



## «ВИЗИТ СТАРОЙ ДАМЫ» Ф. ДЮРРЕНМАТТА

ПРЕМЬЕРА



Читайте на стр. 30

## «ЖЕНИТЬБА» Н. В. ГОГОЛЯ



ПРЕМЬЕРА

Читайте на стр. 24

## КРУГ ЖИЗНИ ЭЛИНЫ БЫСТРИЦКОЙ



Леди Уиндермиер. «Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда. 1959

*У народной артистки СССР Элины Быстрицкой — два почтенных юбилея: 90-летие со дня рождения и 60 лет служения Малому театру. Долгая жизнь на сцене, высокий и трудный жребий. Чтобы шесть десятилетий неоспоримо оставаться одной из первых актрис прославленного театра, партнёршей великих Царёва, Жарова, Бабочкина, Гоголевой, актёров высокого профессионального мастерства Соломина, Подгорного, Кенигсона, Коршунова... Не падать духом в дни сомнений и вынужденного бездействия, не поддаваться завораживающему голосу капризной славы...*

Наград у неё множество. Фронтовых, советских и российских. Элина Авраамовна — кавалер орденов «За заслуги перед Отечеством» I и II степени, Трудового Красного Знамени, Отечественной войны II степени, двух орденов «Знак Почёта», награждена медалью Жукова.

Говорят, что красота — первый подарок, который природа вручает женщине и первый, который она забирает. Элине Быстрицкой этот дар как будто оставлен в бессрочное пользование.

Быстрицкая открыла новую эру в нашем кино. Женщина, в которой всё было не по-советски — голливудский шарм, что-то надбытовое, некая «сиятельность» существа — смогла стать главной статусной актрисой великой страны. Ею восхищались композитор Игорь Стравинский, французские актёры Жан Маре и Жерар Филип, писатели Луи Арагон и Эльза Триоле...

Её Аксинью из легендарного «Тихого Дона» обожали из Кремля, и в казачьих станицах закрасоту, страсть и, конечно, гордость.

Продолжение на стр. 6

# АКТЁРСКИЙ

Никто никогда не сможет умалить величия и значения в судьбе страны, в судьбе каждого человека праздника День Победы.

В этом выпуске мы продолжаем публиковать серию очерков, посвящённых актёрам Малого театра — участникам войны.

Многие из них считали, что главную роль в своей жизни они сыграли на полях Великой Отечественной. Кто-то отправился на фронт состоявшимся артистом, кому-то пришлось отложить на время мечты о сцене.

Заслуженного артиста РСФСР Евгения Дмитриевича Буренкова многие зрители помнят по фильмам о войне и военных. Он с успехом играл



и генералов, и рядовых, может быть, потому, что, как и его герои, сам испытал тяжесть фронта. Актёр не раз создавал образ советского маршала А.М.Василевского, на которого был внешне похож (кинофильмы «Освобождение», «Солдаты свободы», «Битва за Москву», «Сталинград»).

Буренков — сам из крестьянской семьи, и натурностью обладал эпической, настоящего богатыря-красавца. Кому как не ему было играть русского солдата!

Актёр много снимался в кинофильмах о войне: «Леон Гаррос ищет друга», «Майор „Вихрь“», «Батальоны просят огня»...

Невозможно забыть старшего сержанта Зыкина в спектакле Малого театра «Берег» Ю. Бондарева в удивительном, артистично мягком исполнении Буренкова.

А в юности Евгений, окончив школу, работал токарем на Вагоноремонтном заводе, увлекался художественной самодеятельностью. В 1942 году был призван на службу в ряды Военно-Морского флота. Воевал в составе частей Краснознамённого Балтийского флота. Всю войну провёл на передовой. Моряки — народ отважный.

Рядовому Буренкову довелось воевать в составе 28-й авиабазы в Кронштадте, затем в Прибалтике. Командованием он был произведён в сержанты, а уже в звании старшего сержанта сражался в Померании. Участвовал в боях за снятие блокады города Ленинграда, за освобождение Нарвы, Выборга, Таллина. Затем принимал

участие во взятии польского города Свиномюнде и датского острова Борнхольм. Евгений Дмитриевич награждён орденами «Красной Звезды» и Отечественной войны II степени, медалью «За оборону Ленинграда» и другими наградами... В 1946 году как активного участника и организатора матросской художественной самодеятельности Буренкова зачислили в состав артистов ансамбля песни и пляски Краснознамённого Балтийского флота. Актёр, чтец, ведущий концертных программ, Евгений Буренков прослужил в ансамбле до 1950 года и был демобилизован.

И решил стать актёром. Бывший моряк поступил в Театральное училище имени М.С.Щепкина (курс Л.А.Волкова). В 1954 году он был принят в труппу Малого театра, в котором и прослужил до конца жизни.



Пять лет шёл по военным дорогам солдат Виктор Фёдорович Губанков.

Виктора Фёдоровича после окончания Театрального училища имени М.С.Щепкина в 1937 году приняли в Малый театр. Его педагог Вера Николаевна Пашенная видела в Губанкове перспективного комедийного актёра. Виктор Фёдорович происходил из семьи крестьян, весьма зажиточных. Вырос в многодетной семье: у родителей имелось четыре сына и четыре дочери. Три старших брата погибли на войне, Виктор тоже добровольцем ушёл на фронт, хотя мог и отсидеться в тылу как подающий надежды молодой актёр. Участвовал в боях за освобождение Калининской, Смоленской, Курской, Орловской областей, а также Белоруссии и Латвии. Награждён двумя орденами «Красной Звезды» и медалями. Дослужился от рядового до лейтенанта — командира взвода бронебойщиков. Был трижды ранен. В 1945 году в боях за Латвию после тяжёлого ранения его демобилизовали из рядов РККА.

Из книги Михаила Новохижина «Ваш выход, господа корифеи!» (рассказ дочери Губанкова). «...Однажды его ранило в ногу. Когда наконец врачи его осмотрели, то, оказавшись, уже начался гангрена, и палу срочно отправили в операционную, а какие тогда под рукой ухищрагов были анестезирующие средства, всем известно: хорошо ещё, если рюмку водки могли подать... Ногу ему ампутировала его бывшая одноклассница, и она

рассказывала потом, что, пока длилась эта пытка, папа, представляете, вместо того, чтобы выть от боли, читал стихи Пушкина. И только в самом конце, теряя сознание, пробормотал: „Неужели я уже так никогда и не стану актёром...“»

После окончания войны Губанков вернулся в свой любимый театр. Ему сделали протез, и актёр играл на сцене, преодолевая боль. И всегда повторял: «Может быть, я играю в последний раз».

Запомнился зритель учениц Хлопов в «Ревизоре» Н. Гоголя, которого в исполнении Губанкова отличало удивительное смирение. Сцена, когда его персонаж со слезными мольбами пытался дать взятку Хлестакову, всегда заканчивалась аплодисментами.

К сожалению, Виктор Фёдорович не смог избавиться от своей хромоты, и режиссёры, как правило, избегали давать актёру главные роли. Губанков так и остался на положении исполнителя маленьких ролей из эпизодов. Талантливый актёр, скромный, порядочный человек. Он не просил ролей. Никто никогда не видел его в состоянии злости или малейшего раздражения. Виктор Фёдорович сорок пять лет проработал в Малом театре.

Глава в книге его друга Михаила Новохижина называется «Герой Малого». И, правда, — герой.



Нельзя не вспомнить актёров, которые внесли вклад в нашу Победу благодаря своему таланту, своей профессии — они играли во фронтовых театрах, давали концерты, читали бойцам стихи. И ничего зазорного в этом не было: армейское командование видело в такой деятельности огромную пользу, и порой в приказном порядке формировало агитзвезды.

Вот так же нёс свою службу и рядовой Владимир Иванович Колосов.

Парень из рабочей семьи, окончив ФЗУ, работал слесарем на заводе. Увлечение художественной самодеятельностью привело юношу в театральную школу при Театре Красной Армии. А через год Владимир переходит в Театральное училище имени М.С.Щепкина.

В 1939 году, успешно завершив учёбу (по классу К.А.Зубова), он призван в армию. Колосову выпала служба по специальности — в армейском драматическом театре, позднее получившем название Театр Забайкальского фронта. В Забайкалье Владимира застала война. В этом

# БАТАЛЬОН

театре молодой актёр сыграл свои первые роли: Незнамова в «Без вины виноватых» А.Островского, Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» Гольдони, Раевского в «Фельдмаршале Кутузове» В.Соловьёва и многие другие. И прослужил в нём с 1939 по 1945 годы.

Участник многочисленных спектаклей, концертов, актёр Колосов играл в военных частях, двигаясь с театром к передовой линии фронта, теряя под обстрелом и бомбёжкой товарищей. В благодарность от командования Владимир Иванович награждён орденом Отечественной войны II степени. Он приобрёл актёрский опыт и полезные навыки общения с публикой, да ещё фронтовой — пожалуй, самой благодарной.

Актёр Колосов участвовал и в боях. Награждён Верховным главнокомандующим Сталинской грамотой и ценным подарком — часами. Рядовой Колосов сражался в 17-й армии в Монголии, отличившись в боевых действиях в борьбе против японских агрессоров, при форсировании горного хребта Большой Хинган и преодолении безводной монгольской степи. За участие в разгроме японской Квантунской армии он награждён медалью «За победу над Японией».

Окончил актёр-боец войну на границе Монголии и Китая.

В 1946 году вернулся из армии по демобилизации и поступил в труппу Малого театра. В молодости, обладая прекрасной внешностью, сыграл сказочно красивую Лелю в «Снегурочке» Островского. И каждому созданному на сцене образу актёр старался придать достоверное, искреннее и убедительное звучание. Рядом с работами больших мастеров в спектаклях тех лет маленькая роль, иногда служебная, была любовно сделана Колосовым, актёром так называемого «второго плана», беззаветно преданным своему Дому. Никогда не забывающим нас на то, что его роль скромна, подчас бессловесна.

Больше пятидесяти лет прослужил в театре Владимир Иванович, ему присвоено звание заслуженного работника культуры РСФСР.



Война застала Анатолия Матвеевича Ларионова студентом Московского института химического машиностроения.

В 1941 году он пошёл добровольцем на фронт. Молодого солдата откомандировали в войска химической защиты, затем Анатолий прошёл военную подготовку в Вольском училище химической защиты. И был направлен в действующую армию. Девятнадцатилетний младший лейтенант сначала получил должность командира взвода, а позже начальника химической службы 84-й отдельной морской стрелковой бригады 9-й армии. При применении противником химического оружия боец Ларионов уничтожал живую силу и технику врага, осуществлял маскировку дымами наших войск и объектов тыла.

Летом 1942 года Ларионову довелось участвовать в ожесточённых боях за Северный Кавказ. Немцы полностью оккупировали Кубань, Ставропольский край, Северную Осетию и находились на подступах к городу Орджоникидзе. 9-я армия сумела нанести по немецко-фашистским войскам сокрушительные удары, остановить их продвижение на город. В боях за Северный Кавказ Анатолия Матвеевича дважды тяжело ранили. Несколько месяцев он провёл в госпитале. В 1943 году по ранению Ларионова демобилизовали. Получил медаль «За оборону Северного Кавказа», орден Отечественной войны II степени и другие награды Родины. Война для Анатолия Матвеевича «закончилась» в 1943 году. После выздоровления он отправился в Москву и поступил на актёрский факультет Щепкинского театрального училища (курс И.Я.Судакова, позже А.И.Благодирова). В 1949 году, окончив учёбу, молодой актёр играл на сценах городов Новочеркасска и Иваново, где занимал ведущее положение в труппе.

В 1954 году Ларионов поступил в Малый театр. Играл заметные роли. В его репертуаре — маркиз де Торси («Стакан воды» Э.Скриба), лорд Уиндериер («Веер леди Уиндериер» О.Уайльда), полковник Малинин («Любовь Яровая» К.Тренёва), Замыслов в «Дачниках» М.Горького, Телятев в «Бешеных деньгах» А.Островского...

Ларионов удостоен звания заслуженного артиста РСФСР.

Талантливый актёр с прекрасными внешними данными сыграл большое количество ролей первого плана в пьесах советских авторов и в классическом репертуаре. К сожалению, в пятьдесят один год он ушёл из жизни.



До войны Фёдор Васильевич Мишин — актёр Московского театра имени М.Н.Ермоловой, затем играл на сценах периферийных театров.

Окончив медицинское училище, на фронте он становится фельдшером. Война для Мишина началась сразу в 1941 году — службой в 140-м запасном стрелковом полку 22-й армии Северо-Западного фронта, затем был 2-й Прибалтийский. Работники госпиталей, где служил Мишин, ежедневно принимали до трёх санитарных поездов, в каждом из которых находилось от четырёхсот до шестисот раненых. На разгрузку одного эшелона отводилось не более четырёх часов. Всю работу выполняли младший и средний медперсонал в невероятной тяжёлой обстановке. Вынося и эвакуируя раненых и их оружие, фельдшер Мишин не раз проявлял отвагу и мужество. Многие бойцы были обязаны ему жизнью. Но по своей сути Фёдор Васильевич, конечно же, остался актёром. В 1942 году на Северо-Западном фронте Мишин создаёт фронтовой театр, позже и концертную бригаду для обслуживания бойцов и командиров армии и флота.

Участник боёв под Великими Луками, Ригой, Вильнюсом, Бухарестом, рядовой Мишин закончил войну в Румынии. Награждён орденом «Красной Звезды», девятью медалями. После окончания войны Мишин вернулся в актёрскую профессию. Смелости творческая жизнь Фёдора Васильевича была тесно связана с актёрами Малого театра — С.В.Айдаровым, Е.Д.Турчаниновой, И.С.Платоном, преподававшими в Студии имени М.Н.Ермоловой, которую он закончил. Турчанинова стала для него не только творческим наставником, но и другом. Их переписка началась ещё до войны:

«Милый Федя <...> Спасибо за сердечное поздравление. Мне приятно, что помните меня. Надеюсь увидеть Вас в Москве. Все ждём с нетерпением конца войны. Праздник мой (75-летие Е.Д.Турчаниновой — Е.М.) вышел удивительно светлым. Согретым любовью товарищей и всех, кто был на нём... Будьте здоровы, счастливы, желаю после войны заняться любимым делом — быть в театре! Привет Вам и товарищам. Е.Турчанинова».

Наверное, не случайно судьба привела Мишина на сцену Малого театра, ставшего его Домом на долгие годы.

Фёдор Васильевич не играл центральных ролей. Созданные Мишиным сценические образы естественны, органичны, наполнены предельной искренностью и неподдельной правдой.

Таким запомнился и его поп Иосиф в спектакле «Достигаев и другие» М.Горького в постановке Бориса Бабочкина. Актёр сумел в пределах эпизода раскрыть характер своего персонажа, целую человеческую судьбу, вовлечённую в водоворот истории. Мишину присвоено звание заслуженного работника культуры РСФСР.

Фёдор Васильевич был удивительно творческим человеком. Долгие годы его связывала дружба с Лидией Андреевной Руслановой. Мишин принял участие в издании книги о великой русской певице «Лидия Русланова. Воспоминания современников».



Михаил Михайлович Новохижин мог стать кадровым военным — лётчиком. С мальчишеских лет он увлекался авиамоделизмом и планизмом. И, добавив, не выпускал из рук гитары... Лётчики — люди необык-

новенные. Это особая каста! Стать человеком воинской и гражданской чести ему, может быть, помогли гены предков, унаследованные от царского рода Рюриковичей — прабабка и бабушка мальчика носили фамилию Калита, происходившую от того самого князя... Школу Михаил закончил с золотой медалью, поступил в авиационный техникум. Но по приказу наркома обороны как специалист по лётному делу был призван в армию, в Брест-Литовск, позже стал курсантом Московской авиашколы. Через месяц последовало боевое крещение — началась война.

Бортовой стрелок-радист Михаил Новохижин сражался в 28-й отдельной корпусной эскадрилье под легендарным Брестом, участвовал в обороне Москвы, затем воевал в 348-м авиационном полку героической 104-й истребительной авиационной дивизии. «Должность» эта у лётчиков считалась самой сложной и опасной для противника: мало того, что стрелок-радист совмещал два дела — вёл огонь и передавал сообщения, но и место его в самолёте было самым уязвимым. Стрелки действительно чаще погибали, поскольку они сидели вне бронекорпуса. Каждый вылет мог оказаться последним. В те годы работали радиомаяки: чтобы наши самолёты не заблудились, курс им указывала музыка, которую ловили ручкой настройки. Круглые сутки в эфире крутили пластинки: оперные арии, русские песни, романсы... Новохижин обладал приятным баритоном, и часто пел полубившиеся мелодии прямо в эфире. Радисту, как правило, попадало от командира за нарушение режима молчания. Но в часы отдыха Михаил отводил душу — давал целые концерты, за что боевые товарищи нарекли его «наш Лемешев».

В 1943 году лейтенант Новохижин, имевший восемнадцать орденов и медалей, был зачислен в Военно-воздушную инженерную академию имени Н. Е. Жуковского, где, к удивлению, преуспел... в самодеятельности. Занимался в театральном кружке под руководством известного артиста Леонида Кмита. Спектакль «Свадебное путешествие» В. А. Дыховичного и М. Р. Слободского, в котором он участвовал, выдвинули на смотр художественной самодеятельности военных вузов Москвы. В жюри входили корифеи Малого театра В. Н. Пашенная, А. А. Яблочкина, Е. Д. Турчанинова.

Мастера театра написали письмо К. Е. Ворошилову с просьбой откомандировать талантливого слушателя Новохижина и ещё двоих курсантов для продолжения учёбы в Щепкинское училище при Малом театре. Молодых мужчин в те годы был недобор — ребята в возрасте от двадцати до двадцати пяти лет почти все погибли. Положительная резолюция Ворошилова была получена. Так начался яркий и нелёгкий путь Михаила Михайловича в искусстве: сначала в театральном училище — в классе В. Н. Пашенной и А. Д. Дикого, а затем, с 1949 года — в труппе Малого театра, где актёр занял своё заметное место. Новохижин сыграл более сорока ролей: Леля в «Снегурочке», Звонарёва в «Порт-Артуре», в спектакле «Горе от ума» — Репетилова, Горича, Загорецкого...

Снимался и в кино, в фильмах «В начале века», «Цель его жизни», «Срочно... Секретно... Губчека» и других.

Всенародную популярность народный артист России Новохижин получил как прекрасный исполнитель песен и романсов, звучавших в кинофильмах, на эстраде, радио и телевидении. Особенно трогали сердца слушателей песни военных лет в его исполнении — авторском, тёплом, задушевном.



Новохижин окончил Высшие режиссёрские курсы при ГИТИСе, осуществил ряд постановок в разных театрах страны.

Михаил Михайлович стал одним из видных театральных педагогов — преподавателей актёрского мастерства и режиссуры в театральном училище имени М. С. Щепкина. С 1975 по 1984 гг. он ректор этого училища — профессор, воспитатель новых талантов, которые разлетались из стен школы по всей России.

В этом человеке удивительно смогли примириться столь полюсные виды деятельности — актёр с гитарой и руководитель прославленного учебного заведения.

Трудно было вообразить, что ректорство станет для него новым «полем боя». Новохижин проявил поистине военную смелость и упорство, не дав партийным московским чиновникам в советские годы в целях реконструкции города снести здание старейшей театральной школы, равно как и жилище великого актёра Щепкина на улице его имени. Вместе с ведущими мастерами Малого театра отстоял исторический памятник — здание на Неглинной, идом Щепкина, в котором основали музей. Поставил во дворе училища памятник М. С. Щепкину.

К сожалению, Новохижин немного не дождал появления своей книги «Ваш выход, господа корифеи!» о людях Малого театра, о времени и о себе.

Елена Микельсон



Евгений Весник во время войны.  
1942

## К 95-летию со дня рождения народного артиста СССР Евгения Яковлевича Весника

Евгений Весник — актёр, конечно же, на все времена! Невозможно забыть многочисленные образы, созданные им на театральных подмостках и в кино. 28 февраля 2018 года на малой сцене (Большая Ордынка, 69) состоялся вечер, посвящённый 95-летию со дня рождения народного артиста СССР Евгения Яковлевича Весника.

Открыл мероприятие художественный руководитель театра, народный артист СССР Юрий Соломин:

«Мы в Малом храним память об этом замечательном человеке большого таланта, души и сердца. И стараемся её сберечь и передать от одного поколения артистов к следующему».

