ними стояла вся Русь, древний обычай, серьезным и опасным противником которого выступал Борис Годунов. Виктор Коршунов играл его отнюдь не хитроумным злодеем, но умным политиком, носителем крупных государственных замыслов, твердо и без колебаний устранившим со своей дороги всех, кто мешал осуществлению его планов.

Центром сценической композиции царь Федор Иоаннович — последний отпрыск Рюриковичей. Премьеру играл Иннокентий Смоктуновский — артист, наделенный редкой пластичностью в передаче внутренних, духовных движений образа. В спектакле возник контраст между двумя актерскими стилями — красочным, колоритным, полнозвучным актерским искусством Малого театра и тончайшей по оттенкам игрой Смоктуновского. По хрупкости душевной организации его герой приходился «родственником» князю Мышкину: та же воздушная невесомость поступи, то же изнеможение «последнего в роде», тот же оттенок странности.

С введением на заглавную роль Юрия Соломина на первый план выступила идея сохранения человечности в крутых исторических обстоятельствах. Если Смоктуновский отстраненно проходил мимо чуждых и чужих его душе бояр, то Соломин чувствовал себя среди дворцового окружения как среди близко знакомых, почти родных людей. Его герой был плоть от плоти русской земли и не отделялся от остальных персонажей, но выделялся среди них как «лучший из людей». Если Смоктуновский вел тему «святого на троне», то Соломин раскрывал идею трагической несовместимости человечности с властью.

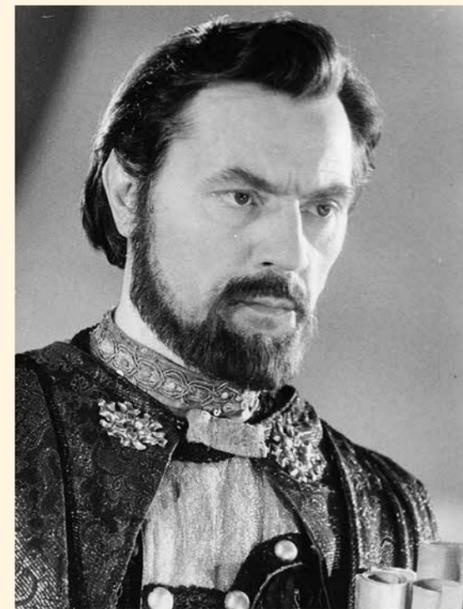
Спектакль «Царь Борис» продолжил тему и внес в нее дополнительные акценты. Стиль

исполнения — тот же, что и во второй части трилогии. Те же низкие поясные поклоны с раскрытой правой ладонью и касанием пола кончиками пальцев. Те же плавные, широкие жесты и твердая поступь. Та же торжественность напевной сценической речи, крупная лепка образов. И вновь бросается в глаза разница исполнения центральной роли двумя опорными артистами репертуара — Виктором Коршуновым и Василием Бочкаревым.

Коршунов играл того же Бориса Годунова, что и в «Царе Федоре», только постаревшего и заматеревшего на государственной службе. Его герой начинал свой первый царский прием как человек, имеющий право на власть и добившийся этого права. Он не только выглядел — он был в этой сцене триумфатором, победителем в схватке с судьбой. И чем сильнее, активнее боролся Борис, тем разрушительнее оказывалось его поражение. Все, ради чего он когда-то совершил детоубийство, рушилось. Мать убиенного младенца прокляла убийцу сына, собственная сестра не простила, сын и дочь отrekli, а государство, во имя которого он не единожды «солжвил клятву», распалось на глазах.

Бочкарев брал за основу тему нераскаянного греха и несбывшегося покаяния. Ему были важны христианские отголоски образа. Он внутренним слухом слышал молитвенное «Трисвятое» и интонировал образ в соответствии с музыкой Георгия Свиридова. Его герой ждал, молил, требовал от близких понимания и прощения — и не мог его получить ни от непреклонной царицы-инокини Ирины (превосходная Ольга Чуваева), ни от чистых сердцем детей — сына Феодора (Глеб Подгородинский) и дочери Ксении (Татьяна Скиба). Что уж говорить о двоюродном Василии Шуйском (великолепная работа Эдуарда Марцевича) и прочих князьях — Борис видел их насквозь и при всем том понимал, что чужие вины не могут служить оправданием его личной вины и ответственности. К трагическому финалу его приводила бессонная и страшная работа совести.

Запомнился Луп-Клепши, убийца царевича Дмитрия, принявший схиму и явившийся по зову Годунова к нему на допрос. Водном составе эту роль исполнял величественно-архаичный Николай Анненков, в другом — мастер простонародной характерности Александр Потапов. Первый играл схимника, словно сошедшего



Борис Годунов — В. Коршунов.  
«Царь Федор Иоаннович»

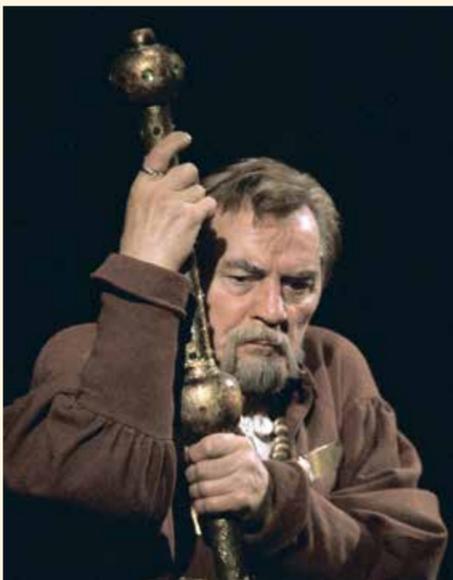
сфрески Феофана Грека, второй — вчерашнего убийцу, прятывшего под схимой непогашенные мирские страсти. И в обоих случаях финальная реплика, адресованная Борису: «Так умирай, как пещ!» — неизменно вызывала аплодисменты зрительного зала.

Для мастеров Малого характерно изменение мотива роли, интонации исполнения, в зависимости от смены партнера. Когда Людмила Полякова играла роль царицы Марии Нагой, матери убиенного царевича, в дуэте с Виктором Коршуновым, в ее проклятиях чувствовалось веяние древнего трагизма, еще не разорвавшего своей связи с мистерией. Когда же она выступала в дуэте с Василием Бочкаревым, то главенствовала в образе нота неизбывного горя, незаживающей материнской раны.

Поставленная спустя два года «Смерть Иоанна Грозного» по воле театра обрела новое сценическое название — «Царь Иоанн Грозный», и тем самым подчеркнула общую тему трилогии: три монарха — не только три характера, но и три образа власти, три принципа властвования. Спектакль о легендарном государе вся Россия сосредоточивала внимание на двух царях — нынешнем, уходящем (старый, слабеющий на глазах Иоанн) и будущем, грядущем (молодой, идущий в рост Борис).

Роль Иоанна Грозного на премьере сыграл Александр Михайлов. Органика артиста (положительное обаяние, мягкая и теплая эмоциональность, народный мужской тип) вступала в противоречие с авторским образом, который любимцу публики предстояло воплотить. В прежние времена критика не преминула бы подчеркнуть, что роль «не в средствах» исполнителя. Самое интересное, таким образом, состояло в преодолении артистом собственной природы, в победе мастерства над природными данными.