Своими воспоминаниями о Евгении Яковлевиче Веснике — талантливом актёре и режиссёре, собирателе театральных баек, непревзойдённом рассказчике и удивительном человеке — ссорившимися поделились народные артисты России Владимир Бейлис, Василий Бочкарёв, Александр Коршунов, заслуженная артистка России Зинаида Андреева и актриса Клавдия Моисеева.

Вечер провёл народный артист России Владимир Дубровский.

Острый на язык, Весник буквально излучал смех, шутку, иронию — и на сцене, и в жизни. Но за всем этим стояла трудная судьба сына врага народа, фронтовика...

Отвечая однажды на вопрос журналиста отом, как из известного актёра получился писатель-философ, Евгений Яковлевич сказал, что философом стал ещё в 14 лет, когда в 1937 году



Шестьдесят лет спустя.  
2002

# ЕГО НАЗЫВАЛИ «ЧЕЛОВЕК-ТЕАТР»

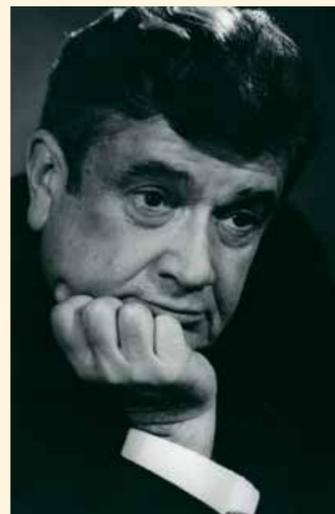


Стишов, Крымов — Юрий Соломин. «Игра» Ю. Бондарева

арестовали родителей. Отца — директора «Криворожстали» и друга Серго Орджоникидзе — расстреляли, мать отправили в ссылку. В 19 лет, будучи студентом второго курса, Весник ушёл на фронт и оказался в центре «мешанины из скрежета танков», — так он сам называл войну. Командовал огневым взводом. На его кителе — семь орденов и свыше двадцати боевых медалей, среди них ордена «Красной Звезды» и медали «За отвагу». После Победы Весник окончил Театральное училище имени Щепкина, мастерскую великого Алексея Дикого. Актёр играл в Театре имени К. С. Станиславского, московском Театре сатиры. Он первым на советской сцене создал образ Остапа Бендера в «Золотом телёнке» и «Двенадцати стульях». Вспоминаются слова, якобы сказанные о молодом артисте одним из самых нелюбимых критиков того времени. «Весник? Он никогда не сможет быть сатирическим актёром! — Но почему? — Слишком уж обаятельный».

Однако пройдёт время, и в арсенале артиста появятся герои, сыгранные в ярких, обличающих сатирических тонах.

В старейшем драматическом театре страны Евгений Яковлевич служил с 1963 по 1992 годы, сыграв на сцене Малого три десятка ролей, среди которых Городничий в «Ревизоре», Басов в «Дачниках», Расплюев в «Свадьбе Кречинского»...



Евгений Яковлевич Весник



Алексей. «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского



Городничий, Хлестаков — Виталий Соломин. «Ревизор» Н. В. Гоголя

Евгений Яковлевич пробовал силы и в режиссуре — вместе с Юрием Соломиным он выпустил «Ревизора» Н. В. Гоголя с Хлестаковым — Виталием Соломиным. Обратившись к роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы», он написал инсценировку и поставил спектакль, где главную роль исполнил замечательный актёр Виталий Доронин.

Отвечая на вопрос «Вы комик или трагик?», который Веснику задавали много раз, он всегда отвечал: «Я просто Женя Весник».

Озорство, самоирония и необыкновенная лёгкость... Коллеги называли Весника «человек-театр». Евгений Яковлевич — отменный импровизатор. Предугадать, как на очередном спектакле поведёт себя его Городничий, было невозможно.

«Что он только ни придумывал! — вспоминает Юрий Соломин. — Весник научил меня импровизации, и я её полюбил, она легла мне на душу, а раз легла — значит, это его подарок. Так что я благодарю Евгения Яковлевича, и всю жизнь буду благодарить».

Кинофильмы с участием Весника по праву заслужили любовь зрителей: «Старик Хоттабыч», «Вас вызывает Таймыр», «Приключения Электроника», «Угрюм-река», «Летучая мышь», «Трембита», «Офицеры»...

Свыше ста ролей в кино и театре, несколько режиссёрских работ, голосом актёра говорят герои многих мультфильмов. О чём Евгений Весник не поведал со сцены и с экрана, он рассказывал в своих девятнадцати книгах, которые выдержали несколько переизданий.

А в последние годы жизни писательство и вовсе стало его второй профессией.

В одну из книг «Триптих с ремарками», Евгений Яковлевич Весник включил афоризм Ф. М. Достоевского: «Тот, кто не понимает своего назначения, всего чаще лишён чувства собственного достоинства».

Елена Микельсон

Начало см. стр. 1

# КРУГ ЖИЗНИ ЭЛИНЫ БЫСТРИЦКОЙ



Баронесса Штраль. «Маскарад» М.Ю. Лермонтова. 1962

Быстрицкая и сама такая: гордая, строптивая, непокорная. А может, дело в том, что у неё просто есть характер, есть смелость в этой зависимой профессии вести себя как сильная и свободная личность!

Не зря её называли Элина, что значит «мудрая». А имя дано в честь героини пьесы Кнута Гамсуна «У врат царства». Правда, у автора оно было с двумя «л». Вероятно, при оформлении документов паспортистка ошиблась, и девочку записали Элиной. Быстрицкая родилась в Киеве. Но её отец, по профессии — врач-инфекционист, получил назначение в Нежин. В этом городе Быстрицкие (в семье росла ещё младшая дочь Софья) и встретили войну. Могли отправиться в эвакуацию, но родители пошли работать в госпиталь, который вскоре стал фронтовым. Элине в то время — тринадцать лет. Тем не менее, через неделю после начала войны она отправилась в госпиталь, где служил её отец, и смело заявила: «Хочу помогать фронту». А на вопрос: «Что ты умеешь делать?» девочка с достоинством ответила: «Для фронта я умею делать всё».

Разрешение было получено, определены и её обязанности: разносить раненым почту, писать им письма под диктовку, читать газеты... Девочка поступила так, как было принято в их семье. Отец воевал рядовым на Гражданской, прошёл от первого до последнего дня Великой Отечественной.

С детства Элина Авраамовна живёт согласно его принципам:

«Душу — Богу, сердце — женщине, жизнь — Отечеству, честь — никому». Конечно, второй постулат касался только мужского пола. Выше достоинства для неё привилегий нет и поныне.

Элину не сразу поставили на довольствие, проверяли, выдержит ли. Она видела горе и страдания, отчаянье и надежду, видела смерть — жестокий мир взрослых людей. Но девочка всё вытерпела, освоилась. Окончила двухмесячные медицинские курсы, но по малолетству в госпитале её определили в лаборантки. Разрешили брать у раненых кровь. Она и сама стала донором, после своей госпитальной смены сдавала



Кружичина. «Без вины виноватые» А.И. Островского. 1981



Оля Филипповна. «Дачники» М. Горького. 1964

кровь для раненых бойцов. Наравне со всеми поднимала тяжёлые носилки.

Советские войска начали отступать, госпиталь сняли с места и, погрузив в поезд, погнали по всем фронтам.

Воспоминания о тех страшных годах не оставляют Элину Авраамовну и поныне. Армейское начальство отправило медицинский поезд под Сталинград, где шли кровопролитные бои. К месту назначения прорывались под непрекращающимися бомбёжками. Когда всё заканчивалось, уцелевшие вагоны снова собирались в поезд. Погибших складывали на крыши вагонов, и эшелон снова спешил к заданной цели. После одной из таких бомбёжек отец отправился добровольцем под Сталинград.

Запомнилась железнодорожная станция, на которой остановился их эшелон. Из развороченного бомбой обгорелого пульмановского вагона, кружась, летели в пахнущем гарью воздухе и оседали на чёрную выжженную землю белые уголки солдатских писем — фронтовая почта. Долгие годы её изматывала мысль: вдруг всё-таки что-то можно было предпринять? В то время её семья уже несколько месяцев не получала вестей от воюющего где-то под Сталинградом отца. А ведь среди тех выброшенных в поле писем могла быть и его весточка родным.

Похоже, легендарная Аксинья из «Тихого Дона» уже была предначертана ей судьбой. Дороги войны привели Элину и её семью в станицу Обливскую (Северный Донец), где она окунулась с головой в атмосферу исконного казачьего быта.

В 1944-м Элину отправили с фронта в тыл — учиться.

Жизнь разделилась на «до» и «после» войны. Родители были уверены, что их старшая дочь пойдёт по стопам отца. Она, фронтовая «сестричка», легко, без напряжения окончила медицинское училище, получив специальность фельдшера и акушерки. И вдруг увлеклась сценой. Заикнулась дома о театральном — целая буря! На семейном совете пришли к компромиссному для всех решению — Элина стала студенткой Нежинского педагогического института. Через год не выдер-

жала и уехала в Киев поступать в театральный институт с маминим напутствием: «Можешь — не возвращайся».

После окончания Киевского театрального института имени Карпенко-Карого Быстрицкая дебютирует в Русском драматическом театре в Вильнюсе в арбузовской «Тане», пьесе, столь популярной в пятидесятые годы прошлого века. Каким-то загадочным образом сошлись события её жизни: служба в военном госпитале, красный диплом фельдшера-акушерки и роль Тани — врача. Увидев дочь на сцене, отец наконец сдался: «Твоя взяла. Работай...» Возникшее между ней и родителями непонимание растаяло. Знаком полнейшего примирения стала роль врача Ольги в «Годах странствий» А. Арбузова. Театр гастролировал в Ленинграде, когда Быстрицкую пригласили сразу на две роли в кино. Выбор актрисы стал неожиданным: шекспировским Виоле и Себастьяну («Двенадцатая ночь») Быстрицкая предпочла свою современницу — врача Елизавету Максимовну в фильме Фридриха Эрмлера «Неоконченная повесть». Героиню она играла с удивительной точностью попадания в профессию, сказалась опыт работы в госпитале. Врачей Быстрицкая боготворила. Может быть, молодая актриса тогда ещё и не предполагала, что искусство актёра так близко искусству врачевания.

После выхода фильма на экран сколько новорожденных назвали Элиной, сколько девочек тогда поступило в медицинские вузы, чтобы стать

врачом и походить на героиню Быстрицкой — Елизавету Максимовну!.. Пройдёт время, и одна из них даже спасёт Элине Авраамовне жизнь. Всё в этом мире, так или иначе, связано между собой.



Сцена из спектакля «Горе от ума» А.С. Грибоедова. 2000



Леди Китти. «Любовный круг» С. Мозга. 2007

Съёмки в «Неоконченной повести» под руководством Эрмлера для актрисы стали высшей школой актёрского мастерства.

А вскоре она сыграет свою главную роль — шолоховскую Аксинью в фильме Сергея Герасимова «Тихий Дон». И снова повезёт ей на высокую литературу, на режиссёра, на замечательных партнёров.

Сергей Аполлинаринович Герасимов сыграл огромную роль творческой судьбы Быстрицкой. Он научил молодую актрису самому главному — настоящему, глубокому проникновению в образ.

Быстрицкая справедливо считала, что надо отдаться работе над ролью Аксиньи целиком и оставила театр Вильнюса. Успех был результатом двухлетнего всепоглощающего труда. Герасимов требовал максимальной правдивости, даже в мелочах, относящихся к внешней характеристике образа. До Аксиньи народных и простонародных ролей Быстрицкая не играла. Она часами училась носить на коромысле воду, катать белё, по-казачьи сидеть в седле, вслушивалась

ром ту Аксинью признал и призвал на роль сам Шолохов. Но в кино Быстрицкая сыграла мало, что удивительно. Роль Аксиньи, как теперь говорят, стала её брендом.

Не будь успеха в кино, Элина Авраамовна так и не решилась бы прийти в Малый театр. Она выбрала свой «театральный дом» — и на всю жизнь.

Лишь дважды Быстрицкая играла в других театрах. В Театре эстрады — в спектакле «Случайный вальс» по повести С. Алексеевича «У войны не женское лицо» и в Театре имени М.Н. Ермоловой вместе с В. Андреевым — в «Перекрёстке». Л. Зорина, продолженица «Варшавской мелодии».

В «Случайном вальсе» актриса исполнила восемь ролей, слившихся в единый образ женщины на войне, отдавая дань памяти тем, кто погиб. Мелодия из спектакля ещё долго сопровождала Элину Авраамовну по жизни. Война никогда не отпускает своих детей, она навечно в сердцах тех, кто на ней побывал.

В далёком 1958 году Элина Быстрицкая дебютировала на сцене Малого театра в роли леди Уиндермиер в пьесе Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермиер». Старожилы Дома Островского встретили актрису настороженно: киноуспехи значительные для них немногие, да и её прекрасные внешние данные не удивили. Но вот чудесный голос с диапазоном, дикция обрадовали. Её звучное слово было наполнено искренним чувством и мыслью. Не случайно старейшая актриса А.А. Яблочкина заметила: «Я поняла всё, что она говорит». Тем не менее, многому Быстрицкой пришлось учиться «с нуля». С первых репетиций приходила (арепитировала с Михаилом Садовским, Дарьей Зеркаловой, Владимиром Кенигсоном) совершенно разбитая, настолько неуклюжими были попытки актрисы соответствовать уровню блестящих мастеров театра. Надо было «попасть в тон», понять специфику ансамблевой игры Малого. От донской казачки, которой свеклась за годы съёмки, уйти к совершенно противоположной характерности, пластике, свойственной её героине — молодой английской леди. А сколько надо было работать, чтобы убрать украинский говор?!



Аксинья К./ф «Тихий Дон». 1958

«К премьере я научилась носить платье леди Уиндермиер», — скажет Быстрицкая.

В дальнейшем для актрисы станет главным в работе над ролью найти пластику персонажа — отсюда возникли и ритм образа.

Быстрицкая понимала тогда, что от успеха или провала зависела вся её дальнейшая судь-

тельно фальшивой, дьявольски авантюрной, легкомысленной.

Быстрицкая обладает особым даром — даром сценической красоты. И это не только природное свойство. Спервых шагов на сцене её костюмы, грим, парики тщательно обдуманы, что требует времени, определённой скрупулёзности, дотошности в проф-

ба. И держала победу! Быть актрисой Малого театра значит ценить как главное, изначально в труде актёра литературу. Быстрицкая почувствовала горьковатую иронию автора, её героиня стала истинно «уайльдовской». Завораживала строгая красота леди Уиндермиер — Быстрицкой, подкупала её нравственная безупречность, искренность. Позднее актриса сыграет образ диаметральный — мать главной героини, миссис Эрлин, — таинственную незнакомку с порочным прошлым и ужасной репутацией. И сыграет её очарова-

В её репертуаре значились — и были сыграны сблеском — баронесса Штраль в «Маскараде» М. Лермонтова, Анна Петровна в «Иванове» А. Чехова, герцогиня Мальборо в «Стакане воды» Э. Скриба, Глафира в «Волках и овцах» А. Островского, Юлия Филипповна в «Дачниках» М. Горького, Лидия в «Бешеных деньгах» А. Островского, Панова в «Любови Яровой» К. Тренёва, Маша в «Касатке» А. Н. Толстого — таков далеко не полный перечень образов, созданных актрисой на сцене Малого театра.

Быстрицкую любил и высоко ценил Леонид Викторович Варпаховский — талантливый режиссёр, сценарист, художник, соратник В. Э. Мейерхольда. Варпаховский никогда не навязывал актёрам собственное представление о характере, который им предстояло создать на сцене. Осторожно, ненароком он подводил их к своему рисунку, но так, что даже опытные мастера признавали, будто были уверены в своём авторстве мизансцены.

Запомнилась её баронесса Штраль в «Маскараде» М. Лермонтова в постановке Варпаховского, наделённая страстью к разрушению, удивительным коварством, и в то же время обольстительная в своей элегантности и красоте. С особым изяществом, ловкостью она буквально «завораживала», подчиняла себе людей, а затем губила.

Пьесы Островского — быть может, главная школа актёров Малого театра. Роль Лидии Чебоксаровой в «Бешеных деньгах» актриса вновь сочиняла в содружестве с Варпаховским. В его спектакле блистали Е. Шатрова, Ю. Каюров, В. Кеннигсон, Н. Подгорный. Одну из лучших своих ролей сыграла и Быстрицкая.

Обычно исполнительницы подчёркивали в Лидии инстинкт хищницы, забывая, что она не просто хищница, но по-своему умна, хитра, расчётлива. Укротить такую женщину не просто. Лидия Быстрицкой сверкала как дорогой бриллиант в ювелирной лавке, она была «выставлена» на обозрение, на продажу, и ни мало не смущаясь, не скрывала этого.

Её Кручинина в «Без вины виноватых» А. Островского (режиссёры В. Хохряков и А. Бурдонский) заставляла весь зал замирать и плакать вместе с ней. Перед Быстрицкой стояла сложная задача: она решила играть не только Кручинину, но и Отрадину. Сюжет начинается страгической любви провинциальной барышни Любови Ивановны Отрадиной, которая через много лет, став театральной знаменитостью Еленой Ивановной Кручининой, возвращается в родной город. Кручинина Быстрицкой печальна и «траурна». Её героиня несла в себе свет подлинной интеллигентности, духовности, культуры. Провинциальная актриса Кручинина, жертвенно всю себя отдавшая сцене, в исполнении Быстрицкой, несомненно, провинции не принадлежала, возвышалась над ней и поразительным образом напоминала судьбы выдающихся русских актрис Стрепетовой, Комиссаржевской...

Актрисе повезло работать с такими замечательными мастерами театра, как Варпаховский, Бабочкин, Фоменко, Хейфец, Львов-Анохин, Бурдонский... Но режиссёрам с Быстрицкой нелегко. У актрисы неизменно своё видение роли, и не всегда оно совпадает с режиссёрским решением образа.

Горьковскую Юлию Филипповну в «Дачниках» актриса создала под руководством знаменитого Бориса Бабочкина, неоднократно обращавшегося и любившего драматургию Горького. У Быстрицкой роль прозвучала неожиданно пронзительно.

В начале спектакля Юлия Филипповна жизнерадостна, певуча, подвижна. На самом деле её жизнь исковеркана, мечты расплоданы. Какая-то отчаянность слышалась всё веселее. Быстрицкой — Юлии действительно душно в атмосфере дачной жизни. Чем больше погружалась она в болото пошлости и разврата, тем трагичнее и безнадежнее героиня Быстрицкой ощущала глубину своего



Лидия. «Бешеные деньги» А. Н. Островского. 1969

падения. Чем ближе к финалу, тем реже приходили минуты наигранного веселья, тем сильнее проступали черты горькой душевной усталости и тревоги. И приходило понимание того, что её Юлия не вырвется из общества «дачников», она не борец, она, прежде всего, — женщина. В финале Юлия — Быстрицкая говорила «спокойно и как-то зловеще»: «Ну, Пётр Иванович!.. Идём... продолжать нашу жизнь...»

Незабываем дуэт Быстрицкой — Юлии и Бабочкина — Сулова. Испепеляющим презрением горели глаза Юлии, когда она с невероятной жесткостью, обращаясь к мужу, держа в изящной ручке пистолет, произносила: «Давай застрелимся, друг мой!»

И в этой короткой реплике заключалась реальная смертельная опасность, наводившая неприятное ощущение страха даже на самого артиста Бабочкина, виртуозно исполнявшего роль Сулова.

Быстрицкая всегда искала избавления от штампа театральной героини. Её незаурядная воля помогала не только сохранить, утвердить свою сценическую красоту, но и преодолеть «опасности», с нею связанные, осознать её не как самоцель, а как средство художественного воплощения образа.

В пору творческой зрелости актриса поменяла привычное амплуа героини на рискованные характерные роли. Какой надменно-самодовольной представляла перед зрителями «первая дама» Мордасова Мария Александровна Москалёва Быстрицкой в спектакле «Дядюшкин сон» по Ф. Достоевскому (режиссёр А. Четвёркин), отчаянная комедиантка в своём провинциальном «салоне», идущая на всё, дабы пристроить дочь! Сколь забавна её богатая барыня Турусина в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского (режиссёр В. Бейлис), заделавшаяся на старости лет ханжой, авсё-таки нет-нет, да и скучающая по своим старым грехам. Отсюда и хитроумный тайничок с наливками, к которым она то и дело прикладывает со всеми вытекающими отсюда последствиями. Её Турусина и пританцовывала, и пела романс. Вид-

но было, что сама актриса получала в этот момент удовольствие, которое передавалось и залу.