Михайлов явился глазам зрителя в облике юродствующего старца: согбенный стан, темные провалы глаз, запавшие щеки, едкие интонации, вихляющая походка. После устроенной своим присным «проверки на дорогах», он распрямил согнутую спину и польхнул гневными интонациями. Но юродствовать не прекратил. Только стало его юродство злее, отчаяннее, безнадежнее, поскольку мысль о смерти не отпускала ни на мгновение и порождала все новые и новые «пароксизмы произвола». Серьезная, сильная,



Царь Борис Федорович Годунов — В. Коршунов.  
«Царь Борис»

крепко сделанная роль. Несомненно, ей суждено было вырасти и стать этапной в творческой биографии Михайлова, но этому помешала болезнь, вынудившая артиста отказаться от роли, а театр — искать нового исполнителя.

Кого нужно вводить на роль царя Ивана — сомнений не было. Разумеется, Ярослава Барышева, сего мощным трагическим темпераментом, умением тратиться на сцене, быть внушительным без помпезности и величественным без всякого признака котурн. Роль Иоанна Грозного как раз «на него сшита», что артист к тому моменту доказал в «Князе Серебряном». Ему предстояло превзойти собственный успех и вывести образ на новую высоту. И ему это удалось.

От Барышева-Грозного исходила опасность, она шла волнами, накатывая и накрывая с головою то одного, то другого придворного, выхваченного взглядом из толпы. А взгляд у Иоанна тяжел и пронзителен. Внимание его смертельно, даже когда он шутит или смиренничает. Ито, идущего у него — прятки со смертью, героическое преодоление страха перед последним концом. А когда страх перерастает в ужас, Иоанн впадает

в бешенство, и тогда уже трепетать приходится не только ближним, но и дальним. Тонкость в том, что смерть — единственная сила, положившая предел его могуществу, а именно этого грозный царь и не может вынести. Барышев играл царя Иоанна страстно, искренне, нараспашку, не экономя сил и не щадя себя — так, как и должен играть трагическую роль настоящий трагик. И его исполнение стало самой большой удачей спектакля, наряду с Коршуновым — Борисом Годуновым.

Замечу, что вряд ли какая другая труппа может представить столько высококлассных мастеров, способных сыграть роль в том же стиле, в том же ключе и на том же уровне мастерства, что и артисты премьерного состава. В Малом театре так называемого «второго состава» не бывает — есть «другой состав», по-своему расставляющий режиссерские акценты толкования роли.

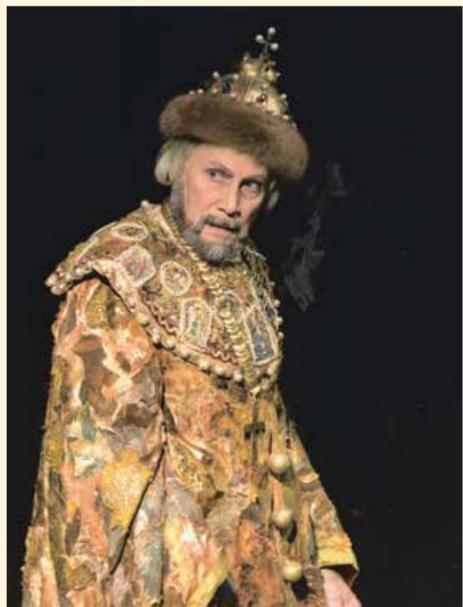
Александр Коршунов в работе над Годуновым учел опыт предшественников, но создал собственную версию толстовского образа, глубоко продуманную и тонко разработанную. Артист не отказывал Борису ни в масштабности подлинно исторической личности (ведущая тема для Виктора Коршунова), ни в мучительном сознании своей преступности и жгучем жжении совести (зерно роли в трактате Василия Бочкарева). Но внимание сосредоточил на скрытом «двоедушии» молодого честолюбца, идущего к трону тайными тропами, «окольным путем». В согласии с «укромной» личностью героя, эмоции загнал внутрь и роль играл вкупной, затаенной манере, сквозь которую контрастно пробивались выбросы темперамента. Отлично была сыграна финальная сцена. Никакого нетерпеливого ожидания смерти самодержца — только подергивание века выдает владеющее им громадное напряжение. Борис все поставил на карту, в том числе и собственную жизнь, но в самый момент смерти царя закрыл глаза, как занавеску опустил, настолько тяжело далось ему это ожидание. Сомнений не было — перед нами будущий самодержец.

Трилогия Алексея Константиновича Толстого отлично вписалась в сопутствующий исторический репертуар Малого. В исполнении первых сюжетов труппы она стала для зрителей своеобразным лекарством от «исторической амнезии».

Нина Шалимова



Царица Мария Федоровна Нагая — Л. Полякова.  
«Царь Борис»



Царь Борис Федорович Годунов — В. Бочкарев.  
«Царь Борис»

## «Я РОДИЛАСЬ В МАЛОМ»

Елена Игоревна Евстратова — продолжательница театральной династии: ее бабушка — народная артистка СССР Елена Николаевна Гоголева, а мама — заслуженная артистка РСФСР Валентина Яковлевна Евстратова. Однако по актерской стезе Елена не пошла, посвятив себя другому искусству: вот уже более двадцати лет она руководит женской пошивочной мастерской, через ее руки проходят все платья и костюмы, в которых выходят на сцену актрисы нашей труппы.

В ноябре Елена Игоревна отпраздновала юбилей, с которым мы ее поздравляем и желаем крепкого здоровья и долгих лет служения театральному искусству!



— Елена Игоревна, получается, Ваш путь в театр был предопределен?

— Видимо, да. Начнем с того, что я родилась фактически на спектакле. Схватки у мамы начались на поклонах после премьеры «Каменного гнезда» Х. Вуолийоки. Вера Николаевна Пашенная, с которой мама очень дружила, посадила ее в свою машину и отвезла в роддом. А уже в 9 месяцев я отправилась на первые гастроли. Мама любила вспоминать одну картину: как в вешалке, по дороге от вокзала к автобусу, Виталий Дмитриевич Доронин тащит в одной руке меня, в другой — свою Аленку, а за ним с свечами бегут Костусь Рок и она.

Со мной сидели все, кто был свободен от работы. Однажды, убегая на репетицию, мама попросила присмотреть за мной нашего замечательного артиста Владимира Федоровича Вилля. Вернувшись, она застала в номере целую компанию: самого Вилля, Никиту Владимировича Подгорного, Ивана Александровича Любезнова, Михаила Ивановича Жарова, которые огородили меня подушками на кровати, чтобы я не свалилась, дали игрушки, а сами выпивали за мое здоровье.

Когда мне было лет пять, случились гастроли Керчь — Ялта — Евпатория, где со мной много времени проводила Руфина Дмитриевна Нифонтова. Я очень тепло о ней вспоминаю. Она приходила утром и говорила: «Аленка, мы идем гулять в Африку!» Это значило — на центральную площадку. Там можно было взять напрокат лошадку и кататься на ней. Мне покупали длинный леденец, которого хватало до конца прогулки.

Как любой театральный ребенок, я все время мечтала о сцене. Огромное спасибо бабушке и маме, которые сказали: «Только через наш труп!» Повзрослев, я поняла, что меня привлекало в театре: не сами подмостки как таковые, а костюмы. Я росла в гримерных — где-то поиграешь

с чьей-то шляпой, где-то сверером, ит.д. Это мне очень нравилось.

Все мои школьные тетради, особенно по химии и физике, были изрисованы прическами, костюмами, веерами. Однажды мне подарили игрушку — Кота в сапогах и изумительное издание «Трех мушкетеров» А. Дюма. Недолго думая, я распорол котика и сделала из него мушкетера. Это была моя первая работа по эскизу.

— У кого Вы перенимали премудрости профессии?

— Я получила обычное швейное образование, а поскольку диплом был с отличием, то проходила практику в ателье «Люкс». Потом в театре освободилась ставка, и я пришла сюда работать. Училась хитростям и премудростям здесь, у старших мастеров. Мой первый рабочий день — 2 апреля 1978 года. В то время из шести новых постановок в сезон лишь две относились к классическому репертуару, остальные — современные пьесы, поэтому профессия пригодились. Я до сих пор храню чувство благодарности к Михаилу Ивановичу Цареву, который дружил с Борисом Борисовичем Пиотровским, и тот взял меня на практику в Эрмитаж на все лето. Жила там в какой-то каютке, помню бутерброды с сыром, о которых рассказывал Аркадий Райкин. В запасниках музея я узнала все особенности кройки платьев XVIII и XIX веков. Очень признательна заведующей этого отдела Надежде Коршуновой, которая ни в чем не ограничивала. В Москве отдел исторического костюма ГИМ находился на Крутицком подворье, там я тоже с интересом занималась, нашла, например, душегрею царицы Софьи.

— С чего начинается театральный костюм?

— С эскиза, беседы с художником. Потом готовится смета, покупается материал, и начинается «строительство». В зависимости от эпохи продумываются все мелочи и особенности. И только после этого начинается закрой. Очень хорошо, когда сам художник присутствует на примерках. Нередко в ходе работы появляются какие-то исправления в первоначальном замысле.

— Актрисы вносят свои изменения в костюм?

— Они могут о чем-то попросить. Ведь им же работать, значит, должно быть комфортно, чтобы выйти на сцену и не думать о костюме: подходит ли по цвету, удобен ли. Все это мы стараемся учитывать.

— Часто ли работаете с костюмами из запасного гардероба?

— Приходится, но такого, чтобы снять костюм с вешалки и одеть в него актрису — нет. Чаще мы используем материалы, чем сам костюмы. Обязательно какие-то детали убираются или добавляются, вносятся изменения. Но в любом случае, это великое подспорье.

— Что для Вас является самым интересным в работе?

— Я очень люблю костюмные спектакли, в которых есть вопрос: «А как?» Сним надо лечь

спать, только тогда придет решение. Всегда хочется пойти непроторенной дорожкой. Голова должна быть постоянно занята.

— Ваша профессиональная жизнь полна непредвиденных ситуаций.

— Да, бывают разные моменты. При подготовке спектакля «Молодость Людовика XIV» не учли, что у Светланы Амановой, которая играет Анну Австрийскую, должно быть не два, а три платья. Срочная покупка материала и работа — весь цех занимался одним-единственным костюмом: кто-то делает рукава, кто-то лиф, юбку. Было очень приятно, когда Светлана Геннадьевна вошла в гримерку, а там уже висело готовое платье.

— Сколько времени нужно, чтобы подготовить новый костюм к спектаклю?

— Если одна пара рук, то порядка 100 часов. В «Марии Стюарт» были костюмы, на которые уходило до 170 часов — ручная отделка.

— Сколько человек в Вашем отделе?

— Восемь, и мы никогда не сидим без дела. \*\*\*

В женской пошивочной мастерской, помимо Е. И. Евстратовой, работают восемь замечательных тружениц. Они с удовольствием откликнулись на просьбу рассказать о Елене Игоревне.

«Итак, что мы хотим сказать о нашем дорогом начальнике? Именно так мы называем Елену Игоревну Евстратову, художника-модельера женских театральных костюмов. Ей это определение не нравится, а для нас оно настолько родное и привычное, что другого и подобрать нельзя.

Прежде всего, это Человек, который по-настоящему, каждый день, без лишних слов служит Малому театру. Для нее всегда на первом месте и далее: Театр, Труд, Традиция, Талант, Творчество, Терпение и снова Труд!!!

Елена Игоревна обладает поистине феноменальной памятью, чем нередко поражает окружающих — она всегда может точно сказать, в каком костюме играла та или иная актриса в любом спектакле Малого театра. Это относится как к идущим, так и снятым с репертуара, скажем, 30 лет назад постановкам.

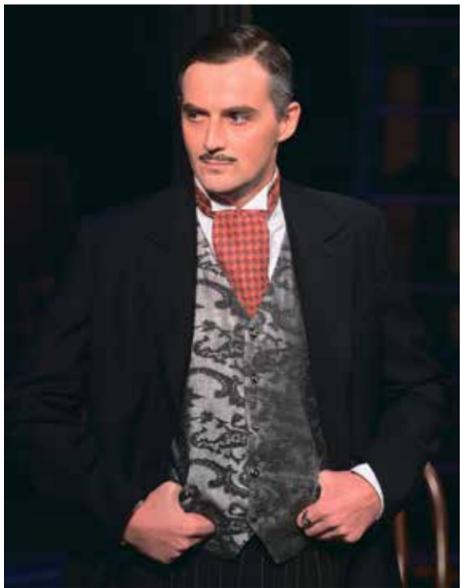
При вводах в спектакли, когда невозможно обратиться к художнику по костюмам давно идущей пьесы, Елена Игоревна сама находит удачные художественные конструктивные решения.

За годы работы в Малом театре нашему коллективу посчастливилось сотрудничать с такими именитыми театральными художниками, как В. Левенталь, Э. Кочергин, С. Бенедиктов, В. Зайцев, И. Сумбаташвили, В. Комолова, С. Александров, Л. Ломакина, О. Ярмолин, Э. Стенберг, Н. Поваго. Все они высоко оценивали труд Елены Игоревны и были благодарны за потрясающий уровень знаний в области исторического костюма, умение понимать и воплотить их идеи на сцене.

Хочется сказать про дипломатические качества Елены Игоревны по отношению не только к актрисам (что само по себе очень важно), она умеет найти подход к каждому сотруднику. Благодаря чему у нас не бывает конфликтов даже во время напряженных моментов и авральной работы перед сдачей спектакля. Это человек, обладающий огромной выдержкой, терпением и самодисциплиной.

# ВАСИЛИЙ ЗОТОВ: «В МАЛЫЙ ТЕАТР ПОПАЛ БЛАГОДАря КНЯЗЮ МЫШКИНУ»

*Заслуженный артист России Василий Зотов впервые вышел на сцену Малого театра ровно двадцать лет назад, будучи студентом театрального училища им. М. С. Щепкина. За это время выпустил больше двадцати работ. В 2017 году внушительный список ролей пополнился сразу двумя интересными героями: загадочным купцом Великатовым в «Талантах и поклонниках» и жестоким герцогом Корнуэльским в «Короле Лире».*



Великатов. «Таланты и поклонники» А. Н. Островского

— Расскажи, пожалуйста, о своих учителях.  
— У меня были замечательные педагоги. Когда я впервые пришел в Щепкинское училище на прослушивание, я встретил Владимира Михайловича Бейлиса, который это прослушивание вел. Тогда я не знал еще, что он станет одним из моих педагогов. Он пропустил меня на конкурс. Потом я учился на курсе Владимира Алексеевича Сафронова. О том, что он берет меня на курс, Владимир Алексеевич сказал мне уже после второго тура прослушиваний. Он же дал мне главную роль в дипломном спектакле «27 ноября. Среда» по «Идиоту» Ф. М. Достоевского. Князь Мышкин до сих пор остается одной из любимых работ. Благодаря этой довольно заметной роли я и попал в Малый театр.

— В Малом театре ты начал работать еще студентом?