Её Хлестова в «Горе от ума» А. Грибоедова (режиссёр С. Женовач) — блестящее олицетворение той Москвы, что враждебна Чацкому. Она не глупа, не патриархальна, породиста и аристократична. Лёгкая, брошенная вскользь колкость — и противник «уничтожен» — такой страшно попасться на язык. Роль старухи Хлестовой, в общем, эпизодическая, выростала у актрисы в одну из центральных. Наименование «старуха» к ней категорически не подходило. Эффектная женщина, ещё не утратившая власти над мужчинами. Появление Быстрицкой — Хлестовой в модном и изысканном наряде вызывало восторг и аплодисменты зала, сцены свои актриса проводила виртуозно. Вместе с молодым, энергичным Фамусовым Юрия Соломина они составляли неотразимую пару хозяев жизни.

Для своего очередного бенефиса Быстрицкая выбрала пьесу Сомерсета Моэма «Круг». В Малом театре она шла под названием «Любовный круг» (режиссёр А. Житинкин). Обворожительная, блистательная леди

Китти Быстрицкой стала центром спектакля. Не стареющую и легкомысленно-кокетливую особу актриса играла, меняя эмоциональный настрой, расширяя образ, делая его неоднозначным, а не прямолинейно отрицательным. Существовала опасность скатиться к мелодраме: по сюжету леди Китти бросила своего сына несколько десятилетий назад и теперь возвращается в его дом. Но актриса играла комедию, именно комедию английскую с её риторикой и лихо закрученной интригой. И проживала жизненный круг своей героини, в котором сталкивались романтические чувства и ироничная реальность. Остаётся только пожалеть, что всё творческой биографии было так мало подобных ролей.

Она никогда ни о чём не жалеет. Да, не сыграно много ролей, о которых мечтала, не всё в жизни сложилось так, как хотелось бы. Остановить время мечтает каждая женщина. Быстрицкая квозрасту относится философски — нужно ценить то, что имеешь, даже свои годы. И живёт по правилу: пока есть работа, настоящая актриса обязана быть в форме и следить за собой. Коллеги и зрители пытаются разгадать секрет её молодости и красоты, который на самом деле прост — надо быть сильной.

И Элина Авраамовна выходит на сцену Малого театра в новом качестве: она поёт в концертах. Не просто поёт — а проживает каждую песню, каждый романс.

Круг её жизни не совершён, он продолжается!

Елена Микельсон



Аксинья — Э. А. Быстрицкая, Григорий — П. П. Глебов. К/ф «Тихий Дон». 1958



Турусина. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. 2002

Александр Глазунов:

## «ЕСЛИ УЖ УЧИТЬСЯ ЧЕМУ-ТО, ТО ТОЛЬКО У НАСТОЯЩИХ МАСТЕРОВ»

В декабре прошлого года на сцене Малого театра на Большой Ордынке состоялась премьера спектакля «Женитьба» в постановке Юрия Мефодьевича Соломина. Художник — Александр Глазунов.

Александр Кириллович в Малом театре с 1969 года, и за это время создал декорации и костюмы к целому ряду постановок. Сценография к спектаклям «Три сестры», «Ревизор», «Власть тьмы», «Бесприданница», «Молодость Людовика XIV», «Не всё коту масленица» — вот неполный список его профессиональных достижений.

В 2017 году Александр Глазунов отметил двойной юбилей — личный и 50-летие творческой жизни. О своём становлении, нюансах работы, любимых спектаклях Александр Кириллович рассказывает сам.

### Как работать с режиссёром

Я прочёл пьесу — пора выслушать режиссёра, чтобы с самого начала понять композиционную структуру спектакля. К примеру, если в пьесе пять актов, в каком месте будет антракт — это нужно для понимания того, насколько мобильной следует делать декорацию. Затем я предлагаю режиссёру своё видение; он может сказать, что нужно добавить, или, наоборот, что лишнее. Взаимодействие происходит по-разному. Некоторые режиссёры вникают во все этапы. Борис Иванович Равенских и Леонид Викторович Варпаховский могли часами сидеть у макета с какими-то своими записями. Не знаю, что они там просматривали — видели, наверно, как это будет смотреться на сцене.

В общении с режиссёром нужно быть дипломатом. Ругаться можно, но зачем?! Надо уметь убедить человека. Единого метода взаимодействия художника и режиссёра нет. Есть личный опыт, который описывают, например, в своих работах Александр Яковлевич Таиров, Константин Сергеевич Станиславский. Да, бывают пристрастия, симпатия режиссёра к определённому художнику, но такое совпадение взглядов, уникальное сотворчество,

как у Давида Боровского и Юрия Любимова, пожалуй, встретишь нечасто.

### Дорого не значит хорошо

Я не гонюсь за дороговизной. Всё должно выглядеть убедительно, и создать этот эффект можно очень простыми способами. Дорогая антикварная вещь часто проигрывает на сцене. У нас в Малом театре есть старые запасы — «намоленные» вещи. Например, мебель, которую мы перебиваем: зачем покупать новый стул или стол, если он может подойти именно к этой пьесе?

В своё время в Доме актёра проходила выставка художественно-постановочных цехов театров «От эскиза до спектакля», где можно было увидеть и макеты, и какие-то предметы из спектаклей. Один известный режиссёр, увидев реквизит «Трёх сестёр», сказал: «У Малого театра есть деньги — могут себе позволить купить антиквариат». Когда ему ответили, что это бутафория и всё сделано в мастерских театра, он удивился.

### Детали очень важны

Меня как художника часто волнуют некоторые, на первый взгляд незначительные, вещи. Порой я листики деревьев расправляю на сцене. Из зала этого,



Александр Глазунов

возможно, не будет видно, но с другой стороны, зритель же замечает серги, пуговицы — значит, и такая мелочь будет видна. Что такое декорация? Это свет и тени. Если на сцене не возникнет игры света и тени, то не будет жизни. В своё время великая актриса Марлен Дитрих говорила: «Всегда надо слушать режиссёра и иметь хорошего осветителя».

Иногда режиссёр просит условности, но постепенно добавляет то

одних, то других деталей. Скажем, ему нужен в спектакле накрытый стол. Тут же появляется и первое, и второе, ещё и руки могут артисты испачкаться, а значит, им понадобится место, где их можно вымыть — так условность превращается в воссоздание быта, и становится очень важным соблюсти баланс. В США часто прибегают к гиперреалистическим декорациям. У меня есть книга с фотографиями нескольких бродвейских постановок: там — вплоть до того, что зубные щётки стоят на раковине и течёт вода из крана. Кстати, в 1989 году к нам приехал режиссёр из бродвейского театра «Круг в квадрате» (Circle in The Square Theatre) Теодор Манн, который поставил красивый спектакль «Ночь игуаны» по Теннесси Уильямсу. Вот у него как раз тоже должна была вода из крана идти и стоять эти самые щётки.

### Что такое театральный макет

Я преподаю макет в Московском академическом художественном училище. Как нужно делать макет, нигде не написано. Есть одна-две брошюры 50-х годов. Да, нужно делать в масштабе, но правил, из чего его делать, нет. Стул можно сделать из металла, из картона, из чего угодно. Макет — это материализованный эскиз. Бумага может выдержать всё — пространственный макет показывает, какая глубина, высота декораций. Можно, конечно, ошибиться и в макете, но тот масштаб, в котором мы работаем (1:20) — самый достоверный. Из-за нехватки времени порой вместо макета

принимают так называемую прирезку в масштабе — макет, выполненный в одном цвете из одного материала. Например, из картона — без особой детализации. Это значит, что остальные нюансы сценографии спектакля тебе доверяют додумать, доделать самому. Так я «Чайку» сдавал, «Дядюшкин сон», потому что было очень мало времени на изготовление.

### Костюмы

Всегда присутствую на примерках и при выборе тканей, даже если художник по костюмам в этом спектакле не я. Как-то раз упустил этот момент, а потом жалел. Случалось, что у меня самого было много времени, и тогда костюмы я делал сам. Если нет, то работаю людьми, которым доверяю, и ни разу никто меня не подводил.

Сегодня главная проблема в качестве ткани — она в основном синтетическая. В своих спектаклях я чаще стараюсь использовать натуральные ткани, иначе артисты могут просто «задохнуться». У меня есть каталог советских времён, 30-х годов — вот такие бы мне сейчас ткани, и ничего больше не надо!

### Реквизит

Как говорил Энар Стенберг (главный художник Малого театра в 1997–2002 гг. — И.Д.), если пьесу знаешь, её не обязательно читать — фантазия больше будет работать. Конечно, я читаю пьесу, чтобы понять, какой нужен реквизит. Но сам реквизит определяю, когда уже идут репетиции. Допустим, в пьесе прописан набор предметов, но режиссёру и артистам не все из них нужны, поэтому, только когдамотришь в конспекте постановки, понимаешь, что дать кому-то в руки, а в чём нет необходимости.

### О студентах

Художник по костюмам Татьяна Титова, с которой мы вместе делали

несколько спектаклей, говорила: «Когда гениальности собственной не хватает, надо залезать в книжку». Тогда не было ещё Интернета... Мне не нравится, когда мои студенты используют компьютерные программы вместо своей собственной фантазии. Если я вижу в их работах какую-то компьютерную завитушку, я объясняю им, что это уже отработанный материал — кто-то придумал и вложил в программу. Если уж учиться чему-то, то только у настоящих мастеров. Потом некоторые студенты с благодарностью мне говорят: «Александр Кириллович, вы научили нас видеть!» Это и есть для меня лучшая похвала.

### О «Чайке»

На «Чайку» было не так много времени. Мне повезло — я наткнулся на картину неизвестного художника: люди пили чай на открытой террасе, а луна отражалась в воде. Тогда я и предложил не делать ещё одну комнату, где пьёт чай Тригорин, а устроить это чаепитие на природе, где рядом крикет играют. «Почему нет?» — сказал Соломин. — Тригорин встал позднее всех, и для него накрыли отдельный завтрак в беседке». Нам не хотелось заранее показывать гостинию, в которой на самом деле происходило чаепитие, потому что во втором акте она превращалась в кабинет Трещлева. И всё совпало: когда шёл круг, то получалось, что в водном акте мы видели гостинию, вдруг — кабинет. Это придало лёгкость декорации, появились живые картины. Зритель видел, что трансформация произошла. Терраса служила для театра Кости. Мальчик ведь был домашний. Почему он должен был театр этот строить?! Он сделал его на своей террасе. Помню по детству, в большой квартире наших родственников устраивались шарды, когда показывали картину, а ты должен был угадать, что это такое. В арке вешалась простыня, которая служила занавесом — и возникал театр. «Чай-

ка» в итоге получилась спектаклем красивым, нежным!

### О «Женитьбе»

В спектакле открытая перестановка. Я не скрываю перемену декораций: они трансформируются, и мы попадаем в другое место. Ещё раз убедился, что нельзя изменять себе ни в чём. На техническом совете я не настоял на задуманной мной изначально форме трансформации декораций, а когда выпустили спектакль, Юрий Мефодьевич и попрекнул меня: «Почему декорация в финале поднимается, а не уезжает?» В итоге пришлось исправлять. Надо уметь отстаивать свою позицию.

В «Женитьбе» мне хотелось соединить живописные, рукотворные предметы с печатными вещами — фантазийный театр с настоящим. Задник с изображением Петербурга в финале спектакля написан Верой Вистинцевой (начальник живописно-декорационного цеха Малого театра — И.Д.) совместно со старшими художниками театра. Двери в спектакле без филёнок, гладкие, нарисованные под объём. А вот костюмы главных героев (художник — Алексей Трещилов) — Подколёсина и Агафьи Тихоновны — наоборот, вполне натуральные, без использования трафаретов. У Юрия Мефодьевича сразу появилась идея о том, что герои ходят по залу, поэтому их костюмы достоверные — без особой театральности.

### О реконструкции Малого театра

Поначалу художественно-постановочную часть привлекали даже к проверке чертежей и планов. Потом мне было поручено заниматься исключительно тканями и подбором цветовой гаммы для занавеса, ламбрекенов, штор. Я горжусь тем, что удалось достигнуть единого стиля в оформлении зала.

Мы же подбирали нейтральный занавес для Щепкинского фойе, который отделяет его от зрительской

части — если там будет какое-то представление, оно не мешает зрителю.

### Тогда

В театре я работаю с 1963 года, в Малом — с 1969. Начиная в Театре на Малой Бронной, которому отдал семь лет жизни и вспоминаю до сих пор с радостью. В театр я пришёл «через собственные руки»: как ученику бутафора мне приходилось делать самую простую работу — от обивки и обклейки до изготовления мелких деталей. В Малый театр меня пригласили делать цветы. Тут началось моё университетское, как я говорю о своей работе с корифеями — знаменитыми театральными художниками Борисом Волковым, Михаилом Курилко, Энаром Стенбергом, Эдуардом Кочергиным, Валерием Левенталем и другими. С Левенталем я работал больше, чем кем-либо другим. Два или три общих спектакля у нас было в Малом, но совместной работы гораздо больше — я делал для него макеты для других театров. Это был мой заработок и моё обучение.

### Сейчас

От артистов я не раз слышал, что, ожидая своего выхода за кулисами, они смотрят на развешенные фотографии, предметы, погружаются в атмосферу дома, эпохи, и им становится комфортно в своей роли. Элементы декораций помогают артистам, и мне как художнику дорого слышать такие слова. Декорации ведь, и вправду, могут помочь спектаклю. Театральный художник Марина Соколова рассказывала, что в Театре Станиславского и Немировича-Данченко была такой художник-исполнитель по фамилии Каждан, которая, когда к ней приходили эскизами, вопрошала: «Делать, как нарисовано, или обогордить?» Так вот, я всегда прошу: «Обогордить!»

Материал подготовила Ирина Джения



Сцена из спектакля «Чайка»



Сцена из спектакля «Женитьба»

## КОГДА КОСТЮМ ОБРЕТАЕТ ЛИЦО

*Алексей Трефилов — театральный художник. В 2006 году окончил факультет сценографии РАТИ (ГИТИС), мастерская С. Бархина и С. Морозова. Разработал эскизы костюмов к спектаклям Малого театра «Умные вещи», «Наследники Рабурдена», «Бесприданница», «Дети Ванюшина», «Не всё коту масленица», «Маленькие трагедии», «Женитьба».*

— В чём особенность создания исторических костюмов для спектаклей?

— У нас в стране много театров, которые работают по историческим эскизам, по историческим выкройкам. В Малом театре свой путь. У нас потрясающе работают пошивочные мастерские под руководством настоящих профессионалов своего дела — Евстратовой Елены Игоревны, Коноваловой Татьяны Геннадьевны. Они имеют огромный опыт и большой художественный вкус и никогда не оказываются в стороне: что-то подсказывают, додумывают, дорабатывают. Иногда хочется сделать что-то необычное, но сами руководители цехов отговаривают, советуют более интересные и практичные решения. И к ним всегда прислушиваешься.

Касаемо исторического кроя. Это принцип Малого театра: мы адаптируем для сцены любой исторический крой, потому что актёрам нужна свобода движений. Принцип театра — свободный актёр на сцене, чтобы ничто не сковывало его движений, пластику, поэтому мы любой исторический крой адаптируем под театральную необходимость. Что-то убираем, что-то трансформируем, что-то добавляем, чаще добавляем. Таких костюмов, как у нас, ни у кого нет, потому что мы никогда не копируем то, что было, а всегда придумываем что-то своё. Но всё в рамках описываемого

времени, чтобы визуально это соответствовало эпохе и стилю. Одна из основных задач — создать убедительную театральную иллюзию.

В театре есть ещё одна специфика. Помимо визуальной составляющей и удобства, костюмы должны быть прочными и эксплуатируемыми, чтобы прослужили дольше. Таких требований не было к историческому костюму. Раньше он собирался на булавах. Женский костюм только в XIX веке стал более-менее закреплён, а до этого всё накалывалось на булавы, причём каждый раз по-разному. Корсет и нижние юбки были основой. Всё остальное — кусок ткани, который драпировался на булавочках. Он был шит, но в принципе его можно было по швам распустить и собрать по-другому. Это был своеобразный конструктор. Такой костюм не предназначался для длительного использования, и потом, мода менялась быстро.

Но для театра это неприемлемо. Костюм должен быть удобным в использовании и обеспечить быстрое переодевание. К тому же он должен нравиться актёру. Во времена императорских театров в пошивочных мастерских висело объявление: «Если актёра не устраивает костюм, который ему предоставляет театр, он может сшить себе новый костюм за свой счёт».

— С чего начинается работа над созданием сценического костюма?

— В любом театре сначала отталкиваются от распределения ролей. Это своеобразный приказ, руководство к действию внутри театрального производства. В идеале художник по костюмам хорошо знает актёров и учитывает все нюансы при создании эскизов. После того как готовы эскизы, художник согласовывает их, подбирает материалы, отслеживает процесс пошива. По мере изготовления костюмов вносятся корректировки.

Но мы всегда идём от актёра. Артист видит свой персонаж, видит фактуру, знает его цвет. Он рассказывает свои ощущения, и не учитывать это нельзя. Мы же помогаем актёрам достичь гармонии внешнего облика и внутреннего мира их героя.

Я помню, как однажды, во время работы над «Бесприданницей», я зарисовывал актёров на читке пьесы. Мне было важно видеть пластику, мимику артистов, слышать их речь для создания завершённого образа.

— Чем дизайнер отличается от художника по костюмам?

— Разница колоссальная, несмотря на то, что цель одна — создать визуальную композицию. Художник по костюмам — сложная профессия, требующая большей подготовки. Любой кутюрье выпускает 2–3 коллекции, порой 4, если занимается готовой одеждой, в год. В каждой коллекции где-то 25–30 моделей. У нас иногда в спектакле получается по 40–50 эскизов, и мы выпускаем в среднем 7–8 спектаклей в год, иногда для двух составов актёров. Повторяться нельзя. Мы не придумываем какую-то модную линию. Мы должны учитывать, что приходит зритель, включённый в современную действительность. Зритель понимает, что есть цвет, крой, видит детали, акценты. Поэтому в нашей работе важна не только историческая точность, но и актуальность создаваемых образов.

Это и есть наибольшая сложность — совместить историческую реальность с художественным миром

произведения, не забыв при этом о наших актёрах. В отличие от дизайнера, художник по костюмам работает не с абстрактным образом, а с конкретными актёрами и их фактурой. Мы не можем шить по одному и тому же шаблону. Каждый актёр требует индивидуального подхода. По одному и тому же эскизу для двух разных артистов мы сошьём совершенно разные костюмы.

— Откуда Вы берёте вдохновение для работы?

— Отовсюду. И это правда! Идеи можно черпать отовсюду, просто оглянувшись. Всё, что окружает, может дать вдохновение. Я всегда исхожу из того, что попадает в жизни на пути: оно всегда может пригодиться. Совершенно не обязательно следовать эскизу, изначальной идее. Сама жизнь подсказывает творческие решения, которыми невозможно не воспользоваться. Нужно только услышать эти подсказки, правильно их интерпретировать и умело реализовать. Не пользоваться ими просто глупо. К тому же, если они удобны для театра и с ними соглашаются актёры.

Смотришь на наших мастеров, и рождаются идеи, которые сразу же хочется воплотить. Актёры нам всегда помогают. Для меня они неисчерпаемый источник вдохновения. Это большое счастье работать с артистами театра. Я никогда в других театрах не видел настолько доброжелательных, понимающих людей на сцене. При том, что у всех не хватает времени, много репетиций, большие объёмы работы. Но все идут навстречу.

Мы, безусловно, ходим в Третьяковскую галерею, на выставки, изучаем альбомы по искусству. Но, скорее, просто для того, чтобы погрузиться в атмосферу. Это часть профессии.

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

— Костюмы создаются с расчётом на то, что они будут гармонировать с целым комплексом сценических решений — декорациями, светом. Есть множество ню-

ансов, которые необходимо учитывать. Так, например, театральным светом может подчеркнуть или же, наоборот, погубить костюм.

К тому же, для актёра костюм — это вторая кожа, в которой он живёт, пока идёт спектакль. Это одно из средств их перевоплощения, один из элементов игры.

— Как проходила работа над «Женитьбой»?

— Гоголь — очень сложный и тонкий писатель. На его произведениях лежит отпечаток очень необычного, глубокого взгляда на жизнь. Самая большая трудность — воплотить столь богатый и многозначный психологический материал на сцене. Несмотря на кажущуюся простоту, ясность его произведений не должна обманывать. На них лежит отпечаток очень глубокого взгляда на жизнь.