— Да. Это был четвертый курс, мой тогда уже педагог Владимир Бейлис ставил «Тайны Мадридского двора» и предложил мне роль Анри. Я был назначен вторым составом к Михаилу Шевичу. Но Миша сыграть не смог по каким-то причинам, и я неожиданно стал первым составом. Я выпустил премьеру, и почти сразу ушел в армию. Во время службы в армии я узнал, что распределен на роль Фердинанда в спектакль «Коварство и любовь», ставил который Юрий Мефодьевич Соломин. Я поговорил со своим командиром, и он согласился отпускать меня репетировать. Четыре месяца я служил и ездил на репетиции, а пропущенное время отрабатывал в выходные дни. Репетиции шли очень интересно. Юрий Мефодьевич опыт-

нейший артист: он давал много важных советов, делал точные замечания, подсказывал. Он научил меня техническому существованию на сцене. «Коварство и любовь» был очень хороший спектакль, яркий, театральный, я его любил.

— В каком спектакле тебе впервые удалось уйти от образа романтического героя?

— Как ни странно, в «Любовном круге» в постановке Андрея Житинкина. Из мозмовского Эдварда Льютона я сделал немного придурковатого бойца-спортсмена. Мне нравилась эта роль — легкая, в ней всегда можно было импровизировать от души.

— Расскажи, пожалуйста, как тебе работало над спектаклем «Сердце не камень».

— Я очень благодарен режиссеру спектакля Владимиру Драгунову, который меня пригласил в эту постановку. Он вернул меня на сцену после большого перерыва с серьезной ролью. Я видел несколько спектаклей, где Ераст был решен как комедийный приказчик. Но мы с Владимиром Николаевичем пошли по другому пути. Ераст, на мой взгляд, демон-искуситель. Да, он получился спорным, но я рад, что этот герой вызывает вопросы, что нельзя дать окончательный ответ — положительный или отрицательный. Для меня Ераст — человек без принципов, он легко подстраивается под обстоятельства и меняет свои убеждения. И ни в одном месте он не врет, а верит в свою правоту. У него нет друзей, но он умело использует людей, которых на своем пути встречает.

— Твоя недавняя премьера — «Таланты и поклонники». Великатов для тебя — положительный или отрицательный герой?

— Великатов производит странное впечатление. Этот герой в корне отличается от всех персонажей пьесы, он мыслит другими категориями и совсем иначе действует. Он другой породы: ни сантиментов, ни переживаний в нем нет. Так как в нашем спектакле время чуть сдвинуто в сторону XIX века, я себе рисую его первым русским кинопродюсером. Великатов видит в Негини будущую звезду немого кино, она — его новый бизнес-проект. Понимая, что в провинциальном театре она достигнет своего потолка, он увозит ее, и возможно, этим спасает. Он из тех людей, которые не растрчивают себя на эмоции, поэтому любовное письмо, которое он ей посылает — просто слова. И все переживания в сцене с маменькой Негини — это тоже умелая игра, попытка подстроиться под обстоятельства.

Образ Великатова родился практически сразу: я точно знал, как он будет выглядеть, ходить, говорить — рисовал его спаниста Артуро Бенедетти Микеланджели, пластинка которого была у меня в детстве. Я шел в сторону Золотого Голливуда.

— То есть журналистка, которая в рецензии сравнила твоего героя с Кларком Гейблом, была недалеко от истины.

— Получается, что да. И я рад, что это читается.

— Расскажи про Корнуолла в «Короле Лире». Как он родился, такой не похожий на героя из пьесы?

— Корнуолл — мой любимец. Всегда перед началом новой работы я представляю своего персонажа. Но тут у меня получился образ совершенно не похожий на тот, что был задуман изначально. Я рисовал его эдаким слизняком, вечно больным, с перебинтованным горлом, хотел даже сделать себе парик с засаленными волосиками. А потом все получилось совсем иначе. Этот странный герой родился из пластики, он все время существует как на шарнирах. Детали костюма я придумал сам, фартук, например, апричescu взял у солиста группы The Prodigy. Все сложилось вместе из множества фрагментов, и сложилось очень грамотно. Но я считаю, что моего героя нужно рассматривать в паре с женой Реганой, в данном случае смоей партнершей Ирой Леоновой. Я уверен, то, что у нас эти образы получились, — это большая Ирина заслуга. Она профессионально «завела» меня. Когда мы начали работать, Ира предложила ход — Корнуолл и Регана все время играют, с детства, только тогда они рубили головы петухам, а теперь убивают людей. Хотя роль и небольшая, от работы в этом спектакле я получаю огромное удовольствие.

Дарья Антонова



Герцог Корнуэльский, Регана — Ирина Леонова, граф Глостер — Сергей Вещев, «Король Лир» У. Шекспира

# НОВАЯ ЖЕРТВА

*В новом сезоне в Малом театре состоялась премьера спектакля «Таланты и поклонники». Знаменитая пьеса А. Н. Островского снова вернулась на легендарную сцену, на этот раз в постановке Владимира Драгунова.*



Ераст Громилов — Михаил Фоменко, Негина — Дарья Новосельцева

Написанная драматургом для Малого (первую Негину в 1881 году сыграла Мария Ермолова), она пережила не одного императора, генеральное секретаря и президента. В новом столетии, когда театр вновь достал из рукава свой козырь, талантливый текст в очередной раз попал в болевую нерв сегодняшнего дня. Глядя на то, как начинающая актриса Александра Негина получает непритворное предложение от «барина старого типа» Ираклия Стратоноича Дулебова, невольно вспоминаешь голливудский скандал с Харви Вайнштейном и его жертвами. Кроме того, комедия эксплуатирует неизменное любопытство публики, мечтающей заглянуть в неизведанное царство закулисья, и желание жрецов Мельпомены поведать зрителю о том, в чем они разбираются лучше всего, — о самих себе.

С виду её сюжет довольно прост: юная одаренная актриса живёт в нищете. Её благородный, но бедный жених не может помочь ей решить насущные проблемы. Отбиваясь от стаи развратных поклонников, Негина в конечном счёте отвечает взаимностью благородному богатому купцу Великатову, который спасает её в сложной ситуации. Оставив жениха и провинциальный город, Саша уезжает в столицу, делая выбор в пользу призвания и безбедной жизни. Но именно в «Талантах и поклонниках», как и в других своих поздних пьесах, Островский уходит от однозначных характеристик персонажей, оставляя театру пространство для трактовок.

Выбирая нужную тональность для своего спектакля, режиссёр Владимир Драгунов остановился на минорном звучании. Не отказываясь от юмора Островского, которым проникнуто и произведение, и спектакль Малого, он констатирует: единожды заражённые бактерией театра люди неизлечимо больны. Жестокое божество постоянно требует от них самоотречения и жертв.

Так полный благородства Нароков, в прошлом человек обеспеченный, меценат, спустив все деньги на свой театр, служит теперь в нём простым суфлёром. Александр Ермаков игра-

ет Мартына Прокофьяча возвышенным романтиком, не отказываям себе в маленькой слабости — вести себя в жизни как «на театре», преувеличенно страдая и всячески подчёркивая свою избранность. Человек закулисья, он явно живёт в мире театральных грёз, избегая встречи с неприглядной реальностью.

Его полная противоположность, авместе с тем искажённый двойник, эгоцентричный трагик Громилов (Михаил Фоменко), всячески выпячивает свою значимость: «Саша, Александра! Ты смотри, кто тебя просит! Смотри, кто у ног твоих! Громилов, сам Ераст Громилов!» — театрально увещевает он Негину, когда она отказывается выпить после своего бенефиса. И вместе с тем его можно смело причислить к жертвам театра, сего запоями и необузданным наигрышем — по сути, жаждой признания. Подчёркивая его избранность, хрупкость актёрской души, режиссёр спектакля дарит чрезмерному и неуёмному Громилову трогательную бенефисную сцену — влуче света герой Михаила Фоменко проникновенно поёт Негини любовный романс.

Принадлежность «людей театральных» к особому братству Драгунов обозначает одним маленьким штришком. В сцене, когда подучившие отставку поклонники Негини устривают ей западню — выгоняют из театра и пытаются провалить её бенефис, — потерявшая почву под ногами героиня бросается в сторону Громилова, словно ищет у него помощи, поддержки, защиты. Ведь никто из героев не способен разделить её горе, как брат по цеху, пусть даже это сильно пьющий и сильно наигрывающийся трагик.

Для главной героини, одаренной актрисы Александры Негини (Дарья Новосельцева), живущей в бедности, нет ничего важнее театра. Порывистая, запутавшаяся бесприданница сувзвлённым самолбием, она мучается шаткостью своего положения и отсутствием возможностей соответствовать более успешным коллегам. Кажется, ничто её по-настоящему не радует: ни влюблённый внеё порядочный, умный красавец-жених Петя Мелузов (Михаил Мартынов), ни рыцарски преданный, понимающий масштаб её дарования Мартын Прокофьяч Нароков.

В прологе Негина стоит на перроне, провозжая проходящие поезда, словно одна из чеховских сестёр, чью жизнь заглушила «сорная трава» грубых провинциальных нравов. В финале — покидает ненавистный город, оставив на платформе возлюбленного.

«Если я родилась актрисой? Ведь я актриса... Я актриса... Разве могу я без театра жить?» — вот ключевой монолог для главной героини, её главная тема. Не любовь к Великатову толкает Негину на бегство из города, а талант толкает её, что стать содержанкой и получить возможность играть на сцене — единственный выход. Ради сцены, ради призвания Негина готова отказаться от любви и семейного счастья.

При всей своей легковесности, умеющая устроиться в жизни Смелская тоже исправно служит театральному божеству. Подруга и соперница Негини (в театре это не редкость), красивая хищница, она в исполнении Дарьи Мингазетдиновой — порхающий от мужчины к мужчине мотылек, использующий богатых поклонников как ресурс для удачных бенефисов и обновления сценического гардероба.

В этой истории каждый, кто недооценивает могущество театра, останется не удел: и посетитель райка, и первого ряда кресел. И опасный светский лев Дулебов (у Островского — древний старик, в трактовке Малого — эффектный молодой человек), изыщно сыгранный Александром Дривнем, и бесчувственный циник Бакин — Василий Дахненко играет его полным ничтожеством, жестоким и бездушным. Наконец самый мощный удар получает жених, возлюбленный Негини — Петя Мелузов, которого и актёр Михаил Мартынов, и режиссёр видят не нудным моралистом, не знающим жизни, а человеком высоких идеалов.

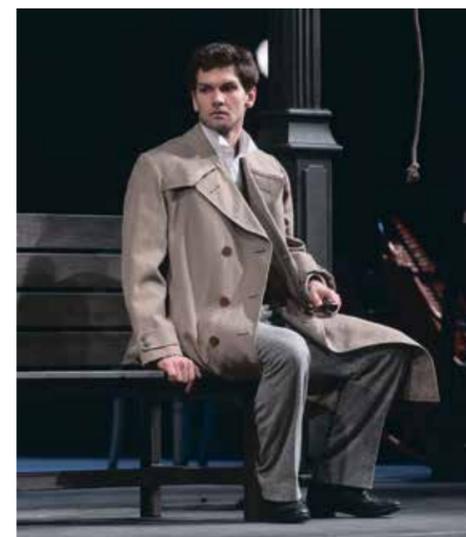
В спектакле Малого Мелузов становится едва ли не главным трагическим персонажем. Тема человека из чужого для служителей Мельпомены мира — особый предмет для размышлений. Михаил Мартынов играет своего Петра человеком с достоинством, уверенным в себе. Он не жалеет, не робок (часто Мелузова наделяют этими качествами), он чётко знает, какой должна стать его возлюбленная, он уважает её, видит в ней равного партнёра.

Но «человек не театра» никогда не сможет понять «театрального сектанта». Мелузов не придаёт значения одержимости, с которой Негина относится к своему призванию, и проигрывает более мудрому игроку — богатцу и красавцу Великатову.

Иван Семёныч — ключевой персонаж и пьесы, и спектакля, и, пожалуй, самый загадочный. Василий Зотов и Владимир Драгунов лишают Великатова приземлённости, превращая его в героя почти мистического, в символ искусства, в влательного режиссёра, который способен подчинить своей воле каждого. Послание судьбы, Великатов только рассказывает о своём «хорошем домике комнат в сороч» с павлинами и лебедями — кто он и куда увлекает за собой несчастную Негину, зрителю предстоит догадаться самому.

В финале на пустой сцене остаётся ошарашенный, потерянный Петя Мелузов — одинокая тень смотрит в след уходящему поезду. Перед нами ещё одна жертва — новая жертва прекрасного и беспощадного божества по имени «театр».

Алла Шевелёва



Петя Мелузов — Михаил Мартынов

# ТЕАТР КАК НА ТАРЕЛОЧКЕ

*Год назад Малый театр завершил масштабную реконструкцию исторической сцены. О том, как осуществлялась реставрация, рассказывает Тамара Анатольевна Михайлова, генеральный директор Малого театра.*

— Тамара Анатольевна, год назад завершилась реконструкция исторической сцены Малого театра. Какие итоги Вы можете подвести сейчас? Не страшно было приступать к такой работе?

— Реконструкция шла четыре с половиной года. Но было два этапа. Первый, — когда театр не выезжал из здания, более того, мы даже выпускали спектакли. Когда мы уже сделали все работы, которые не подвергают опасности жизни зрителей и актёров, тогда настал следующий этап. Случалось, артисты репетировали уже в масках, из-за того, что взвесь цементной пыли висела в воздухе. Возникла необходимость переселить театр, закрыть историческое здание Малого театра. Мы арендовали сцену Московского авиационного института, ДК МАИ, там играли два года, и, соответственно, — в филиале Малого театра на Ордынке. Плюс у нас был очень большой гастрольный тур — для того, чтобы сохранить труппу, а также сохранить обеспечивающие театр уникальные мастерские. Бесспорно, нам помог «БалтСтрой»: эта строительная компания арендовала для нас склады, благодаря чему мы ни у кого не просили денег на эту самую аренду. На этой фазе мы приступили к полноценной реконструкции. На первом этапе мы укрепили фундамент посредством Jet-свай, подвели бетонную плиту под всё здание нашего театра. А, соответственно, уже на втором этапе мы начали заниматься стенами, инженерными системами и крышей.

Как известно, крышу над залом мы не открывали, таково было желание корифеев нашего театра, особенно Юрия Мефодьевича Соломина. А затем приступили уже к внутренним работам. Помимо этого мы достроили часть помещений за счёт внутреннего двора — теперь там располагаются дополнительные площади нашего гардероба — расширили площадь Щепкинского фойе, в чём сейчас можно убедиться.

Вот Вы говорите: «страшно». На самом деле, надо просто любить то дело, которым занимаешься. Я не могу сказать о себе, что люблю стройку, но я люблю Малый театр. Свою основную задачу я видела в том, о чём всегда говорила на совещаниях: чтобы зритель, войдя в отреставрированное здание, не заметил никаких изменений. Поясню: не должно быть следов никаких нововведений, каких-то неуместных для исторического здания новшеств. Хотелось достичь эффекта, при котором можно будет войти в зал после реконструкции, и как бы почувствовать, что театр был лишь на время закрыт, а потом открылся, просто отдыхал. Мне дороги слова художественного руководителя Юрия Мефодьевича Соломина, который отметил, что такой реконструкции у Малого театра за всю его историю не было.