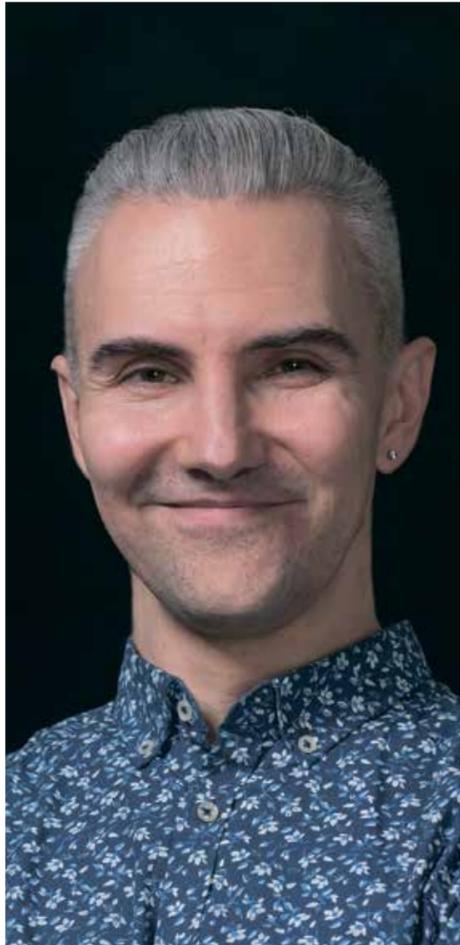
Когда всё начиналось, мы целиком доверились Юрию Мефодьевичу. Он объяснил, что ему нужно, дал правильный настрой на работу. Казалось бы, большой серьёзный спектакль, а вот работалось над «Женитьбой» достаточно легко.

С костюмами всё получилось во многом благодаря нашим артистам, занятым в постановке. Такого участия в создании я давно уже не припомню. У наших актёров и актрис очень трепетное и уважительное отношение не только к сцене, но и к костюму. Они активно участвуют в создании художественного образа, чувствуют эволюцию своих героев, знают, что им будет удобно, и заранее оговаривают нюансы, которые должны быть учтены.

— У Вас есть проект мечты? Какая-то история, которую хотели бы воплотить на сцене?

— Очень много. Но называть я их не буду. Театральные предрассудки, знаете ли... Хочется сделать что-то на малой сцене. Там царит особая атмосфера. В зале, где зритель видит персонажа в полуметре от себя, присутствует уникальная неповторимая энергетика, которую можно и нужно использовать для создания интересной истории.

Эвелина Тимохина



Эскиз костюма Агафьи Тихоновны



Эскиз костюма Подколёсина



Эскиз костюма Арины Пантелеймоновны



Сцена из спектакля «Женитьба»



Сцена из спектакля «Женитьба»

# Владимир Носик: «Театр — это кладёзь радости»



С коллегами на сборе труппы Малого театра. Слева направо: Владимир Дубровский, Сергей Еремеев, Василий Бочкарёв, Владимир Носик, Виталий Соломин, Вячеслав Езепов

— Говоря о становлении Владимира Носика-актёра, в первую очередь следует назвать двух людей, прочно связанных с Малым театром — это Ваш старший брат Валерий Бенедиктович и мастер курса во ВГИКе Борис Андреевич Бабочкин.

— Я бы ещё добавил Юрия Мефодьевича Соломина, который принял меня на службу в Малый театр. Атак, действительно, всё началось с Валерия, но это было косвенное влияние: он занимался в ДК ЗИЛ, в студии прославленного Сергея Львовича Штейна, и даже не подозревал, что я собираюсь поступать в театральное училище. Решение возникло спонтанно и вызвало у Валеры удивление, но он мне помог подобрать репертуар: Зошенко, «Сказку о царе Салтане» и какую-то басню. Во ВГИКе я сразу же был допущен на 3-й тур. Мне повезло: Борис Андреевич очень любил Зошенко. Процесс обучения был сложным, Бабочкин общался с нами уже как с профессиональными актёрами — взялся за гуж, не говори, что не дюж. И так получилось, что после 1-го курса двум студентам, мне и Лене Соловей, сказали, что нам даётся ещё год на то, чтобы как-то себя проявить. Бабочкин был театральным мастер, педагогом виковские, и не всегда выполняли то, что он предлагал. Но всё равно школа Бориса Андреевича оставила свои плоды. Он много рассказывал про театр, так что я уже имел косвенное отношение к Малому. Затем брат поступил сюда на службу и стал уговаривать перейти меня. Когда наступила перестройка, я сказал: «Давай, Валер». И он поговорил с Соломиным, который пообещал пригласить меня, как только отремонтируют филлал. Валера ушёл до того, но Юрий Мефодьевич — человек чести, он сдержал слово. И я попал в этот великолепный театр. Всё-таки я был киноактёром, но то, что заложил Бабочкин, не давало покоя, и лет

через 10 после окончания института я физически почувствовал, что мне не хватает сцены.

Должен сказать, что как актёр я состоялся только в Малом театре, атак это были природные данные, которые эксплуатировались до поры до времени. После ума хватило понять: всё, надо учиться, повышать квалификацию. И я теперь получаю от своей профессии истинное наслаждение и удовольствие, которое раньше испытывал очень редко.

— Но Вы же работали с такими мощными кинорежиссёрами. Одна Шепитко чего стоит!

— В кино очень зависишь от режиссёра: у тебя одно представление о роли, а фильм выходит, и всё порезано, переставлено. У меня была маленькая работа — «Дебют» Валерия Пономарёва — вот там получилось именно то, что хотелось. Когда я снимался в «Визите вежливости» у Юлиа Яковлевича Райзмана, там был эпизодик всего, но на репетициях я понял, насколько это актёрский режиссёр. После играл у Михаила Ульянова в картине «Самый последний день», он тоже произвёл очень мощное впечатление как режиссёр, человек и актёр. С Ларисой Шепитко в «Ты и я» было интересно работать, но я её так до конца и не почувствовал. Хотя она замечательная, своеобразная.

— У Вас очень обаятельный типаж — «свой человек», с хитрецой, но добрый и надёжный. По счастью, режиссёры всегда «плясали» не только от внешности, но и от артистического дарования, поэтому сыгранные Вами роли абсолютно разноплановы. Как Вам кажется, актуально ли для современного театра деление на амплу, или актёр должен быть универсалом?

— Вот гений — он универсал? Он может и то, и это — просто он работает по наитию. Надо стремиться к универсальности, но всегда есть свои

ограничения. Скажем, автор указывает рост или музыкальные возможности, которых у тебя нет.

— Да, но играл же Евгений Леонов Иванович, и, говорят, гениально.

— В нас сидят навязанные стереотипы. Хорошие актёры идут от внутреннего состояния персонажа, «надеяя» внешний рисунок. Зритель привык к определённому стереотипу — и вдруг роль начинает звучать по-другому. Возникают нюансы, о которых ты раньше и не думал.

— Считается, что актёр театра и актёр кино — это две разные профессии. Вы же успешно существуете в обеих. Чем сценическое творчество обогащает Вашу работу в кино?

— На сцене персонаж проживает всю жизнь за один период, пока идёт спектакль. В кино всё фрагментарно. Раньше, когда актёр получал роль, то сначала выстраивал её целиком, а после мог сниматься хоть с начала, хоть с конца — помогала техника мастерства. А её приобретают на сцене. Я, например, театр ставлю гораздо выше, особенно сейчас, когда кино, по большому счёту, превратилось в комиксы. В чём прелесть старого кинематографа? Тогда снимали длинными планами, и актёры на экране из одного состояния переходили в другое. Я люблю фильмы-спектакли Малого театра — «Варвары», «Дачники», того же «Ревизора» — интересно посмотреть, как работает Весник. Или «Не всё коту масленица» с Хохряковым и Виталием Соломиным. Когда смотришь со стороны, обязательно чему-то учишься.

— А Вы ходите в другие театры?

— Редко. Иногда такого насмотришься... Зачем?

— Скажем, есть пьеса, которая идёт в Малом — Вам не любопытно посмотреть свою роль в исполнении другого актёра?

— Меня, скорее, интересуют режиссёрские решения. В Малом театре — чему нас и Бабочкин учил — сцена не терпит натурализма и бытовщины, речевой грязи. Это не реализм, потому что театр в любом случае — условность. Служа в Малом, набираешься опыта, открываешь что-то новое — получается, ты должен примерить на себя чужое: другой стиль, формат...

— Другая школа.

— Да нет, школа-то одна: играй правильно, и всё.

— Для Вас это правильно, для другого артиста — нет. «Что есть истина?»

— Современный театр подчас не вызывает катарсис. То ли ты на дискотеку пришёл, то ли должен разгадывать какие-то ребусы: что означает это? что задумал режиссёр? Пока разберёшься, действие ушло.

— Чеховские «Три сестры» — знаковая для Вас пьеса: в Малом театре Вы играете Чебутыкина, а в недавнем фильме Юрия Грымова, где действие происходит 120 лет спустя, исполнили роль Андрея. Насколько обоснованно, на Ваш взгляд, осовременивание классики?

— Начну с театра. До меня Чебутыкина играл Эдуард Марцевич, и он выстроил роль для себя. Я вижу её по-другому. У нас отличнейшая атмосфера в этом спектакле, но я всегда играю «Трёх сестёр» проиную впервые: не знаю, чем всё закончится, как произнесу монолог. Сложность в том, что Чебутыкин излагает мысли Шопенгауэра: никто ничего не знает, существуем мы или нет. Но современному зрителю это неизвестно. А если не знаешь предмет, о котором идёт речь, восприятие совсем другое.

Что касается фильма, Грымов отнёсся к Чехову очень бережно. Там была идея, которую поддержали все актёры — давайте поразмышляем, как бы эти персонажи, сих внутренним миром, существовали в наше время? Ничего оскорбительного и уничижительного в фильме нет. Это был интересный и очень любопытный опыт.

Меня сейчас особенно интересуют острохарактерные роли. Самое главное — не пережать. Я, к сожалению, не вижу себя со стороны, поэтому часто спрашиваю коллег и зрителей, какое у них впечатление. И в зависимости от их оценки вношу коррективы: дошло то, что я имел в виду, когда создавал персонаж, или же у них возникли ощущения, о которых я даже не думал. Исходя из этого, я выстраиваю свои роли. На «Власти тьмы» Юрий Мефодьевич придумал мне одну мизансцену в последней картине, когда Пётр умирает. Я сажусь на табуретку, и вот скупость этой мизансцены пошла в копилку моего опыта, потому что дала чуть ли не материально ощутить какие-то вещи. Когда я начинал репетировать, Пётр получался одинаковым. Я Лёшу Кудиновича спрашивал, он в зале сидел: «Ну как?» — «Ну что, какой вошёл, такой и вышел». Атам же идёт развитие, у персонажа должно быть нутро: Пётр борется с болезнью, не хочет умирать. Это сильный человек, мы знаем, что он может быть жестоким. И вот его раз! — и сломало.

— Вам на удивление редко приходилось играть в пьесах Островского, но стряпчий Риположенский безусловно принадлежит к числу Ваших лучших работ. Как создавался этот образ?

— Я выходил в сцене на балу в «Вишнёвом саде», и Анненков однажды спросил: «Это вы играете гостя? Очень хорошо, только не делайте его более пьяным, потому что у нас был мажордом, который их выгонял». Саша Четвёркин увидел меня в этой роли и предложил сыграть Риположенского. Я тогда только пришёл из Театра киноактёра, и роль давалась тяжело. Спасибо Саше Коршунову, пригласившему в «Трудовой хлеб» на Корпелова. У меня возникли вопросы, и я стал читать — Гилларовского, Островского, отом времени, кабаках, о взаимоотношениях приказчиков. И постепенно это стало добавлять что-то новое к «Своим людям». Со временем я начал отталкиваться от партнёров — Большо-



Пётр. «Власть тьмы» Л. Толстого



Шприх. «Маскарад» М.Ю. Лермонтова



Риположенский. «Большое» — Виктор Борцов. «Свои люди — сочтёмся!» А.И. Островского



Доктор Гибнер. «Ревизор» Н.В. Гоголя

ва играли Виктор Андреевич Борцов и Афанасий Иванович Кочетков, каждый по-своему.

Когда готовишь роль, многое зависит от того, что ты читаешь: в какую эпоху писалась пьеса? Есть ли варианты? Какая тогда была мода, этикет? Всё это суммируешь. Шприх в «Маскараде» родился именно так. Опыт накапливается постепенно. Я думаю, что если бы после ВГИКа сразу попал в Малый, то не снимался бы так много в кино. Но как актёр прозрел чуть-чуть раньше.

— Зато у Вас имя и там, и там.

— Удовольствие-то получаешь от работы, а не от имени. Оно умения сроднения, мама спаной дали.

— Недавно Вы сыграли почтмейстера Шпекина, уже третью по счёту роль в нынешнем «Ревизоре». А первым Вашим героем был доктор Гибнер — у Гоголя крайне немногословный персонаж, Вы же подарили ему целый монолог. Как появилась эта идея?

— Мой сокурсник Толя Веденкин, царствие ему небесное, служил в Германии. И привёз оттуда фразу, которую я помнил ещё с института: «Гукен-гукен, ни хт гизейн, цап-царап, ауфидерзей!» («Смотрю-смотрю, никого нет, схватил — идо свидания»). Затем, когда я сижу на диване и Саша Клюквин — Земляника бьёт меня книгой по голове, нужно как-то реагировать, и я говорю: «аллес гут!» («всё хорошо!») и «ауфидерзейн» («до свидания»). А после мы придумали ещё одну сценку. Я чувствовал, что в действиях Земляники, сажающего Гибнера на диван, нет мотивации. И вспомнил историю, когда мои поехали в Германию, их однажды ночью разбудили тревогой: «Ахтунг! Ахтунг!» И я решил найти место, где это использовать. Гибнер пьяненький, кричит: «Ахтунг! Ахтунг!» — и тогда у Земляники появляется право усадить его.

— Виктор Андреевич Борцов считал импровизацию и любой отход от текста преступлением против автора, особенно, когда речь шла об Островском, но у многих актёров другое мнение на этот счёт.

— Островский сложен тем, что передаёт в своей речи колорит. Так что это не импровизация, а переписывание автора. Импровизация есть изменение мизансцен, но они могут следовать логике данной ситуации, а бьются просто ради хохмы, чтобы насмешишь. Это совсем другое. С Виктором Андреевичем по поводу Островского я согласен на 100%. Бывает сложно выучить текст, у него язык витиеватый, но Островский есть Островский. Импровизация может присутствовать внутри — зависит от пауз, акцентов, как ты произносишь фразу, где делаешь ударение. Заменять одни слова другими или переставлять — я сам иногда этим грешу. Лёгкие интонационные и мизансценческие импровизации допустимы, потому что каждый актёр играет по-своему. Я отталкиваюсь от партнёра, мне это бывает даже интересно. Есть определённые смысловые мизансцены, выстроенные режиссёром, которые менять нельзя. А случается, что ты опоздал на выход, или твой партнёр — тут иди описывается текст. Однажды у Елизаветы Михайловны Солодовой, игравшей Бабушку, была пауза на «Снежной королеве» — она села в кресло в гримёрной и заснула. Актёры, ожидая её выхода, стали рассказывать и расшифровывать сказку. И Саша Вершинин, Ворон, произнёс очень хорошую фразу: «Пойду слетаю, посмотрю, что там Бабушка делает». Я люблю театр именно за то, что он живой — ты приходишь на спектакль...

...И никогда не знаешь, чем всё кончится.

— Осознаёшь ты это или нет, но театр — кладёзь радости.

— Вы относитесь к тем самым «голодным художникам», жадным до знаний, находящимся в постоянном творческом поиске. Поэтому в связи с юбилеем хочется пожелать, чтобы Вы обязательно нашли свои «новые формы» — возможно, это будет режиссура или педагогика. И, конечно же, здоровья и дальнейших творческих успехов на радость любящим зрителям!

— Спасибо, моя дорогая!

Ольга Петренко

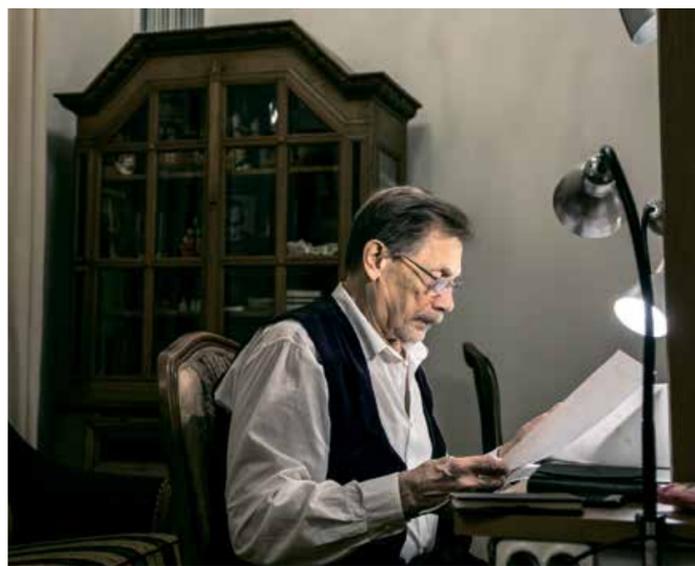
# ПО ТУ СТОРОНУ ЗАНАВЕСА...

В ДЕКАБРЕ НА ИСТОРИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА СПЕКТАКЛЕМ «СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ» ОТПРАЗДНОВАЛ СВОЙ ЮБИЛЕЙ НАРОДНЫЙ АРТИСТ РОССИИ ВАСИЛИЙ БОЧКАРЁВ. ЕВГЕНИЙ ЛЮЛЮКИН ПРОВЁЛ ЭТОТ ВЕЧЕР ЗА КУЛИСАМИ И ЗАПЕЧАТЛЕЛ АКТЁРОВ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ. МЫ РЕШИЛИ ПОКАЗАТЬ ВАМ ФОТОГРАФИИ ЕВГЕНИЯ И НЕМНОГО РАССКАЗАТЬ ОТОМ, КАК ЖИВЁТ СПЕКТАКЛЬ ТАМ, ПО ДРУГУЮ СТОРОНУ ЗАНАВЕСА.



Режиссёр Владимир Драгунов и артисты на сцене перед началом спектакля

Василий Бочкарёв, Лидия Милюзина и Владимир Дубровский приоткрыли для вас двери своих гримборных



Ирина Жерякова, Лидия Милюзина и Глеб Подгородинский за кулисами во время спектакля



Юрий Соломин в Ермоловском фойе



В знаменитом Ермоловском фойе перед выходом на сцену

# АЛЕКСЕЙ КУДИНОВИЧ: «ГЛАВНОЕ — МЕРА»



Самсон Большов. «Свои люди — сочтёмся!» А.И. Островского

— Алексей Сергеевич, Вы из тех, кого называют прирождёнными лицедеями, актёрами до мозга костей. Как Вы поняли, что хотите стать артистом, и что повлияло на это решение?

— Я любил рисовать, меня учила мама. Домик, папа, мама и непременно жучка какая-то должна быть. Потом научился рисовать лошадь — я мечтал стать конным милиционером. Всё, что я изображал, было «винтерьер»: лужок, обязательно плетень, пастушок... А потом мне захотелось что-то сказать устами персонажа, сочинить маленький рассказик. В конце концов конный милиционер отошёл на задний план, и я решил стать актёром.

Но папа с мамой особенно во мне ничего не видели. Я был фантазёром. Моей маме говорили, что мальчик немного ненормальный: «Доктору покажите, Ниночка, мальчик нездоров у вас». Ну и показали. А мы тогда жили в Германии. Там-то у нас были хоромы: трёхэтажная вилла, подземный гараж, сад, поле, лес, река, пруд — всё наши угодья. Бывшее имение фашистских бонз. А когда вернулся в Советский Союз, то поселились в коммуналке. Жили очень плохо, бедно: у нас было только 13 квадратных метров на семерых. После того, как меня показали врачу, я начал заниматься. Заикался почти год. И когда мы приехали, не мог выговорить ни одного слова. Понимаю, что хочу сказать, напи-

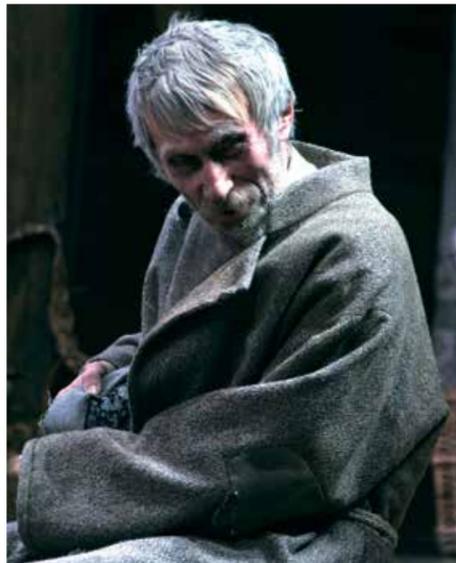
сать могу, а вот произнести — нет. Нашими соседками были две старые женщины, их звали Ульяна и Лукерья. Они сказали: «Ниночка, дай нам его на ночь». Мне было почти шесть лет. Единственное, что я помню, как эти две старушки долго переливали воду. Из кружки в кружку, через порог. После этого я крепко заснул, а наутро проснулся и первое, что сказал: «Доброе утро, мама!» — чисто, без запинок. Больше я не заикался. Другая соседка по коммуналке — Ирина Александровна Лилеева, преподаватель Щукинского училища. Её мама, Евгения Михайловна Цветаева, была двоюродной сестрой Марины и Аси — тётя Ася часто приходила в гости, они принимали участие в моём воспитании и советовали побольше читать вслух. И, конечно, подсовывали драматургию, чтобы получалось на разные голоса. Так я и влюбился в это дело.