И это так. Мы поменяли всё: электрику, водоснабжение, канализацию, отопление, вентиляцию. Для примера: в театре было две вентиляционные системы — стало пятьдесят семь. Мы также полностью поменяли всё оснащение нашей сцены: в частности, механику, и нижнюю, и верхнюю, поворотный круг. Мы приобрели последние системы освещения, то,



что является, в общем-то, визитной карточкой театра. Всё звуковое оборудование также новое. Все кресла зрительного зала, которые Вы сейчас видите, сделаны абсолютно по образцу того, что было. Отреставрировано всё, включая позолоту декоративных элементов. Мы ничего не изменили — мы всё восстановили. Нас спрашивают: «У вас новые люстры?» Нет, — старые, только после реставрации. То же касается исторической мебели.

— Насколько я понимаю, геодезия места, на котором стоит Малый театр, весьма и весьма сложная? Под театром течёт Неглинка.

— Да, причём более сложное место, чем у Большого театра. Тем более, когда Большой, насколько мне известно, после реконструкции углубился на сорок метров, фактически все эти фонтанчики, ручейки пошли к нам. Нам тогда пришлось в срочном порядке укреплять стены театра, так как было возможно обрушение Малого. Проводили противоаварийные работы.

Есть такая французская технология, называется Jet-свай. Трубы, закаченные цементом, крепятся и при определённом количестве этих Jet-свай держат стену. После их установки мы выбрали грунт, углубились на шесть метров, что



дало нам возможность сделать полноценный дополнительный этаж внизу. А уже после этого стали заводить цементную плиту. То есть у нас театр стоит фактически как на тарелочке с ножками. Это очень сложная и трудоёмкая работа. Весь фундамент выбирался вручную. Когда я видела, как рабочие бегают с тележками, это мне напоминало стройку начала XX века. Но другого способа не существовало. Заводить технику под театр представлялось не только невозможным, но было бы трагичным по последствиям для театра.

— А много воды под Малым театром?

— До реставрации под театром проходили коммуникации, и они были примерно на пятьдесят сантиметров в воде. Очень близко находились грунтовые воды, что даёт знать о себе и сейчас, но, слава Богу, у нас хорошая гидроизоляция и специальные отводы. Мы же стоим фактически на берегу реки. И более того, если Вы посмотрите на наш театр со стороны «Метрополя», то правый угол был хордой отсечён трубой, в которой раньше находилась Неглинка, и часть театра стояла на этой самой трубе, которую мы потом убрали.

— Реконструкция таких старинных исторических зданий как Малый театр таит какие-то неожиданности. Были таковые?

— Да. Должна сказать, что за ходом реставрации Малого театра активно наблюдал археологический комитет. Кроме монет XIX века и горшков ничего не нашли. Эти находки выставлялись у нас в фойе.

Ещё нашли подтверждение легенды. Все же знают, что у нас был тоннель между Большим театром и Малым, существовали какие-то суеверия по поводу того, как открывать этот тоннель, который мы обнаружили. Сейчас тоннель закрыт с двух сторон. В своё время Большой закрыл свой вход — потом Малый. Раньше, когда была одна труппа, по этому туннелю бегали артисты. Когда труппы разделились на драматическую и музыкальную, необходимость артистов перемещаться исчезла. Помимо того есть ещё одна легенда, что через этот туннель уходил Владимир Ильич Ленин из Большого театра, когда его хотели арестовать.

— Откуда у Вас понимание строительства?

— У меня нет понимания строительства. По образованию я математик, скорее, просто системный человек. Любой проект сводится к определённой схеме. Понятно, что сначала надо сделать фундамент, потом стены и инженерку, потом крышу и отделку, а потом уже театральные технологии. Системный подход — больше ничего.

— На торжественном открытии после реконструкции руководство Малого театра благодарил представителей Министерства культуры РФ за то, что часть средств было возвращено в бюджет. А почему Вы не освоили все средства?

— Мы всё выполнили. Лишних денег мы не взяли.

— А государство поощрило как-то театр за это?

— А почему нужно за это поощрять?

— За честность!

— За честность? Такой, наверное, награды нет. Хотя мы много денег, конечно, сэкономили. Ведь любое удлиннение стройки ведёт за собой увеличение денег, в частности, из-за роста цен на рынке и всего остального. Это — с одной стороны. С другой, — ездить по гастролем уже увесел не было. И, в общем, это затратно, очень затратно. Поэтому хотелось быстрее закончить реконструкцию, но без потери качества.

— А сколько стоила реконструкция?

— Стоимость ремонта составляет около семи миллиардов рублей. Но в эту сумму входит всё: от Jet-свай и заканчивая полностью всем оснащением театра.



— После ремонта театра обычно многое, тем не менее, доделывается, утверждают архитекторы.

— Доделок здания не ведётся, у нас в основном идёт «донастройка» сложного оборудования. Необходимо обучить специалистов. К примеру, у нас стоит система звука 3D, которой в Москве нет ни у кого. Соответственно, наши сотрудники синтересом всё это изучают и уже начинают применять в спектаклях.

— А как Вы нашли строительную компанию?

— На конкурсе. По-другому не бывает.

— Вы через конкурс поняли, что «БалтСтрой» лучшая фирма? Ведь можно обмануться. В деле всё может оказаться не так оптимистично?

— К сожалению, часто бывает именно так.

Конкурсная программа, могу сказать, — кот в мешке. Есть такая балльная система, по которой нужно расставить свои приоритеты. Стоит обратить больше внимания на определённые позиции. Лично для меня в оценке качества услуг всегда важно наличие у фирмы своих специалистов, внушительных и по числу, не пригляженных, а именно своих, а не так, как часто бывает, случайных: пошли, свистнули, набрали на время кого ни попадя. Вот если есть, например, большое количество своего, штатного инженерного состава, то есть вероятность надёжности.

— Когда строители приступили к реставрации, то, наверное, отдирали напластования предыдущих ремонтов и обнаруживали первоначальный архитектурный замысел?

— Так и было. Начнём с того, что в холле, где раздеваются зрители, у нас был подшит фальшпотолок, который когда сняли, то обнаружили красивый первоначальный потолок. Весь декор — цветочки, лепесточки — восстановили.

— А зачем этот фальшпотолок был установлен?

— Денег не хватало на реставрацию. Хорошо, не уничтожили. Но зато всё остальное, так сказать, винетки, весь декор, замазали масляной краской.

— Поражает красота интерьеров, мебели, отделки, штор...

— Шторы делали специальные субподрядные фирмы, фактически питерские. Они имели большой опыт работ именно в дворцовых интерьерах. Шторы за нами записаны на ближайших двадцать пять лет, и их никто не имеет права повторить. Шились по эскизам, взятым из альбомов Эрмитажа. Двери делала и золотила специальная организация. Это всё покрыто сусальным золотом.

— А вот у Вас после реконструкции есть особые любимые уголки, помещения в театре?

— Я люблю зал. Иногда просто прихожу и сижу здесь. Оглядываясь вокруг, мне порой кажется, не было здесь разрухи, просто какой-то дурной сон, который мне приснился.

Ольга Галахова



# СЕГОДНЯ НА ВОПРОСЫ АНКЕТЫ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ ОТВЕЧАЕТ НАРОДНАЯ АРТИСТКА РОССИИ ЛЮДМИЛА ПЕТРОВНА ПОЛЯКОВА



1. Сколько нужно времени на то, чтобы актер мог усвоить роль и овладеть ею?