— Слышала, что определённую роль сыграла Цецилия Мансурова.

— Ещё до института я работал в «Известиях» подсобным рабочим на электрокарах и погрузчиках. Итам был комсомольский театральный отряд. К нам приглашали много разных актёров — из Малого приходил Михаил Михайлович Новохижин, из Театра Моссовета — Сашенька Ленёв, и вот Цецилия Львовна. Мы с ней очень хорошо друг к другу относились. Она была такая резвушка, женщина без возраста. Мама с папой угнетали меня воспитанием — отдавали в музыкальную школу, танцевальные кружки, потом я занимался хором пением. И мы демонстрировали свои достижения вместе с Цецилией Львовной: она была чёткую на роле, а я аккомпанировал. И на два голоса распевали разные куплеты. Вечерами я провожал её до дома, она жила в Сивцевом Вражке. Цецилия Львовна говорила: «Лёшенька, попей чайку», — и опять продолжались музыка и танцы.

А потом я уже учился в институте, поступил в Малый театр. Как раз тогда Малому исполнилось 150 лет. Чествовать приезжали из всех театров. А я стоял при дверях на 6-м подъезде и встречал гостей. И надо же такому случиться: открываю дверь — и идёт делегация вахтанговцев: Захава, Цецилия Львовна, Борисова, Яковлев... Австречаю Царёв, Гоголева, Северин, Ильинский, Бабочкин — все со Звёздами Героев. Я открыл дверь, и бочком-бочком в сторону... Цецилия Львовна смотрит и говорит: «Кто меня встречает!» И она по-девичьи разбежалась и прыгнула, как сейчас тинейджеры прыгают друг на друга, и обняла меня ногами. Мы стали целоваться. Повисла мхатовская пауза, звучала только Цецилия Львовна. Она сказала: «Захавочка, вот ты этого мальчишка не взял (а я сначала поступал в Щуку), — а Мишенька его подобрал!»

Я ведь был проказник, озорник. Не прошло месяца, чтобы не вывешивали выговор. М.И. Царёв звал меня к себе: «Родной, что ж ты так старушку-то, а?» Это я с Е.Н. Гоголевой сцепился. Она заявила, что молодёжь ничего не читает, не знает. Мне кто-то сказал, что Гоголева говорит по-французски. А я в своё время хорошо знал этот язык. Была у нас в Щепке педагог — «Зи-Зи Мишель», «мадам Зина» Дирина, чудесная женщина. И я произнёс несколько слов отом, что мы читаем и Корнеля, и Расина, и всё, что угодно. Елена Николаевна, по-видимому, не поняла. И вот Царёв говорит: «Не обижай старушку!» «Хорошо», — отвечаю. Я уходил из его гримёрной, и Михаил Иванович говорил: «Маме привет!», он обязательно привет передавал. За



Аким. «Власть тьмы» Л.Н. Толстого

всё это время меня ни разу не выгнали из театра, хотя могли бы. За меньшее выгоняли. Но выговор уже висел. Потом сразу был срочный ввод — и благодарность, одно другим погашалось. Более того — ещё и премии давали.

— Вы всегда приступаете к работе, основательно подготовившись — образ уже сложился. Но как быть, если он не совпадает с режиссёрским видением?

— Ну и что, что не совпадает? Я тоже внутри режиссёр, меня так учили. У меня такое видение, у него — другое. Ну, давайте обменяемся мнениями. Обменялись. Он не согласен? Хорошо, тогда я буду тихо-спокойно выполнять то, что говорит режиссёр, а играть всё равно по-своему.

— Хорошая позиция!

— Мерило — зритель. Это не значит, что надо заголиться и порхать по сцене. Чувство меры характеризует большого художника и, конечно, нужно понять автора, что он написал. Почему меня не любят режиссёры? Я молчу всю репетицию, читку пьесы... А потом режиссёр спрашивает: «Вопросы есть?» Я говорю: «У меня вопрос». Товарищи-партнёры начинают хихикать. А я спрашиваю: «О чём пьеса?» Режиссёр немеет: «Ну как, мы же только что прочли! Неужели не понятно?» Да нет, мне-то всё понятно, но я хотел бы от вас услышать: вам — понятно, про что пьеса? Если да, расскажите. Вот это их просто доводит до бешенства.



Вральман. «Недоросль» Д.И. Фонвизина



Варравин. «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина

— И никаких исключений?

— СЮрием Мефодьевичем было проще. Поэтому что я соглашался с его видением. Вот, допустим, та же «Власть тьмы». Все грешники, нет святого. Более того, в каждом сидит язва, которая может развиться. СЮрием Мефодьевичем мне не пришлось ломать копы и выяснять отношения. Хотя раньше — да, находила коса на камень.

— Насколько для Вас важно внимание к мелочам?

— Всё соткано из маленьких деталей. Чтобы увидеть их, нужно подматривать за людьми, за животными. Вот, пожалуйте, зашёл я однажды к знакомому орнитологу, а у него попугай в клетке сидит. Первый раз меня увидел, долго смотрел, а потом ронил фразу: «Припёрся наконец-то!» Почему я люблю слушать Юрия Мефодьевича? Мы родственные души: у него собаки — у меня собаки, у него кошки — у меня кошки. Наблюдаешь за ними, а потом думаешь: что-то у меня здесь не получается!

А знание приходит трансцендентно. Утро вечера мудренее. Помолится, лёг спать: «Господи, уразуми дурака!», и заснул. Утром проснулся и думаешь: «Боже мой, я полтора месяца хожу думаю — так вот же ответ, он же на поверхности лежит». Как сказал Гафт: «Все говорят: „гений, гений!“ Я рядовой простой актёр, которому только иногда кажется, что у него что-то получается». Вот и у меня иногда что-то получается.

— Малый театр всегда славился своими великими старухами, Вас же можно смело назвать великим стариком: первую возрастную роль, неугомонного Богдана Курюкова в «Царе Фёдоре Иоанновиче», Вы сыграли в двадцать с небольшим лет. Что даёт такой опыт, кроме очевидного утоления жажды эксцентрики?

— За всю жизнь я сыграл своих ровесников, наверное, раза три. Конечно, только на хороших ролях становишься хорошим актёром, а у меня двадцать лет была «песня без слов». Но что бы ты ни играл, всё равно опыт приходит. Мне всегда говорили: «Ты погоди-погоди, подбери что-нибудь. Кто-то заболел, не дай Бог, умрёт... Аты уже знаешь текст!» И, действительно, однажды заболел Аркадий Иванович Смирнов. А я только пришёл из армии. Мне Владимир Багратович Монахов позвонил и говорит: «Лёша, у тебя завтра спектакль, хочу ввести тебя в «Средство Макропулоса». Я говорю: «Да там слуг нет никого». — «Ты будешь играть архивариуса Витека». Это огромная роль. Открывается занавес, идёт большой монолог про Французскую революцию: Дантон, Марат, и так далее. Мою дочку играла Женя Глушенко.

— Сначала возрастные роли возникли, чтобы выручить театр.



Сергей Ситицын. «Мой любимый клоун» В.Ливанова

— Я чувствовал себя мачо, готов был играть суперменов. Очень любил Жан-Поля Бельмондо...

— А вместо этого — Богдан Курюков.

— Что же делать... Богдан Семёнов Курюков, потом царь в «Коньке-Горбунке», Ферапонт Карп в «Лесе». Купец Восьмибратов тоже не мальчик. Я небольшого роста, поэтому всё время прошу: «Сделайте мне обувь без каблучков!» Чтобы был контраст: все большие, а я маленький. Так же в «Своих людях», когда мы играли с Поляковой. Она Аграфена Кондратьевна, а я Самсон Сильч — Большой! — и вот такой лилипут выходит. Это сразу производило впечатление.

— Вам очень часто приходилось входить в готовые спектакли, где уже есть устоявшийся рисунок, из которого зачастую вырваться сложно. А Вы человек на редкость самостоятельный. Как Вы существуете в такой ситуации?

— Мне комфортно. А вот как партнёры... Нет, я им помогаю, чем могу, поддерживаю. Иногда текст подсказываю. В «Недоросле» был срочный ввод, меня просто взяли и выпустили. Эллочка Далматова потом на партийном собрании говорит: «Ну, мне сказали, что вместо Коняева будет другой артист. Но то, что это Кудинович, — предупредить же надо! А то я ни слова не произнесла!» А я действительно сказал и за неё, и за себя.

— В числе Ваших последних по времени работ — Робинзон в «Бесприданнице», он же Аркашка Счастливец из «Леса». Одно дело, когда Ваш герой мыло-

варенный фабрикант, как Мерлюш, или, простите, золотарь (Аким), а здесь — актёр. То есть Вы играете персонажа, который тоже играет.

— Играть нужно не актёра, а человека. Вот какой он — тупой или гений. Несчастливцев болеет, переживает, а у Аркашки всё в анекдот превращается. Была у нас актриса, Гайликоская, так она говорила: «Деточка, когда меня смотрит Михаил Иванович, я сама не своя. Я могу убить». И никто на неё не обижался. Иногда меня тоже заносит, но без членовредительства. Если хочу кого-то убить, я убиваю словом.

— Вы дружите со многими молодыми актёрами. Что бы Вы им посоветовали, чтобы уберечься от основных ошибок в профессии?

— Ошибки надо совершать обязательно, учиться не на чужих, а на своих. Пока не набьёшь синяков, ничего не получится. Ты же не будешь знать, больно это или нет. Вот что им нужно посоветовать, пускай дерзают. Я их очень люблю. У нас прекрасные молодые артисты, у них колоссальный потенциал. Я бы с ними поработал. — Мне кажется, главная актёрская ошибка — считать, что мир крутится вокруг тебя. Что ты гений, пришедший спасти профессию.

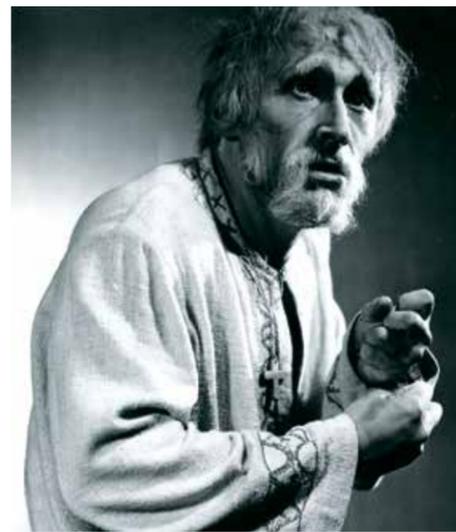
— Правильно, так и нужно: я в центре, остальные — по краям. «Гул затих, я вышел на подмошку». Всё — я на сцене!

— А ничего, что до тебя выходили «тьмы, и тьмы, и тьмы»?

— Когда Гриценко был студентом Щукинского училища, его взяли в массовку «Ромео и Джульетта». Симонов смотрел-смотрел и говорит: «А что это у нас там в четвёртой линии такой интересный молодой человек? Давайте-ка его поближе, в третью линию!» На следующий день — во вторую, потом говорит: «А пускаяй он на авансцену работает!» После чего Симонов сказал: «Так, вот этого студента убрать из спектакля, чтобы его вообще не было». — «Почему?!» — «Любит Джульетту больше, чем сам Ромео».

— Но есть ведь множество случаев, когда приходит актриса, начинает получать роль за ролью, и не понимает, что это от «бескормицы», от недостатка других исполнительниц на её амплу. И у неё «сносит крышу». А потом она годами сидит без работы.

— Есть такая притча. Один правитель собрал своих мудрецов: «Напишите мне суть существования всего одним словом». Думают-думают, ничего придумать не могут. И вдруг приходит ветхий старичок, подаёт правителю бумажку. «Но тут написано „Мера“!» Так вот это и есть главное.



Богдан Курюков. «Царь Фёдор Иоаннович» А.К. Толстого

# АКТЁРЫ МАЛОГО ТЕАТРА В ГОРЬКОВСКИХ РОЛЯХ

В начале прошлого века популярность Максима Горького «зашкаливала». Вокруг его премьер царил сенсационный лихорадка. Вл. И. Немирович-Данченко её не приветствовал и называл «горькидой». Он был убежден, что «это успех арестов, а не художественности и искусства». Пожалуй, той же точки зрения придерживались и «старик» Малого театра, стоявшие в стороне от любого социального активизма. Вопреки духу эпохи, когда казалось, что «само время декадентствует», группа оставалась верна народному корню своего искусства, стихийному демократизму актёрского творчества.

Всё изменила революция 1917 года. Она принесла с собой голодные очереди за хлебом, массовые реквизиции и бессудные расстрелы, разгул бандитизма и гражданскую войну. Здание театра захватили, интерьеры разорили, служителей разогнали. Спектакли шли с большими перерывами, репетиции останавливались. К тому же революционно настроенные «левые» критики активно атаковали императорские театры как «буржуазное наследие», не останавливаясь перед тем, чтобы закрыть их навсегда и забыть о том, что когда-то они были.

Александр Южин, de facto вставший во главе Малого, твёрдой рукой навёл порядок: возобновил регулярные вечерние представления, запустил активный репетиционный процесс, совместно с руководством Александринского театра и МХТ начал борьбу за автономию драматических театров. Задачу он видел в том, чтобы сохранить Малый художественно, не растерять и не утратить основы его актёрского искусства. Вне репертуарного обновления это вряд ли было осуществимо.

Премьера «Старика» состоялась в начале 1919 года. Подготовил спектакль к выпуску Иван Платон, опытный театральный зубр, владевший секретами разводки по удобным мизансценам и так называемым «говорильным местам», умевший не мешать выполнению сценических задач. Разумеется, для настоящего успеха этого было недостаточно. Поставленный по старинке «Старик» художественным открытием не стал и перелома в отношении к Горькому не совершил. Но актёры разглядели в нём превосходного драматурга, чьи пьесы переполнены ролями, в которых «есть что играть».

«Враги» (1933) в режиссуре Константина Хохлова тоже не сделали погоды. Николай Радин (Захар Бардин), Софья Фадеева (Клеопатра), Николай Рыбников (Скроботов) создавали убедительные психологические типы. Однако выяснилось, что сокровенное существо горьковских образов не вскрывается ключом характерной, реалистической манеры исполнения. Важнее обнаружение мировоззренческой основы поведения, чётко выявляемая жизненная философия персонажей. Малоудачные опыты заставили лучших артистов труппы задуматься о сущности драматургии Горького, искать новые подходы к его ролям.

В «Варварах» (1941), поставленных соединёнными усилиями актёра Константина Зубова

и режиссёра Ильи Судаква, наметились первые сдвиги в сторону сближения актёрского искусства Малого с поэтикой драматурга. Для выработки подлинно ансамблевой манеры игры многофигурная пьеса Горького подходила как нельзя лучше. Она требовала отказа от концертных выходов на публику и эффектных «концовочек». В ней необходимо было налаживать общее течение сценической жизни, перетекание действия от одного партнёра к другому. Однако сам спектакль ещё решался включить привычного условного правдоподобия. Для усиления драматизма использовались приёмы мелодраматического арсенала: раскаты «тревожной» музыки, завывающие порывы ветра, громохание надвигающейся грозы, шум дождя.

В пандакн кэтим постановочным ухищрениям актёры создавали серию живописных портретов в духе запоздалого передвижничества. Омировоззренческое единство исполнения речи пока не шло. Но были в спектакле и блестящие актёрские удачи. Лучше всех играл сам Зубов, восхитивший публику в роли инженера Цыганова неподдельной



Девича — Вера Пашенная, Старик — Сергей Головин. «Старик», 1919



Цыганов — Константин Зубов. «Варвара», 1941

барственностью, вальяжной проницательностью, великосветским цинизмом. Разрушавший всё, к чему прикасался, он с аппетитом развращал горожан и, по сути, «съедал» город, к которому относился как к «яичнице на сковородке». Отличную пару ему составляла Евдокия Турчанинова. Её Богатевская и выглядела, и оставалась аристократкой, сумевшей среди городских обывателей сохранить внутреннюю свободу, острый ум, верность дворянской породе. Ответ на упреки мещанина Редозубова в разбазаривании ценностей России представителями её класса звучал великодушной небрежностью: «Мы не жадничали». Идеино она была выше своего неожиданного оппонента и буквально добивала его фразой: «И что нам хорошо было сделано, то, батюшка мой, осталось... А вот умрёшь ты, и на месте, где жил, останется только земля испорченная... земля ограбленная». Зритель не мог не признать её правоты, высказанной со спокойной и глубокой убежденностью.

Настоящей актёрской победой история признала роль Вассы Железновой в исполнении Веры Пашенной (1952). Что-то было в её героине от боярыни Морозовой, старостики Васильи, грозной царевны Софьи Алексеевны, какой она представ-

лена на знаменитой картине Репина. Актриса играла мощно: воссоздавала и подлинно богатырский характер, итвёрдый строй мыслей, ивыстраданную философию жизни героини. Она отлично партнёрствовала с Михаилом Жаровым, игравшим Прохора со щедрой живописностью, с Дарьей Зеркаловой, наполнявшей роль Рашели энергией иволей. Пашенная центровала собой всю сценическую композицию. Поддержкой ей служила умная педагогическая режиссура Константина Зубова и Евгения Велихова, умелая проработка пространства художником Борисом Кноблоком, слаженный ансамбль характеров, созданных исполнителями остальных ролей.

Горьковский репертуар Малого театра настолько широк и разнообразен, что обо всех актёрских достижениях надо бы писать отдельную книгу. И всё-таки нельзя не вспомнить «Старика» 1968 года с Михаилом Царёвым в заглавной роли. Вокруг него играли замечательные актёры. Кто-то был более подробно (Борис Телегин — Мстакон), колоритен (Галина Буканова — Девича) итемпераментен (Татьяна Панкова — Захаровна). Кто-то играл более тонко (Пётр Константи-

нов — Старик в премьерном составе), азартно (Александр Потапов — Яков) иярко (Элина Быстрицкая — Софья). Но так мудро иточно, как играл Царёв своего Старика, — никто другой. Артист не смягчал контрастов ролей: его героя отличали значительность — иничтожество, убежденность — и демагогичность, внутренняя сила — ипочти немощность. Но он словно уравновешивал противоречия, нигде не выходя за пределы классической меры актёрского стиля Малого театра.

Прорыв в отношении к горьковской драматургии совершил Борис Бабочкин — актёр и режиссёр, близкий великому писателю по художественному темпераменту, разделявший его взгляды на омещанивание интеллигенции. Заметим, что русскую интеллигенцию Горький то презирал, то воспевал, то восхищался ею, то почти ненавидел. Пока зателен в этом смысле ответ дачного сторожа Пустобайки на вопрос, что такое любительское театральное представление в исполнении образованных господ: «Очень просто: нарядаются не в свою одежку и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется — я, дескать, честный, другой — а я умный... или там — я-де несчастный... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...» Этот «театр для себя», разыгрываемый горьковскими героями, стал основой режиссёрского решения «Дачников» (1964). Мысль о «сдаче и гибели русского интеллигента» доминировала в спектакле. Все мотивы пьесы вскрывались сопорой на мировоззренческие установки Горького, духовные основания его творчества.

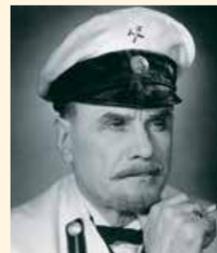
Человеческое ничтожество «дачников» завакской имело «дачную» философию и экзистенцизм. Сценические образы подавались со сгущённым скепсисом, освещались язвительной и едкой иронией, особенно сильной в обрисовке ролей сладкоголосого сплетника Басова (Николай Анненков), самовлюблённого Рюмина (Никита Подгорный),



Прохор — Михаил Жаров, Васса — Вера Пашенная. «Васса Железнова», 1952

записной завистницы Дудаковой (Ольга Хорькова). Тон задавал Борис Бабочкин, блистательно сыгравший роль Сулова. Он создал законченный образ циника без границ и берегов. Центральный монолог, в котором мещанинствующий интеллигент яростно отстаивает своё «право на бесчестье», исполнялся со смачным вызовом, достойным «человека из подполья». Взору зрителя была явлена гремучая смесь расплюевщины со смердяковщиной. Если бы горьковский Клим Самгин внезапно разговорился, то он высказался бы именно так, как это делал Сулов — Бабочкин в спектакле 1964 года: с холодным бешенством и злобным кривлянием.

Поставленный спустя несколько лет «Достигаев и другие» (1971) продолжил тему. Мне довелось пере-



Сулов — Борис Бабочкин. «Дачники», 1964



Варвара — Руфина Нифонтова, Басов — Николай Анненков. «Дачники», 1964

смотреть запись спектакля спустя пару десятилетий, и я была поражена точностью социальных предвидений режиссёра. Сквозь плотный строй текущих лет, когда ни о каких грядущих переменах речи не шло, он разглядел будущие нестроения и настроения.

Бабочкин выступил диагнозом нравственного состояния русского образованного общества и стрезвой беспощадностью констатировал его полное моральное банкротство. Горьковские персонажи, разлагательствующие о великой эпохе иторопящиеся под шумок урвать что-то про запас, предстали людьми, недостойными своего времени, позорящими историю. Сцена в Купеческом клубе напоминала «думское закулисье»: благообразные лица, осанистые фигуры, доносящиеся из-за кулис пустые речи — и скрытое подменяющий набожное тревожное тремоло ожидания. (Особенно хорош был Николай Анненков в роли импозантного, бархатисто-велеречивого Павлина.)

С большой точностью Бабочкин воссоздал особый духовно-душев-

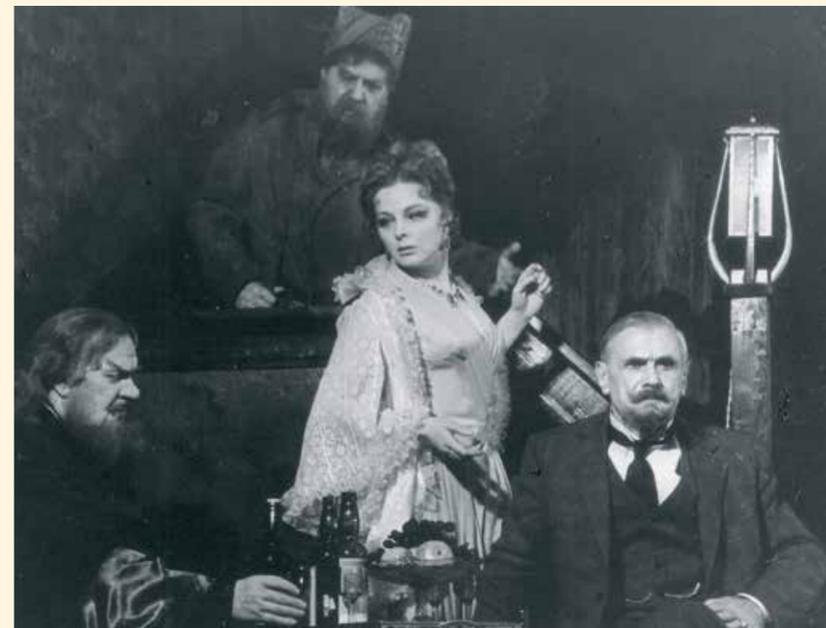
ный «окрас» эпохи, который принято именовать «духом времени». «Время» — ключевое слово для этого спектакля: «Теперь — такое время: всякому до себя». Бабочкин увидел в Достигаеве умнейшего стратега и умелого тактика человеческой приспособляемости. Его герой юлил и вертелся, сыпал афоризмами и загадочно помалкивал, приглядывался и прислушивался, стараясь угадать, куда дует ветер времени и как устроиться так, чтобы тебя не сдуло вконец. «Время требует, чтобы к нему приспособлялись», — веско ронял Достигаев и круговым движением поднимал палец вверх, словно винчивая этим жестом смысл вслова. Он был убежден, что выбор приспособлений — не воля человека, но веление времени. Бабочкин играл жёстко по тону, резко по краскам и в высшей степени идейно по смыслу, а в итоге создал образ не мелкого приспособленца, а идеолога приспособленчества, фигуру крупную и значительную.

«Фальшивая монета» (1972) стала заключительной частью сценического триптиха Бориса Бабочкина. На сей раз великий артист выступил исключительно в роли режиссёра, полностью доверив своё знание ипонимание пьесы товарищам по труппе. Он предложил играть нервно, взвинчено, лихорадочно — итем закрепил впечатление от картины пожара, скоротой начинался спектакль. Атмосфера зыбкой, неверной, серой и безрадостной жизни, подчёркиваемая тусклым мигающим освещением и разномастной потёртой мебелью, создавалась в спектакле, прежде всего, манерой актёрской игры.

Исполнители играли разоблачительно и строго, нигде не уходя в жанризм и не полагаясь на мастерство характерности. Они словно впечатывали своих персонажей в сознание зрителя. Сергей Маркушев — часовщик Яковлев, то и дело подменяющий набожное крестное знамение машинными крестообразными обмахиваниями. Ольга Хорькова — ушлая торговка поддельным антиквариатом Бобова. Владимир Кенигсон — потрёпанный, профукавший свою судьбу дворянин Кемской. Александр Потапов — мутный, как пятно на зеркале, торговый агент Ефимов.



Старик — Михаил Царёв. «Старик», 1968 г.



Сцена из спектакля «Достигаев и другие», 1971



Фома — Василий Бочкарёв, Саша — Руфина Нифонтова. «Фома Гордеев», 1981

Руфина Нифонтова — злосчастная и потерянная прислуга Полина. Людмила Щербинина — столь же несчастливая хозяйская дочь Наташа. Валерий Бабягинский — писарь Глинкин, выродившийся дворянин, по-мещански щеголеватый и манерный. Юрий Каюров — таинственный и двусмысленный Стогов, не то сыщик, притворяющийся вором, не то фальшивомонетчик, выдающий себя за сыщика. Едва ли не все они зарились на фальшивое выморочное наследство, а на самом деле без толку растрачивали свою фальшивую и выморочную жизнь.

Постановка Александра Коршунова «Чудаки» (1996) продолжила традиции педагогической режиссуры, направленной на создание единого и цельного актёрского ансамбля. Для своего дебюта Коршунов собрал отличный состав исполнителей и сам выступил в центральной роли Мастакова. Насытив спектакль музыкой, длительными паузами,

неспешными проходами, он наполнил действие специфично чеховской первичной рефлексией и тем самым значительно смягчил беспощадность горьковской иронии. Сознательно переключив жанр, Коршунов заявил о себе как режиссёре умном, владеющем искусством проникновения в «зерно» автора, умеющем работать с актёрами.

Режиссёрские работы Бориса Львова-Анохина, Леонида Хейфеца, Адольфа Шапиро, Владимира Бейлиса предложили новые концепции понимания Горького и внесли неожиданные акценты в сценическую историю писателя.

Отправной точкой «Фомы Гордеева» (1981) явилась притча о слепой сове, метавшейся среди густого леса и разбившейся в кровь. Рассказом о её метаниях, сравнимых с блужданиями человека по жизненной чащобе, начинался спектакль Львова-Анохина. Стрессовой сумрачностью притчи контрастировал светлый, распахнутый вдаль и вширь пространственный образ: просторное небо, вольное течение реки и движение корабля по водной глади (художник Валерий Фомин).

Первые актрисы труппы — красавицы Элина Быстрицкая (Пелагея), Руфина Нифонтова (Саша), Наталья Вилькина (Любовь) — исполняли свои роли страстно, отважно, чувственно. Но держался спектакль на крепком мужском ансамбле, в котором лидировали Василий Бочкарёв, уверенно и смело исполнявший главную роль, и Юрий Каюров, глубоко и точно сыгравший непримиримого гордеевского противника и оппонента Якова Маякина. Бочкарёв играл человека, «не на своей улице родившегося», не хозяина самому себе, Каюров — несокрушимого хозяина «своей улицы» и всей своей жизни. Духовная маета одного противопоставлялась духовной прочности другого. Живая человечность против мертвящей бесчеловечности не имела шансов на победу. Спектакль, начинавшийся пушкинским «Пророком» в исполнении Шалапина, заканчивался победительной усмешкой Маякина над поверженным в прах Гордеевым: «Эх, ты, пророк...»

«Зыковы» (1985) появились в репертуаре на исходе застоявшейся советской эпохи. Тягучий и мутный горьковский сюжет Леонид Хейфец срифмовал с «застойной» атмосферой времени. Но рифма эта была неявной, скрытой за красотой зримого облика спектакля. Изящные и стройные пропорции мебелировки, текучие линии драпировок, ассиметричные, стремительные, лёгкие

мизансцены, блёклые тона костюмов, сумеречный полусвет дальних планов и солнечные потоки, льющиеся сквозь оконные проёмы, окутывали пространство сцены чеховской воздушной светотенью (художник Давид Боровский). Во всём присутствовал вкус, ум, духовный такт героини спектакля Софьи Зыковой. Но само действие наполнилось атмосферой глубокого неблагополучия. Дом Зыковых распался, разрушались кровнородственные и человеческие связи. Требовалось огромное нервное напряжение, чтобы удержать положение дел от полного краха.

Софья жила и держалась постоянным усилием воли, внутренней концентрацией духа — опору она находила в себе самой. Тему самостоятельной личности в безнадежной ситуации Наталья Вилькина положила в основу образа и проносила её через весь спектакль. Она играла сдержанно и сильно, с присущим ей затаённым трагизмом: «Если бы вы знали, как трудно жить, когда некого уважать». Софье действительно было трудно, горестно и бесконечно одиноко. Но в своём одиночестве она оставалась прекрасной. В ней ощущалась духовная высота личности. Сыграть такое нельзя. В Вилькиной это было. Вслед за её Софьей зрители сожалели о нескладной жизни Михаила (Владимир Богин), сочувствовали Антипе (Юрий Каюров) и Павле (Светлана Аманова), досадовали на Муратова (Ярослав Барышев) и почти презирали Анну Михайловну (Галина Дёмина). Но в личности Софьи они обретали опору тому лучшему, во что верили сами.



Кемской — Владимир Кенезон. «Фальшивая монета», 1972



Стогов — Юрий Каюров. «Фальшивая монета», 1972



Мастаков — Александр Коршунов, Елена — Ольга Паикова. «Чудаки», 1996



Полина — Руфина Нифонтова. «Фальшивая монета», 1972

«Зыковы» отразили эпоху застоя, «Дети солнца» (2008) — эпоху перемен. Адольф Шапиро представил со сцены «групповой портрет» русской интеллигенции. Портрет уважительно-сочувственный по отношению к её трагической судьбе и иронически-снижательный — к ней самой. «Она раскислилась!» — этим возмущённым и беспомощным криком начинался спектакль. Кто раскислился? Что раскислилось? Интеллигенция? Жизнь? Россия? Всё раскислилось — спектакль был поставлен об этом.



Софья — Наталья Вилькина. «Зыковы», 1985



Торговка Мелания — Евгения Глушенко. «Дети солнца», 2008

В игре актёров поражали и восхищали тончайшие жанровые переливы. Ярко комедийные, почти фарсовые краски смешивались с остродраматическими и отчётливо трагическими оттенками сценических переживаний. Невозможно выделить кого-то одного — при перечислении удач необходимо назвать всех, не исключая исполнителей крошечных ролей дворника и прислуги. И всё-таки нельзя не вспомнить прекрасные актёрские работы Евгения Глушенко (торговка Мелания), Людмилы Поляковой (нянька Антоновна), Александра Коршунова (слесарь Егор). Каждый играл свой жизненный сюжет, но всех незримо объединяло чувство смятения: надвигающаяся на город холера грозила общим распадом русской жизни.

Только Протасов стоял в стороне от тревог и волнений, предчувствий и прозрений, надежд и упований окружающих. Но стоял так уверенно, прочно и устойчиво, что с места его было не сдвинуть. Василий Бочкарёв играл его отнюдь не загадочным химиком, который кроме своих опытов ничего в упор не видит, но подлинным интеллигентом, живущим поверх (выше!) всякого житейского сора и дрязи: Артист создавал образ человека, захваченного поиском основных начал жизни. Зелёная водоросль, изъятая из воды и переливающаяся на солнце, казалась драгоценной и загадочной в его руках — так поэтически, вдохновенно и убеждённо звучали слова Протасова — Бочкарёва о солнце как источнике разумной жиз-

ни. Тем катастрофичнее и непоправимее выглядел финал сستاивающими в воздухе словами «За что вы меня?» и безответной повисающей паузой.

Музыкальное сопровождение действия было скудным до аскетизма (композитор Григорий Губерник) — изредка слышался гудок паровоза, перестук колёс, наплывающая вальсовая мелодия да отдалённые звуки гармоник. В финале смолкли и они. Тишина в зале стояла такая глубокая и густая, что хоть ножом её режь. Аплодировать начинали далеко не сразу — настолько сильным было потрясение от пережитого за три часа сценического действия. Возможно, это был лучший горьковский спектакль на сцене Малого.

Для постановки «Васса Железнова» (2016) Владимир Бейлис избрал первый вариант драмы,



Протасов — Василий Бочкарёв. «Дети солнца», 2008



Васса — Людмила Титова. «Васса Железнова — первый вариант», 2016

и это не случайно. Ведущая тема второго варианта — «дело», «капитал», «класс» и «классовый интерес» — была центральной в знаменитой постановке 1952 года. Сегодня спектакль сконцентрирован на «доме», «семье», «детях» и «детстве». Распад угрожает не только домашнему космосу Железновых. Он грозит гибелью всех основных ценностей русской жизни. И Васса, взвалившая на свои хрупкие плечи бремя хранительницы распадающихся связей, вступает с ним в визуальную и бесплодную борьбу.

Людмила Титова играет Вассу подобранно и нервно, используя резкую, рельефную штриховку роли. В речи слышатся по-хозяйски жёсткие интонации. В поведении мелькают оттенки бесильного раздражения. Жесты резки, походка стремительна, действия энергичны. В сложившихся обстоятельствах её героиня, от природы мягкая и женственная, не может позволить себе быть иной. Роль собирательницы семьи, спасительницы дома даётся Вассе слишком тяжело, не впопыхах. Она нуждается в поддержке, но не находит её ни у кого. Одно у неё прибежище — Богородица. В поведенческом мотиве роли органичен для актрисы, как органично для героини стремление спасти, укрепить, помочь. Васса начинает своё сценическое бытие с утренней молитвы укиота и там же заканчивает, вскрикнув в последний раз: «Помилуй меня!» Умирает в одиночестве, никем не поддержанная, мгновенно забытая домочадцами. Надо сказать, не все молодые актёры, занятые в спектакле, играют столь же цельно и крупно, как Людмила Титова. Но нельзя не отметить, что они тянутся к заданному уровню исполнения и, нет сомнений, смогут в перспективе дотянуться до чаемой актёрской высоты.

«Васса Железнова» — последняя по времени постановка Горького на сцене Малого театра. Но ею не заканчивается история взаимоотношений легендарной труппы с великим писателем. Продолжение следует...



Тартюф — Глеб Подгородинский, Эльмира — Ирина Леонова

— Тартюф давно уже не конкретный персонаж, а целое явление. Это люди, которые вынуждают других служить своим интересам, прикрываясь высокими, благородными идеями. Как правило, они незаурядные мистификаторы. Тартюфы навязывают определённый образ жизни, мышления, который им удобен. Они везде: во власти, на телеэкранах, в социальных сетях. Сохранить независимое восприятие жизни чрезвычайно трудно. Это сложный, но необходимый путь, если хочешь быть человеком мыслящим, а не функцией в изощрённой игре очередного Тартюфа. И не стоит возводить на пьедестал людей, какими бы привлекательными они тебе ни казались. Обожествление человека — прямой путь к самым большим разочарованиям. «Не сотвори себе кумира» — очень неглубоко сказано. Вот обо всём этом мы и сочиняли наш спектакль.

## Владимир Драгунов: «ТАРТЮФЫ, КАК ПРАВИЛО, ПО МЕЛОЧАМ НЕ РАЗМЕНИВАЮТСЯ»

— Связан ли выбор пьесы с тем, что в 2010 году Вы поставили булгаковского «Мольера»?

— В «Кабале святош» очень много коллизий, имеющих отношение к «Тартюфу», что, конечно, вызывает интерес, попытки понять, почему у Мольера возникло столько сложностей и бед в связи из-за этой комедии. Она во многом разоблачительна, и не только по отношению к некоторым религиозным проповедникам. Вся наша жизнь — цепь установок, с помощью которых любая власть пытается манипулировать людьми. В «Тартюфе» раскрывается механизм этого явления.

— Как Вам кажется, какая судьба ждёт Тартюфа «за кулисами»? Не верится, что он терпит окончательное и безоговорочное поражение.

— Тартюф никогда не потерпит поражения! Такие люди нужны, их всегда будут использовать, даже если они ещё не во власти, а только рядом с ней. Поэтому, если говорить конкретно, я не думаю, что Тартюфа ждёт не то что трагическая, даже драматическая судьба.

— Вы говорите, таких людей используют. Но ведь это, скорее, Тартюф манипулирует другими.

— Проблема в том, что и Тартюфы друг друга используют. У них тоже есть свои касты. Конечно, им же надо подниматься по этой лесенке! Все люди в той или иной мере манипуляторы. Но Тартюфы при этом прикрываются высокими, благородными идеями — верой, заботой о людях, спасением государства, и т. д. Они, как правило, по мелочам не размениваются.

— На сцене нашего театра таких героев побывало немало: и Фома Фомич Опискин, и Глушов, теперь вот Тартюф.

— Это очень распространённое явление! Оно вытесняет приличных и порядочных людей, которых становится всё меньше. А Тартюфов — всё больше.

Нам постоянно хочется, чтобы нашёлся кто-то и повёл в светлое будущее. Но этот человек, как правило, ведёт туда исключительно себя, а не тех, кому оно было обещано.

— Подумается, что Тартюф — результат нашего собственного инфантилизма и безответственности.

— Конечно.

— Не могу не спросить Вас про сценографию. «Тартюф» получился на редкость красивым и стильным спектаклем.

— Мы уже в третий раз сотрудничаем со Станиславом Бенедиктовичем Бенедиктовым. Это уникальный художник: чуткий, интеллигентный, очень трепетно относящийся к материалу и тонко его чувствующий. Работать с Бенедиктовым — большое удовольствие. Точно так же колоссальную роль играет музыка. С Григорием Яковлевичем Гоберником мы сотрудничаем уже 27 лет, и для меня он не только композитор, но и полноправный соавтор спектакля. На «Тартюфе» собралась и замечательная актёрская компания, без заинтересованности и соответствия которых сделать такую работу за два с половиной месяца оказалось бы крайне сложно.