Получая новую роль, я чувствую ее сразу целиком. Может быть, стихийно, силой интуиции проникаю в нее. А дальше осваиваю роль, протаптываю такие, как я называю, своеобразные маленькие «тропинки» внутри образа. Фантазирую, ищу. В итоге рождаются те средства, палитра красок, из которых складывается целостность образа.

Как ни странно, я репетировать не люблю и предпочитаю срочные вводы в спектакли. Происходит максимальная мобилизация моих сил. Таковыми были мои роли, сделанные в течение двух-трех дней: Простакова в «Недоросле» Фонвизина, Москалева в «Дядюшкином сне» Достоевского, Чебоксарова в «Бешеных деньгах» Островского.

2. Сколько нужно времени на перегримировку и переодевание?

В моей практике перегримировки почти никогда не бывает. Образ диктует мне грим. Например, в «Своих людях — сочтемся» Островского в первом действии спектакля моя Аграфена Кондратьевна — цветущая женщина, живущая в достатке, я делаю соответствующий грим. Во втором действии моя героиня уже другая — наступает драматический момент в ее жизни, и я снимаю яркость красок. Это происходит очень быстро.

В спектакле «Царь Борис» Толстого я делаю образ царицы Марии Нагой строгим, трагическим — выделяю только глаза, красок нет. «Гримирую» душу, а не лицо.

В комедийной роли Глафиры Фирсовны в «Последней жертве» позволяю себе кокетливый парик, делаю ярче щечки, губы — и очень много парфюма. Я не люблю переодеваний, и предпочитаю, в крайнем случае, два сценических костюма. Сейчас в спектакле «Бешеные деньги» даже отказалась от второго костюма, буду играть только в одном. Так что, на грим и переодевания много времени не трачу.

3. Участие режиссера в работе актера и постановке пьесы.

Мне нравится, когда в репетициях присутствует импровизационный момент. Грандиозные в этом отношении были спектакли Эфроса, когда все живое и происходило сию минуту. Этим же отличались и постановки Анатолия Васильева, с которым я работала. Вне импровизационной атмосферы поиска не может раскрыться природа артиста, ее надо пробудить. Репетиция — все время поиск. Режиссер может иметь полную картину спектакля, продуманную и выверенную, но он не должен диктаторски навязывать свое решение актеру. Если режиссер просто вгоняет исполнителя в свой рисунок роли, он может задушить актерскую индивидуальность. А с ней надо считаться.

Режиссер должен пробудить инициативу в актере и умело направить его фантазию в нужное русло. Подобное сотрудничество возможно лишь при одном условии — когда ты полностью творчески доверяешь режиссеру, находишься с ним на одной волне, но повиняешься ему, чувствуешь себя совершенно свободным. Тогда в работе мы станем единомышленниками, соавторами, подпитываем друг друга.

Именно таким потрясающим режиссером-учителем для меня стал Леонид Викторович Варпаховский. Некоторое время он работал в Малом театре. Я встретила с ним в Театре имени К. С. Станиславского на очень важном для меня спектакле «Продавец дождя» Нэша.

А в мои тридцать четыре года Варпаховский поручил мне возрастную роль Мурзавецкой в «Волках и овцах» Островского. Тогда, к сожалению, умения не получилось понять до конца и ощутить этот образ. Мы даже не

успели разыграться — Леонид Викторович ушел из жизни. Судьба дала мне второй шанс, я вновь встретила с Мурзавецкой уже в спектакле Малого театра (режиссер В. Н. Иванов). И вот, видимо, с возрастом, с пришедшим ко мне опытом, я поняла замысел Варпаховского и смогла его воплотить до конца. Снаслаждением играю эту роль уже больше двадцати лет.

Если повезет встретит режиссера — подлинного художника, с которым ты при всех неизбежных противоречиях согласна в чем-то главном, — это счастье.

4. Ваше отношение к театральной критике?

Я не очень люблю комплименты в свой адрес. Конечно когда хвалят — это приятно, но я всегда говорю: «Скажите лучше, что вам не понравилось в спектакле, в моей роли?» Я смогу что-то изменить, поправить. Именно такой значимой для меня и необходимой являлась дружба с уважаемой, любимой мною писателем, критиком Верой Анатольевной Максимовой, к сожалению, уже ушедшей из жизни. Она очень помогала и поддерживала меня. Общение с ней даже возвышало меня в собственных глазах. Было удивительно, что человек такой большой эрудиции и таланта так серьезно, заинтересованно относился к моим работам. Считаю, что общение с подобным критиком идет на пользу, но только в том случае, когда ты ему доверяешь, его вкусу, его мировоззрению.

5. О зрителях

Самый нелюбимый для меня вопрос, который задают на гастролях: «Как вам наш зритель?» Я считаю, что, где бы ни жил человек, если у него есть душа и сердце, заставить его на спектакле сопереживать возможно. Иногда это удается сразу, иногда требуется какое-то время, но, в конце концов, контакт со зрителем рождается всегда. Например, это подтвердили гастроли Малого театра в Узбекистане — другая культура, иные национальные обычаи. Но такая эмоциональная, благодарная волна исходила из зрительного зала! Какое счастье, что сегодня на спектаклях Малого театра так много молодых лиц. Как я говорю, моя миссия — просветлять пространство. Пусть хотя бы пятьдесят, сто человек, посмотревших спектакль, станут лучше, а их внутренний мир богаче...

Елена Микельсон



«Волки и овцы» А. Н. Островского. Мурзавецкая

## В МАЛОМ — ПОПОЛНЕНИЕ

На сборе труппы Малого театра художественный руководитель Юрий Соломин представил собравшимся новых коллег — молодых артистов, выпускников Высшего театрального училища им. М. С. Щепкина (курс В. М. Бейлиса и В. Н. Иванова). Сегодня мы знакомим с ними вас, наши читатели.

МАРИЯ ДУНАЕВСКАЯ

Работы в училище: Барби, Кен и Матрешка (КЛАСС-КОНЦЕРТ, 2016), Домна Евстигнеевна Белотелова («За чем пойдешь, то и найдешь» А. Н. Островского, 2016), Сомелье («Гамлет, принц Датский» У. Шекспира, 2016), Аллеманда, Кондранс, Матчиш, Вальс, Тарантелла («ДИВЕРТИСМЕНТ | MEGAPOLIS», 2017).

Работы в Малом театре: Горожанка («Бешеные деньги» А. Н. Островского), Атаманша, «Снежная королева» Е. Шварца (по Г. Х. Андерсену), Е. Шварца (по Г. Х. Андерсену).

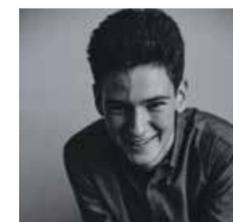
«Вся моя семья творческая. В большинстве своем мы музыканты: папа — композитор, мама — дирижер, бабушка — педагог по музыке, а мой прадедушка был актером Харьковского академического театра музыкальной комедии. Вот и я по их стопам пошла. Закончила музыкальную школу по классам фортепиано и саксофона. Стала

ходить в театральную студию и поняла, что без театра и сцены жить не могу. В 2013 году поступила в ВТУ им. М. С. Щепкина на курс В. М. Бейлиса и В. Н. Иванова. Собственно, вот так я и стала артисткой!»

ДМИТРИЙ КРИВОШЕЕВ

Работы в училище: Муж («Эй, кто-нибудь!» У. Сарояна, 2016), Отто Франк («Дневник Анны Франк» Ф. Гудрич, А. Хаккета, 2016), Розенкранц («Гамлет, принц Датский» У. Шекспира, 2016), Тарантелла («ДИВЕРТИСМЕНТ | MEGAPOLIS», 2017).