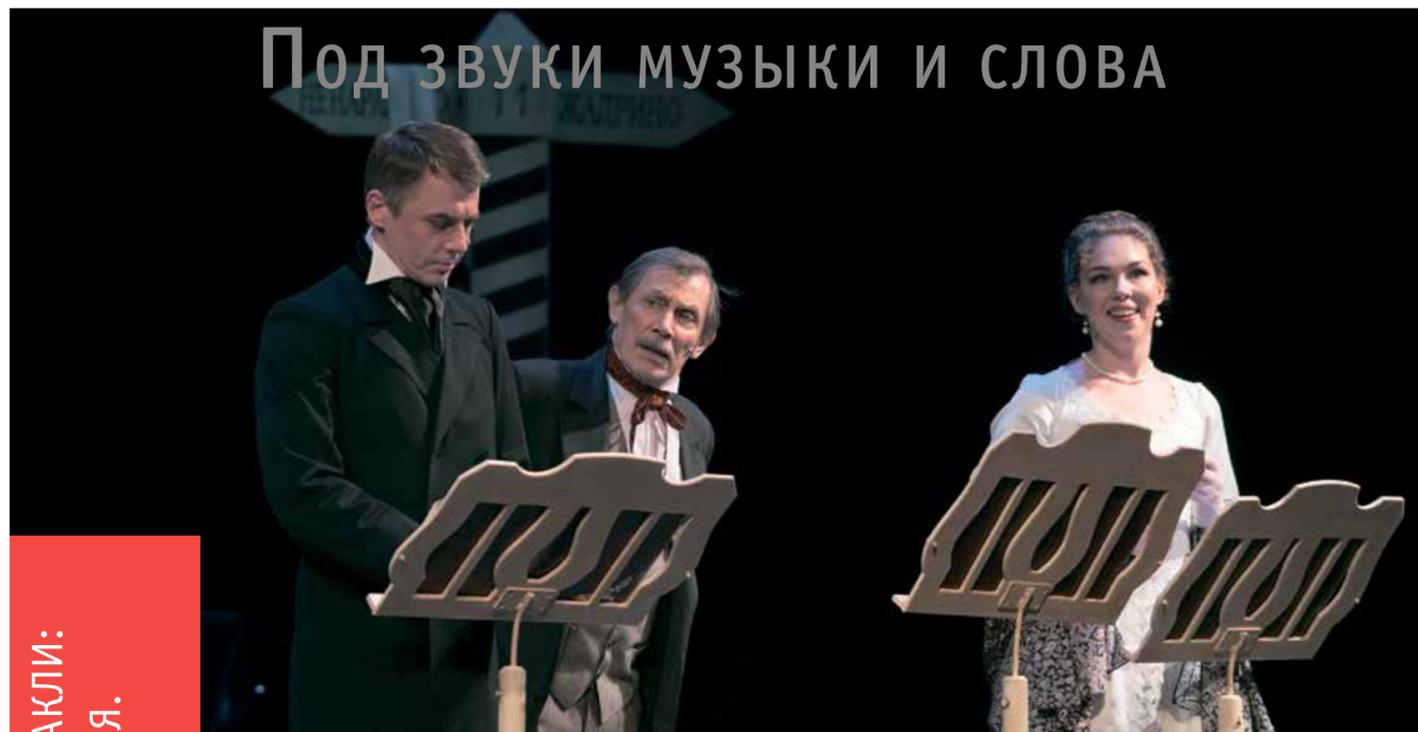
Ольга Петренко

БЛИЖАЙШИЕ СПЕКТАКЛИ:

12 И 25 СЕНТЯБРЯ. НАЧАЛО В 19:00.



Оргон — Виктор Низовой, Тартюф — Глеб Подгородинский, Дамис — Максим Хрусталёв



Бурмин — Игорь Петренко, Издатель — Василий Бочкарёв, Марья Гавриловна — Мари Марк

БЛИЖАЙШИЕ СПЕКТАКЛИ:

25 МАЯ, 10 И 24 ИЮНЯ.

НАЧАЛО В 12:00.

9 апреля в Малом театре состоялась премьера спектакля по повести Александра Сергеевича Пушкина «Метель» — трогательного и не совсем обычного по своей форме. О работе над ним мы попросили рассказать режиссёра-постановщика Алексея Дубровского.

«Идея постановки повести А. С. Пушкина „Метель“ с оркестровым исполнением музыки Г. В. Свиридова изначально была предложена Малому театру ректором Курской семинарии архимандритом Симеоном. Однако сценическая версия повести была рассчитана скорее на филармоническое исполнение. Мне же лично и всей нашей творческой команде — музыкальному руководителю постановки Григорию Гобернику, исполнителям главных ролей Василию Бочкарёву, Игорю Петренко, Константину Юдаеву, Мари

Марк и художнице Марии Утробинной — хотелось создать полноценный музыкально-драматический спектакль. Таким образом, мы вернулись к первоисточнику — повести Александра Сергеевича в чистом виде. Прикоснувшись к двум гениям — Пушкину и Свиридову, мы попытались прислушаться к их уникальному звучанию и, сколько возможно, за ним последовать. Не потерять чистоту и поэтичность пушкинского текста, при этом сохранив прозрачность и трогательность музыки Свиридова; создать синтез актёрской игры и музыкального звучания, их партнёрское взаимодействие — вот основные задачи, которые мы перед собой ставили. И справиться с ними нам помог блистательный оркестр Малого театра под руководством замечательного дирижёра Александра Мещерякова».

## ЧИТАЙ КЛАССИКУ. СМОТРИ КЛАССИКУ!

Дорогие любители хорошей литературы! Вы часто спускаетесь в метро? А видели ли вы на зелёной Замоскворецкой ветке поезд, посвящённый Малому театру?

**Специально для вас мы подготовили творческий конкурс!**

**ЧТО ДЕЛАТЬ?**

сфотографируйтесь с книгой в поезде, посвящённом Малому театру  
опубликуйте фотографию с хештегами #читайклассику\_смотриклассику и #малыйтеатр

**А СУДЬИ КТО?**

14 июня артист Малого театра выберет победителя в прямом эфире.

Время проведения прямого эфира будет озвучено дополнительно.

**НАГРАДУ МНЕ, НАГРАДУ!**

Победитель творческого конкурса получит **2 билета** на один из спектаклей Малого театра. Обращаем ваше внимание, что для участия в конкурсе необходимо быть подписчиком @maly\_theatre, а также открыть свой профиль на время проведения конкурса.

Удачи!

КОНКУРС  
@maly\_theatre

# «А ВЕДЬ ХЛОПОТЛИВАЯ, ЧЁРТ ВОЗЬМИ, ВЕЩЬ ЖЕНИТЬБА!»

*Женитьба — это такое событие, подготовка к которому никого не оставляет равнодушным.*

*Наш разговор о последней премьере по пьесе Гоголя это доказал.*

*Публикуем интервью с исполнителями главных ролей Мариной Саханенко и Григорием Скрыпкин с Агафьей Тихоновной и Подколёсиным, если бы они жили в наше время.*



Подколёсин — Григорий Скрыпкин

— Что говорил режиссёр о ваших ролях и в целом о замысле спектакля?

**Григорий Скрыпкин:** Юрий Мефодьевич всё время как рефрен повторял одно: «Ревизор», конечно, лучше, но я тут почитал, мне кажется, что «Женитьба» тоже неплохо (смеётся). На первых репетициях он не разбирал наши роли, характеры, говоря о пьесе, всё время проводил аналогии с сегодняшним днём. Рассказывая про сваху, вспоминал передачу «Давай поженимся», упоминал про спор тётюшки и свахи, кто лучше — дворянин или купец, тоже переводил его в современные реалии, делая упор не на то, как это было тогда, а как это должно звучать сегодня. Такие, как главный герой, Подколёсин, нерешительные тьюфяки, вот же они, вокруг нас. Юрий Мефодьевич говорил, и мне это было очень близко, что Подколёсин — это Гамлет. Только тот мучается вопросом «быть или не быть», и после своего монолога начинает действовать, а моему персонажу даже сложнее: он мечется и принять решения не в состоянии. То он абсолютно искренне хочет жениться, то чётко понимает, что сейчас никак не может. И в этом метании, серьёзном, глобальном, жизненно важном для Подколёсина — от «хочется» до невозможности того, что хочется, — он и существует.

**Карина Саханенко:** Эта тема, «быть или не быть», на самом деле есть у каждого персонажа.

И перед моей героиней стоял выбор — трудно решить, какой жених лучше. Сверхзадача в этой роли — нужно очень хотеть выйти замуж. А муж обязательно должен быть дворянином. Агафья Тихоновна выросла в семье зажиточного купца, жизнь была скучная и однообразная. Грубый отец, который избивал её мать... Какая-то драматическая история получается (смеётся). И я пыталась оправдать свою героиню. Все говорят, что она дура, но это не так, я с этим не согласна! Когда отец умер, она поняла: я тоже имею право. Тётку, конечно, я послушаю, но выберу жениха сама. Агафья Тихоновна сразу говорит, что хочет замуж за дворянина, потому что стремится к высокому, к красивой жизни! Но, конечно же, тётюшка права, что надо выходить замуж за этого купца — богатого, молодого, красивого Старикова (смеётся). И потом, Агафья Тихоновна совершенно не знает, как общаться с мужчинами, никаких же курсов не было (смеётся), поэтому абсолютная нерешительность в её характере. Никого никогда — а тут сразу четыре жениха! Поэтому, когда поступает такое предложение от Кочкарёва — авозьмите Ивана Кузьмича — оно оказывается совершенно к месту и ко времени. Кто-то должен был помочь ей с выбором, и Илья Фомич Кочкарёв пришёл очень кстати. Поэтому она и выбирает Подколёсина, а не потому, что он понравился ей больше других.

— Гриша, а Подколёсин в итоге когда-нибудь женится?

**Карина Саханенко:** Вот мне тоже интересно!  
**Григорий Скрыпкин:** Очень сложный вопрос. Но это только мои домыслы, потому что в тексте ничего нет. Есть некая череда поступков, которые можно так трактовать. Существует устоявшееся убеждение, что Подколёсин — это такой здоровый тьюфяк, которого часто сравнивают с Обломовым. Он спокойный, лежит, ему и так хорошо. Но если знать чуть-чуть биографию Гоголя и задуматься, то получается, что Подколёсин очень похож на самого Николая Васильевича. Мы знаем, что не всё просто складывалось у Гоголя с женщинами. Были влюблённости, были ухаживания, а в его произведениях все героини либо ведьмы, русалки, либо недалёкие, живущие в футляре, абсолютно безвольные женщины, способные на 4–5 эмоций и столько же мыслей. И у Подколёсина тоже проблемы в общении с женщинами. Но у него есть одна особенность: ему 35 лет, и он уже надворный советник.

— Кстати, как он пришёл к этой должности, по-твоему?

**Григорий Скрыпкин:** В пьесе ничего об этом не говорится, но мне кажется, что человек такого характера не мог быть карьеристом. Скорее всего, это протекция, но на должность надворного советника, а в Петербург. Я придумал, что он не местный. Как и Гоголь. У родителей писателя был влиятельнейший покровитель, сейчас фамилии не помню, который в Петербурге был очень важным человеком. И вот Под-

колёсин тоже, как Гоголь, приехал из уютного «мамино» мира в Петербург. И здесь, в столице, с её быстрым ритмом, он практически не выходит из дома. При этом у него всё время присутствует мысль, что он должен быть одет с иголочки, чтобы свет о нём говорил хорошо, ведь это было очень важным и для Николая Васильевича, судя по его письмам. Поэтому тьюфяком я Подколёсина никак назвать не могу. Ина должности он преуспевае. Он человек действенный, рассудительный и взвешенный. Самое главное в Подколёсине — его боязнь женитьбы — это не боязнь женщин, хотя, конечно, опыта мало, а его обстоятельность. Пока не будет пошит фрак, готовы перчатки, натёрты сапоги, выбрана церковь, карета и так далее, пока не будет всё безупречно и он сам не подойдёт к этому моменту — он не женится. Пока это «жениться» витает в воздухе, все ему и на работе говорят — пора. И Фёкла-сваху его поймала: видит, что холостой, на хорошей должности, можно его «обработать» и получить свой процент. Ему же пока не до того, но все



Агафья Тихоновна — Карина Саханенко

говорят о женитьбе, и тогда он начинает готовиться — Подколёсин очень обстоятельный человек и не принимает скоропалительных, эмоциональных решений: «нужно порассудить, порассмотреть». Почему он не женится?



Агафья Тихоновна — Карина Саханенко, Подколёсин — Григорий Скрыпкин

Потому что не готов. Мне кажется, что встреча с Агафьей Тихоновной тоже перевернула его мир, это первое, ярчайшее чувство, которого он прежде не испытывал. Поэтому и драматичен так его монолог, который начинается со слов «Кем я был до сих пор?». В нём проснулся мужчина. Но потом эмоция схлынула, и вернулась его обстоятельность. И вот эта обстоятельность сказала ему: «Сейчас — нет». И прыжок из окна, такой неловкий для высокого чиновника, конечно, результат борьбы чего-то настоящего, искреннего и этой вдумчивости.

— Ты прямо уходишь в психологию, Гоголь позволяет себя так трактовать?

**Григорий Скрыпкин:** Да. Гоголь велик тем, что даёт эту странную, довольно смешную, нереальную даже ситуацию и заставляет своих героев погружаться в неё прямо с головой. Существовать в предложенных обстоятельствах абсолютно психологически оправданно. Проверка на детскую непосредственность актёра — это весь Гоголь.

— Значит, Подколёсин все-таки женится? На ком?

**Григорий Скрыпкин:** Он женится на Агафье Тихоновне через месяц (смеётся)!

**Карина Саханенко:** Да, мы так решили, что он вернётся, и мы поженимся. Тут без вариантов.

**Григорий Скрыпкин:** Если она разрешит, я приду.

— Карина, она разрешит?

**Карина Саханенко:** Да. Мы даже, когда выходим на поклон, доигрываем эту историю.

— Карина, как ты думаешь, как же на самом деле обстоят дела у Гоголя с женскими персонажами? Они ему неинтересны? Зачем нужен образ Агафьи Тихоновны?

**Карина Саханенко:** Мы с Гришей пришли к выводу, что Подколёсин и Агафья Тихоновна похожи, но он, может быть, более решительный, не врёт самому себе. Я читала, что Гоголь открыто высмеивает в этом образе всех женщин. Я когда открыла пьесу, подумала: как же это играть? Понимаю, что она дура, и всё, что делает — поддуралки. Но я оправдывала её, углубляясь в материю. Мне кажется, что у женщины Гоголя нет никаких стремлений, например, познать мир. Им просто скучно! Чем могла заниматься девушка тогда? Вязать, читать, гадать — что ещё делать? Поэтому у Гоголя женщины так и выписаны —

жизнь у них была скучная. Моя героиня хочет вырваться из этих рамок, туда, наверх, замуж за дворянина, где красота, жизнь.

— А сможет она это найти в браке с Подколёсиным? Они могут быть счастливы?

**Карина Саханенко:** Мне кажется, эта парочка идеально подходит друг другу. У них была бы очень счастливая семья.

**Григорий Скрыпкин:** Карина, а у меня тоже есть к тебе вопрос: если бы не было Подколёсина, ты кого бы выбрала?



Агафья Тихоновна — Карина Саханенко, Кочкарёв — Александр Вершинин

**Карина Саханенко:** Никанора Ивановича Анучкина. Роль Агафьи Тихоновны у меня вторая большая в театре, и я очень волновалась. Потом, увидев доброту и поддержку, я немного успокоилась. И на каждой репетиции в сцене с жениха-

ми Александр Юрьевич Ермаков (исполнитель роли Анучкина), когда выходил с цветами, у него были такие глаза, полные тепла, любви, доброты. Он настолько открытый, я бы выбрала его. Я вообще всем партнёрам очень благодарна за поддержку...

**Григорий Скрыпкин:** Да, я тоже хотел бы сказать спасибо. В первую очередь — Юрию Мефодьевичу Соломину, за шанс всей жизни, затем Николаю Васильевичу Гоголю — за блестящий текст и фантастическую роль, а самое главное — всем артистам. У нас была замечательная атмосфера на репетициях. Два моих замечательных партнёра — Карина и Александр Вершинин, — это величайшая награда любому актёру, когда рядом есть товарищи, которые всё подмечают, если вдруг растеряешься на сцене, помогут. Там все хорошо, просто они два моих главных партнёра — я 90% сцен провожу с ними, и вы — моё сокровище. (Карине) Вот так вот, я первый успел это сказать (смеётся).

**Карина Саханенко:** В какое ты меня неловкое положение поставил, как я теперь скажу (смеётся). Я очень благодарна Юрию Мефодьевичу за эту роль, потому что я получила потрясающий опыт! Я успела забежать в вагон поезда, который уже тронулся. Те партнёры, которые меня окружали, замечательны. Сред них — артистка, ради которой я вообще пошла в эту профессию — Ирина Вадимовна Муравьёва. Я приехала поступать в театральный, потому что у меня был стимул. И когда я узнала, что предстоит «Женитьба»... Я мечтала ей просто поднос на сцену вынести, а тут главная роль. Это, конечно, счастье. А потом весь год — полная неуверенность в себе, и какая это оказалась опора, спина — Гриша. Мне ничего не надо было говорить, он всё чувствовал. Шли после репетиции до метро, разговаривали...

**Григорий Скрыпкин:** Мы до самого конца не верили, что это случится. Мы очень боялись.

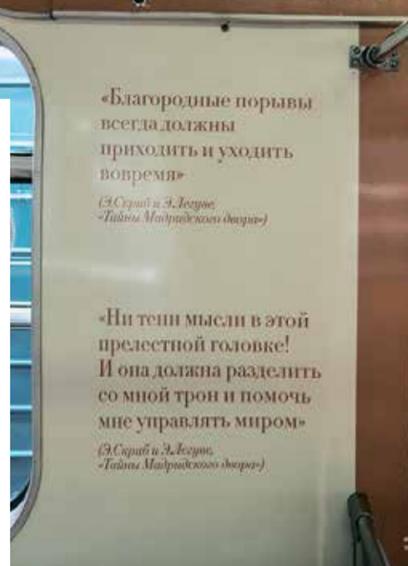
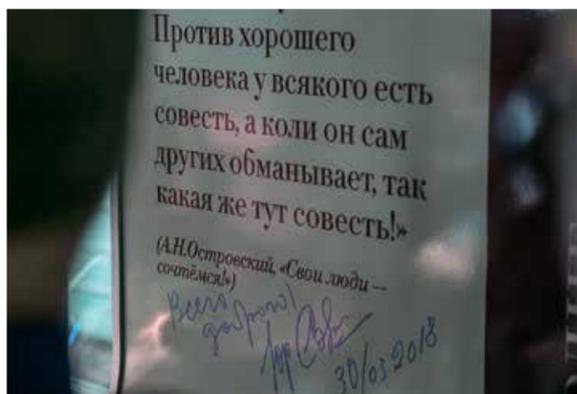
**Карина Саханенко:** А когда выпустили спектакль, то были абсолютно счастливы.

Вера Тарасова

# МАЛЫЙ ТЕАТР СПУСТИЛСЯ В МЕТРО

30 марта 2018 г. Малый театр, Московский метрополитен и Следственный комитет по г. Москве провели презентацию нового совместного проекта. Состоялся запуск тематического поезда «Малый театр», который в течение полугода будет курсировать по Замоскворецкой (зелёной) ветке метро. Каждый вагон этого состава посвящён драматургам — авторам нашего театра. Островский, Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Мольер, Шекспир... Фотографии из спектаклей расскажут историю легендарных постановок, а также представят пассажирам последние премьеры. Вы услышите голоса артистов Малого театра — объявления об остановках озвучили Елена Харитонова и Александр Клюквин, а Людмила Титова, Валерий Бабятинский, Светлана Аманова, Владимир Носик, Виктор Низовой и другие будут напоминать во время поездки о значении театра цитатами великих.

В этот же день на станции метро «Выставочная» открылась фотовыставка «Капитаны Малого театра». Подробнее о проекте, посвящённом руководителям нашего театра, читайте на стр. 30-31.



## «КАПИТАНЫ МАЛОГО ТЕАТРА»



Борис Любимов



Юрий Соломин открывает выставку



Юрий Соломин

Малый театр — это театр традиции. Дом Щепкина и Островского бережно хранит память и заветы великих людей, работавших в этих стенах. Традиции реалистической игры, бескомпромиссно-честного отношения к себе и постоянного творческого роста были заложены ещё М. С. Щепкиным. Высокая драматургия самых разных жанров, отечественная и мировая, современная и уже ставшая классикой, в центре которой всегда интерес к человеку, сего радостями и горестями, победами и поражениями, — бережный подход к формированию репертуара сложился благодаря А. Н. Островскому. С началом XX века в Малом появилась ещё одна особенная традиция — художественное руководство театром, когда во главе труппы встаёт ведущий артист, берущий на себя задачи творческого развития и управления. А. П. Ленский, А. И. Сумбатов-Южин, П. М. Садовский, К. А. Зубов, М. И. Царёв, В. И. Коршунов, Ю. М. Соломин — сменяющие друг друга на протяжении десятилетий «рыцари» Малого театра. Их должности называли по-разному — главный режиссёр, заведующий труппой, управляющий, уполномоченный, директор, — но суть всегда была одна: определять художественный уровень и творческую направленность театра, репертуарную политику, формировать труппу, отстаивать целостность и уникальность такого сложного организма как Малый театр. Они — лидеры, получавшие поддержку со стороны труппы. Как говорила В. А. Максимова, заместитель художественного руководителя Малого театра: «Уважение рождалось не благодаря должности, а право на должность утверждалось тем, что этот человек делал на сцене».



Людмила Титова



Светлана Аманова

У всех у них был собственный путь, связанный с типом личности каждого из «капитанов», с их взглядами на развитие современного театра, с тем историческим периодом, в который они встали «у руля», но главная цель оставалась единой — послужить на благо родного Дома.