Работы в Малом театре: Мамба («Школа налогоплательщиков» («Как обмануть государство») Л. Верней и Ж. Берра), стрелец («Царь Борис» А. К. Толстого), Тоби, личный охранник; Гимнаст; Горожанин («Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта), Обер-



кондуктор («Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Северный олень («Снежная королева» Е. Шварца (по Г. Х. Андерсену) и др.

«Я вырос на советском кинематографе, и решил, что хочу так же, как величайшие актёры тех времён, оставить след в истории»

ВЛАДИСЛАВ ТИРОН

Работы в училище: Глов («Гоголь. Игроки», 2016), Евстигнейка («Дети» М. Горького, 2015), Dance battle, Силачи, Шары Ньютона, Мотоцикл и Мотороллер, Хамелеоны, Три ма-

леньких слова, Давайте потанцуем, Криминальное чтиво, Триллер («Снежная королева» Е. Шварца (по Г. Х. Андерсену) и др. Питер Ван Даан («Дневник Анны Франк» Ф. Гудрич, А. Хаккета, 2016), Кантри, Бурре, Вольта, Кондранс, Севильяна, Вальс («ДИВЕРТИСМЕНТ | MEGAPOLIS», 2017).

Работы в Малом театре: Мамба («Школа налогоплательщиков» («Как обмануть государство») Л. Верней и Ж. Берра), стрелец («Царь Борис» А. К. Толстого) и др.

## ПОЗДРАВЛЯЕМ С НОВОЙ РОЛЬЮ!



Народный артист России Валерий Бабаянтинский — Чекалинский, «Пиковая дама» А. С. Пушкина



Клавдия Моисеева — Мачеха, «Золушка» Е. Шварца



Народный артист России Валерий Афанасьев — Крутицкий, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского



Мария Дунаевская — Атаманша, «Снежная королева» Е. Шварца (по Г. Х. Андерсену)



Дмитрий Кривошеев — Северный олень, «Снежная королева» Е. Шварца (по Г. Х. Андерсену)



Аксинья Пустыльникова — Мери, «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина



Аксинья Пустыльникова — Смелская, «Таланты и поклонники» А. Н. Островского



Владислав Тирон — Мамба, «Школа налогоплательщиков» («Как обмануть государство») Л. Верней и Ж. Берра

## «ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАРАПРЕМЬЕРА» В МАЛОМ

22 ноября в малом зале сцены на Ордынке прошла пресс-презентация нового благотворительного проекта «Театральная парапремьеры».

Его основная идея — создание специальных дисков с записями спектаклей, снабженных тифлокомментариями и субтитрами на русском языке. Таким образом лучшие постановки столичных театров смогут войти в дом к людям с ограниченными возможностями.

Малый театр называют Домом Островского, поэтому на первом диске, к которому уже сделаны тифлокомментарии и субтитры, записана искрометная комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» с великолепными Элиной Быстрицкой, Ириной Муравьевой, Борисом Клюевым и Александром Потаповым в главных ролях. Вторым

спектаклем можно будет увидеть на диске. В нем он рассказывает об истории Малого театра.

## БРИТАНСКАЯ КОРОЛЕВА ОТМЕТИЛА ПЛАТИНОВУЮ СВАДЬБУ

Королева Великобритании Елизавета II на протяжении многих десятилетий остается фигурой, которая привлекает к себе внимание всего мира, подавая беспрецедентный пример верности традициям. Это роднит ее с Малым театром, не правда ли?

Многим памятен визит английской королевы в наш театр. Случилось это в 1994 году, а подробности, пожалуй, не расскажет никто лучше художественного руководителя Малого Юрия Мефодьевича Соломина — непосредственного участника того памятного события.

«Королева сама, собираясь в Москву, выбрала наше здание местом встречи с дипломатическим корпусом, — рассказывает Юрий Мефодьевич. — Конечно же, мы должны были ее достойно встретить. И долго всем коллективом ломали голову, что подарить. Что можно подарить королеве? У нее всё есть. Аунас (заметьте, это было в 1994 году) со средствами, прямо скажем, не очень... И мы придумали по-



Я долго смотрел на эту посылку, наконец с волнением раскрыл ее. А там — фотография Елизаветы с коронации и личный автограф. С тех пор эта фотография висит в моем кабинете».

20 ноября Елизавета II и принц Филипп, герцог Эдинбургский, отпраздновали 70 лет со дня бракосочетания — платиновую свадьбу. Никому из предшественников нынешней королевы не доводилось отмечать такой значительный юбилей. Малый театр поздравляет Ее Величество с этим знаменательным событием и желает королеве Великобритании крепкого здоровья!

## КРУГЛЫЙ СТОЛ О ПРОБЛЕМАХ ТЕАТРА

17 октября в Малом театре в рамках гастролей Иркутского академического драматического театра им. Н. П. Охлопкова был организован круглый стол, в ходе которого состоялась дискуссия, посвященная проблемам современного театра, участию театральных деятелей, критиков, актеров театра им. Н. П. Охлопкова, представивших накануне московскому зрителю спектакль «Прощание с Матерой». Своими впечатлениями о происходящем в театральном мире поделились народный артист СССР Юрий Соломин, народная артистка РСФСР Зинаида Кириенко, народный артист России Николай Бурляев и другие.



спектаклем выбрали «Царя Бориса» А. К. Толстого, к 200-летию юбилею драматурга. Кроме того, идет работа над тифлокомментариями и субтитрами к видеовersion гоголевского «Ревизора» в постановке Ю. М. Соломина.

Сам Юрий Мефодьевич в ходе презентации отметил, что рад тому, что благодаря проекту «Театральная парапремьеры» зрительская аудитория Малого театра увеличится в разы. Худрук нашего театра записал видеобращение к зрите-



## КАССЫ ТЕАТРА

открыты ежедневно с 10.00 до 20.00

**ОСНОВНАЯ СЦЕНА**  
Театральный проезд, д. 1  
м. Театральная  
Тел.: (495) 623-26-21

**СЦЕНА НА ОРДЫНКЕ**  
ул. Большая Ордынка, д. 69  
м. Добрынинская  
Тел.: (499) 237-31-81  
Перерыв с 15.00 до 16.00

**МЕМОРИАЛЬНАЯ КВАРТИРА**  
Л.И. СУМБАТОВА-ЮЖИНА  
Большой Палашёвский пер., д. 5/1  
м. Тверская, Пушкинская  
Тел.: (916) 879-84-90

Информация и бронирование билетов (495) 624-40-46, (499) 237-31-81 и WWW.MALYRU

## УВАЖАЕМЫЕ ЗРИТЕЛИ!

Теперь вы можете покупать билеты на наши спектакли на официальном сайте [WWW.MALYRU](http://WWW.MALYRU), без наценки. Оплата производится банковской картой.

## Редакция

Главный редактор: Ольга Галахова  
Заместитель главного редактора: Татьяна Крупенникова  
Редактор, корректор: Ольга Петренко  
Над выпуском работали: Дарья Антонова, Елена Микельсон, Ольга Петренко,

Максим Редин, Вера Тарасова, Надежда Телегина, Эвелина Тимохина  
Фотографии Николая Антипова, Дмитрия Бочарова, Алексея Леонтьева, Евгения Люлюкина, Людмилы Нелиновой, Ивана Новикова-Двинского, Николая Новосёлова, из музейных фондов Малого театра

Дизайн: Наталия Мельгунова, Петр Мельгунов

Выпуск №6-7 (158-159) 2017 г.  
Тираж 2000 экз.  
Отпечатано в типографии ООО «АРМПОЛИГРАФ»