Данная выставка посвящена творчеству этих замечательных деятелей Малого театра. Традицию художественного руководства начинает Александр Павлович Ленский (1847–1908). Хотя он проработал на посту главного режиссёра всего год (1907–1908), вклад Ленского в развитие Малого и режиссёрского театра в России в целом огромен. Александр Павлович мечтал реформировать Малый, выдвигая на первый план фигуру режиссёра, и прививал комплексный подход к постановке своим ученикам в Театральном училище. Ленский был талантливым художником сцены, уделявшим особое внимание работе над декорациями и костюмами в спектакле.

Александр Иванович Сумбатов-Южин (1857–1927) руководил театром с 1909 по 1927 гг., поочерёдно занимая должности управляющего труппой, уполномоченного, а потом и директора. Южин одним из первых пытался сформулировать традиции Малого театра. Блестящий актёр, Александр Иванович направил весь свой дипломатический и административный талант на сохранение Малого в сложнейший, кризисный для него дореволюционный период, а потом буквально отстоял театр в трудные годы революции и Гражданской войны. Именно Южин сравнил Малый с большим кораблём, путешествующим по бурным волнам искусства. И в то время, когда маленькие лодки, более быстрые и манёвренные, могут резко идти по волнам поисков



На выставке. Дизайн экспозиции — Пётр Мельгунов

и авангарда, сворачивать то влево, то вправо, менее поворотливый корабль Малого следует единственным курсом — всё время вперёд.

Пров Михайлович Садовский (1874–1947) пришёл к руководству в 70 лет. Представитель одной из знаменитейших театральных династий Малого, внук Прова Михайловича Садовского, сын Михаила Прововича и Ольги Осиповны Садовской, он, по словам ректора Щепкинского училища Б. Н. Любимова, «воспринимал свою деятельность как миссию». Пров Садовский — создатель одного из первых выдающихся образов нового советского человека на театральной сцене — Кошкина в «Любови Яровой» К. Тренёва, и он же поставил спектакль «Горе от ума», который на долгие годы задал традиции исполнения этой классической пьесы в Малом.

Если П. М. Садовский — «плоть от плоти» Малого театра, то следующий капитан, Константин Александрович Зубов (1888–1956), попал в Малый, пройдя петербургскую театральную школу и проработав много лет в провинции. Это ещё одна традиция — обогащение труппы за счёт новых, свежих притоков со стороны. К. А. Зубов был по-европейски образованным человеком, талантливым актёром, прекрасным педагогом и режиссёром. Именно он поставил спектакль, ставший впоследствии легендой — «Вассу Железнову» М. Горького с В. Н. Пашенной в заглавной роли.

Михаил Иванович Царёв (1903–1987) — ещё один «пришелец», ставший своим и занявший пост руководителя Малого театра. Царёв — ученик Вс. Э. Мейерхольда — на своём опыте доказал, что разные школы могут не только ужиться в Малом, но и давать ему новый виток развития. Знаменитый Чацкий и Фамусов, настоящий «царь» тогдашней театральной Москвы. Не только прекрасный артист, но и настоящий дипломат, «царедворец» с сильным характером и волей.

Виктор Иванович Коршунов и Юрий Мефодьевич Соломин долгие годы возглавляли театр вместе. Виктор Иванович — как в качестве директора, Юрий Мефодьевич — как художественного руководителя. Их творческий тандем в знаменитом спектакле «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого, где Коршунов играл Бориса Годунова, а Соломин — царя Фёдора, продолжался и вне сцены. Юрий Соломин счастливо развивает традицию руководства, начавшуюся более века назад. В декабре 2018 г. исполнится 30 лет, как он был избран коллективом на свой пост. За это время театр не только смог преодолеть тяжёлые годы постперестроечной разрухи, но и недавно вернулся в историческое здание на Театральной площади после грандиозной реконструкции, продолжая жить насыщенной творческой жизнью.



Выступает оркестр Малого театра. За дирижёрским пультом — Григорий Гоберник



Заместитель генерального директора Юрий Архипов



Ольга Пашкова и Владимир Носик знакомятся с экспозицией

# СПРАВЕДЛИВОСТЬ В ОБМЕН НА МИЛЛИАРД



Сцена из спектакля

На что вы готовы пойти ради миллиарда долларов? Быть может, убить своего старого знакомого? Не спешите с ответом. На протяжении XX века учёные искали истоки природной склонности человека к жестокости. Безусловно, мощным толчком для этого послужили зверства, узаконенные в Третьем рейхе. После Второй мировой войны человечество пыталось понять механизм, по которому из добропорядочных бюргеров рождается общество палачей. Самыми известными стали эксперимент Милгрэма и Стэнфордский тюремный эксперимент, во время которых обычные люди в считанные минуты превращались в жестоких карателей.

Но раньше психологии препарировать жажду насилия начала литература. В 1956 году, за 7 лет до написания Милгрэмом его революционной работы «Подчинение: исследование поведения», швейцарский драматург Фридрих Дюрренматт создал прославившую его пьесу «Визит старой дамы».



Илла — Василий Бочарёв, Клара Цаханассьян — Людмила Титова

Дюрренматт — драматург особый, провидец. С одной стороны, тонкий психолог, уловивший запрос европейской интеллигенции, изживающей послевоенные комплексы; с другой — новатор, нашедший для своей мрачной комедии неповторимую ироническую интонацию, не сразу принятую и понятую современниками. В нём нет экспрессии Брехта и пронзительности Вайса, скорее, он предшественник Ларса фон Триера, Квентина Тарантино и Мартина Макдонаха.

В том, что текст, написанный на сломе века, идеально ложится на сегодняшний день, можно убедиться, посмотрев новый спектакль Малого театра, который поставил израильский режиссёр Илан Ронен.

В обнищавший заштатный городок внезапно приезжает Клара Цаханассьян — самая богатая женщина в мире. Почастливой случайности, она выросла в Голлене, с родным городом её связывают воспоминания о первой любви.

В спектакле Малого театра миллиардерша появляется как из прошлого, вышагивая из развернутых привокзальных часов. Совсем не старуха, авесьма привлекательная особа в приталенном костюме и высоких сапогах, подчёркивающих её изящные ноги. Глядя на девичью фигуру Клары, охотно веришь в достижения современной медицины — недаром она упоминает новенькие протезы руки и ноги — не отличишь от настоящих. Людмила Титова находит для своей героини точное воплощение: это холодная деловая женщина, многое повидавшая на своём веку, оттого довольно циничная, правдивая до резкости, но не лишённая юмора. Она охотно высмеивает своих многочисленных мужей, не верит лести и видит насквозь каждого.

Впрочем, на первый взгляд, высматривать в серой массе похожих друг на друга своей безликостью жителей особо нечего — это среднестатистические обыватели, мечтающие поправить благосостояние за счёт богатой землячки. Позднее окажется, что старый пьяный учитель (Владимир Носик) способен на благородные поступки, а вот добряк бургомистр (Александр Клюквин), как всякий представитель власти, слёгкостью готов пожертвовать чужой жизнью во имя мнимого общественного блага.

И если люд Голлена сразу начинает спиритворной сентиментальностью охмурять Цаханассьян, то Клара до определённого момента играет с соотечественниками, как кошка смышью. Бывшая проститутка хорошо усвоила урок — большие деньги просто так с неба не падают.

Предприимчивый бургомистр подсовывает ей первую любовь — потрёпанного жизнью бакалейщика Альфреда Илла. Клара с ходу проверяет чувства бывшего возлюбленного:



Учитель — Владимир Носик, Хофбауэр — Василий Дахненко

— «Ты обо мне вспоминал?» — «Конечно. Всегда. Ты же знаешь» (врёт, не моргнув, Илл). — «Зови меня так, как звал когда-то». — «Моя дикая кошка». — «Ая звала тебя — мой чёрный барс».

«Я им и остался», — произносит, гордо запрокидывая голову, Илл. Кроме смеха это смелое заявление не может вызвать иной реакции. Василий



Сцена из спектакля

Бочарёв словно со стороны наблюдает за своим героем, сиронией подмечая его трусоватость, изворотливость и полную никчёмность.

Вместе с бывшим возлюбленным Клара совершает прогулку по памятным местам, где когда-то юные любовники предавались страсти. За каждым кустом (в прямом смысле этого слова) притаился житель Голлена, каждому хочется услышать, как богатая наследница под воздействием нахлынувших воспоминаний подарит городу кругленькую сумму.

С какой-то особой жестокостью Клара разрушает воздушные замки прошлого. С горечью подмечая, что в ней не осталось и следа от себя прежней. Припоминая ту или иную подробность бывшего романа, она только усмехается.

Когда игра впоётную жительницу города надоедает, на торжественном приёме она внезапно объявляет свои условия: жители Голлена получат миллиард долларов, как только совершат правосудие — убьют Илла. Оказывается, наш барс не всегда был таким безобидным. Когда-то давно он предал возлюбленную, не только отказавшись принять отцовство, но и притащив в суд двух лжесвидетелей, показавших, что Клара спала и с ними тоже. Оболганная и преданная девушка покинула родной город и стала проституткой. Прожив год, ребёнок умер. Кажется, только воспоминания об этой загубленной крохотной жизни заставляют дрожать стальной голос Клары.

На что вы способны ради миллиарда долларов? Возмущённые непристойным предложением Клары жители Голлена отвечают: «Лучше быть нищими, чем палачами!» А дальше Дюрренматт находит целый «словарь синонимов» к слову «продаться» и тысячу оправданий для обоснования малодушия для каждого персонажа пьесы. Так уместного священника в церкви внезапно появляется новый колокол, у полицейского — золотой зуб и новый мундир, жители берут в кредит у бакалейщика столько продуктов, сколько им заблагорассудится. Да что там жители, когда сын Илла



Муж № 7-8-9 — Максим Хрусталёв, Клара Цаханассьян — Людмила Титова

покупает в кредит автомобиль, его дочь берёт уроки английского, а супруга рассказывает по городу в дорожном меховом манто. Нищие горожане покупают в кредит новую жизнь.

Неприметный городишко меняется на глазах. Его серые постройки, напоминающие в начале спектакля непримечательное здание вокзала, теперь больше походят на глухие тюремные стены. Илл подмечает, что все его знакомые щеголяют в новой жёлтой одежде, которая ещё недавно была им не по карману. Всё оплачено наперёд его жизнью. И обезумевший от страха Илл видит в каждом убийцу. Его пугает неизвестность и предчувствие скорой кончины. И эти чувства в конечном счёте позволяют герою переродиться.

Он признаёт вину и готов нести ответственность за свои преступления. Только теперь бакалейщик сам ставит условия. Самоубийство — это слишком просто. Илл даёт возможность горожанам совершить над собою суд, превращая каждого в преступника.

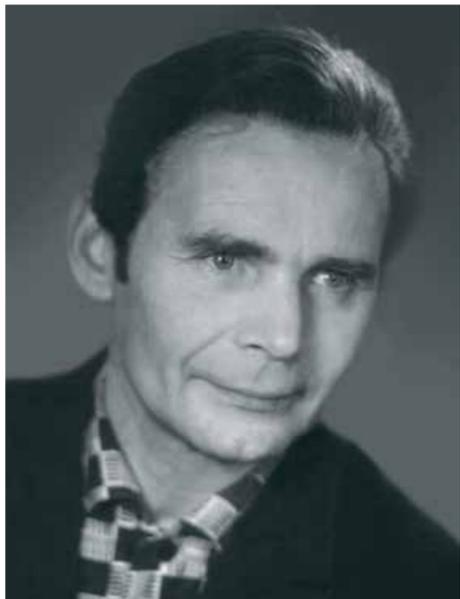
В финале не сумевшая разлюбить и простить Клара исполняет своё единственное желание — весь Голлен у её ног, обидчик посрамлён и наказан. Мир, когда-то превративший её в шлюху, она сама превратила в бордель. Простившись раз и навсегда со своим прошлым, она потеряла последнюю ниточку, связывавшую её с юной Кларой, когда-то мечтавшей о счастье.

Алла Швейтёва



Сцена из спектакля

## СО СВЕТОМ ПО ЖИЗНИ



Евгений Михайлович Изотов, отец

— Андрей Евгеньевич, как Вы попали в мир театра?

— Я родился в театральной семье, и ребёнком, слушая разговоры домашних, считал, что «Горе от ума» — это одно слово, а родители идут на работу на «гореотума». Моя мама Валентина Васильевна Изотова и папа Евгений Михайлович Изотов всю свою жизнь служили в Малом, оба были художниками по свету. Мне приятно, что в театре их помнят. Старшее поколение — по личной работе с ними, молодёжь — по рассказам. В Малом сильна преемственность поколений, здесь работает много театральных династий. И не только актёрских. Я очень рад этому.

И мой дедушка по материнской линии был связан со светом. Только не с театральным. Мой дед служил прожектористом — была такая должность в Красной армии.

Получается, что театр и театральный свет — это моё призвание по рождению, но к работе здесь я пришёл не сразу. Может быть, это был юношеский протест, но после школы, отслужив в армии, я хотел выбрать свой жизненный путь, отличный от родительского. Но потом, как говорится, гены взяли своё. И с тех пор уже 37 лет я служу Малому театру.

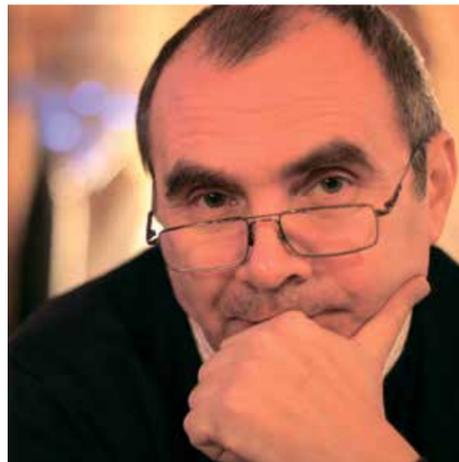
Начинал простым осветителем, потом стал художником по свету. Некоторое время руководил осветительским цехом, и даже получилось так, что я был назначен начальником цеха, где работали мои родители, то есть стал их начальником. Серьёзное испытание! Приходилось обдумывать тонкие ходы общения с цехом, чтобы родственные связи не помешали руководству, не повредили общему делу. К тому же, мои мама и папа — профессионалы с большой буквы, я просто был обязан соответствовать им, не ударить в грязь лицом.

Мои родители всегда являлись и являются для меня жизненным и профессиональным ориентиром. Я горжусь ими!

— Чем Вас привлекает работа со светом? Расскажите о наиболее важных и запомнившихся Вам постановках в Малом и других театрах.

— Свет в спектакле — одна из самых важных составляющих оформления. Именно театральный свет оживляет декорации. Светом можно «нарисовать» и время года, и время суток, и настроение героев, драматизм и изменение сюжета.

Конечно, художник по свету выполняет задачу режиссёра-постановщика и художника спектакля, и я



Андрей Евгеньевич Изотов — мастер световой сценической палитры, с недавнего времени руководитель постановочной части Малого театра. Как художник по свету работал над спектаклями «Сердце не камень» А. Н. Островского, «Король Лир» У. Шекспира и многими другими.

счастлив, что мне довелось в Малом театре работать над постановками с такими великими режиссёрами и художниками, как Юрий Мефодьевич Соломин, Энар Георгиевич Стенберг, Валерий Яковлевич Левенталь, Эдуард Степанович Кочергин.

За годы работы художником по свету я принял участие в создании многих спектаклей, и каждый из них дорог для меня, ведь в каждом частичка моей души. Из последних постановок Малого театра запомнился спектакль «Визит старой дамы». Это была интересная и сложная работа с постановочной группой из Израиля: режиссёром Иланом Роненом и художником Лили Бен-Нахшон Аарон.

Долгое время, более 15 лет, я сотрудничал с РАМТом. Делал спектакли с режиссёром Алексеем Владимировичем Бородиным и художником Станиславом Бенедиктовичем Бенедиктовым. Самые запоминающиеся постановки — это трилогия «Берег Утопии», «Нюрнберг» и «Участь Электры», за которую я был номинирован на премию «Золотая маска» в номинации «Художник по свету».

Также мне было очень интересно поработать с режиссёром Андреем Сергеевичем Кончаловским в Театре им. Моссавета (спектакли «Чайка», «Дядя Ваня» и «Три сестры»).

Я сотрудничаю со многими коллективами Москвы, но главным всегда был и остаётся Малый. Это мой дом.

— Новые технологии обогащают театр или, может быть, чего-то и лишают? Что поменялось в Вашей творческой работе?

— Конечно, время не стоит на месте, технологии шагнули вперёд, и в театральном свете тоже. И это прекрасно! Раньше художники по свету не могли себе представить возможностей, которые открывают новые осветительные приборы. Например, появление светодиодных источников света произвело переворот в нашей работе. Это и приборы для освещения пространства сцены со сменной светом, и светодиодные экраны, и декоративные светящиеся элементы декораций...



Валентина Васильевна Изотова, мама

Но ко всем новшествам надо относиться с умом! Нельзя допускать, чтобы новые технологии разрушали визуальное пространство, которое создано в театре. Тем более в театре с такой богатой историей, как Малый. Здесь десятилетиями создавалась неповторимая атмосфера, её любят и ценят зрители. Мы продумано и взвешено применяем новшества, например, в «Короле Лире» и «Визите старой дамы». А в «Горе от ума», «Талантах и поклонниках», «Женитьбе» используется традиционное освещение, и эти спектакли ничуть не уступают первым, а в чём-то даже и превосходят их. Новое оборудование и технологии — лишь инструмент, который может обогатить спектакль, но может и разрушить. Сегодня в Малом театре установлено самое современное оснащение, которое позволяет выпускать новые постановки и поддерживать на высоком уровне старые в том виде, в каком они шли на премьеру.

— В интервью газете «Малый театр» художник-постановщик Мария Дмитриевна Рыбасова так отзывалась о Вас: «Когда „светит“ Андрей Евгеньевич, декорация приподнимается!» Есть ли какой-то рецепт успешной работы?

— Такие слова из уст уважаемого мною художника очень приятны. Я сам восхищаюсь талантом Марии Дмитриевны, её неповторимым стилем, глубоким творческим подходом к созданию художественного оформления спектакля. Смею надеяться, что мы с ней находимся на одной волне, понимаем друг друга. Мы много сотрудничали в разных театрах (с удовольствием отмечу постановки детских музыкальных спектаклей в «Театриуме на Серпуховке» под руководством Терезы Дуровой). А последней нашей совместной работой с Машей стал спектакль Малого театра «Король Лир» (режиссёр Антон Яковлев) — первая премьера на исторической сцене после реконструкции.

Основное профессиональное качество художника по свету — умение понять художника-постановщика и режиссёра, вписаться световой концепцией в их замысел, создать атмосферу, а не разрушить её.

Для достижения этой цели надо во многом вникать: бывать на репетициях, слушать размышления режиссёра. Художник по свету как один из создателей спектакля должен подвластной ему составляющей — светом — работать на общий замысел, имя которому Спектакль.

— Некоторое время назад Вы возглавили художественно-постановочную часть Малого театра.

Это огромная нагрузка и ответственность.

— Это произошло в очень непростой период — здание исторической сцены театра должно было открыться после капитального ремонта. Нам всем — и постановочной части, и актёрам — пришлось заново осваивать новое пространство сцены и закулисья. Параллельно происходила наладка оборудования сцены и процесс обучения сотрудников работе с этим оборудованием. Честно говоря, с трудом верилось, что нам удастся уложиться в отведённое время. Но удалось! Пришлось заниматься всем сразу — и переездом, и репетициями нового спектакля, и адаптацией текущего репертуара к обновлённой сцене, и бытовыми вопросами. Это получилось только при наличии сплочённого коллектива всего театра.

Есть такое выражение «Главное наше богатство — люди», и оно совершенно справедливо! Коллектив постановочной части Малого театра — это представители разных поколений. Старшее — наши хранители традиций мастерства и отношения к делу.

Эдуард Кочергин, художник, с которым мне посчастливилось работать над спектаклем «Васса Железнова — первый вариант», написал книгу «Записки планшетной крысы». Планшетная крыса — шуточное, внутритеатральное звание. Оно пришло к нам из Питера, где присваивалось самым опытным и талантливым работникам постановочных частей и декорационных мастерских императорских театров. Малый театр может гордиться своими «планшетными крысами». Это люди, отдавшие всю жизнь сцене, проработавшие и продолжающие



Сцена из спектакля «Визит старой дамы»

работать по 50–60 лет. И их много! Например, осенью мы проводили на пенсию Ивана Михайловича Ячменёва, который отдал Малому театру 48 лет.

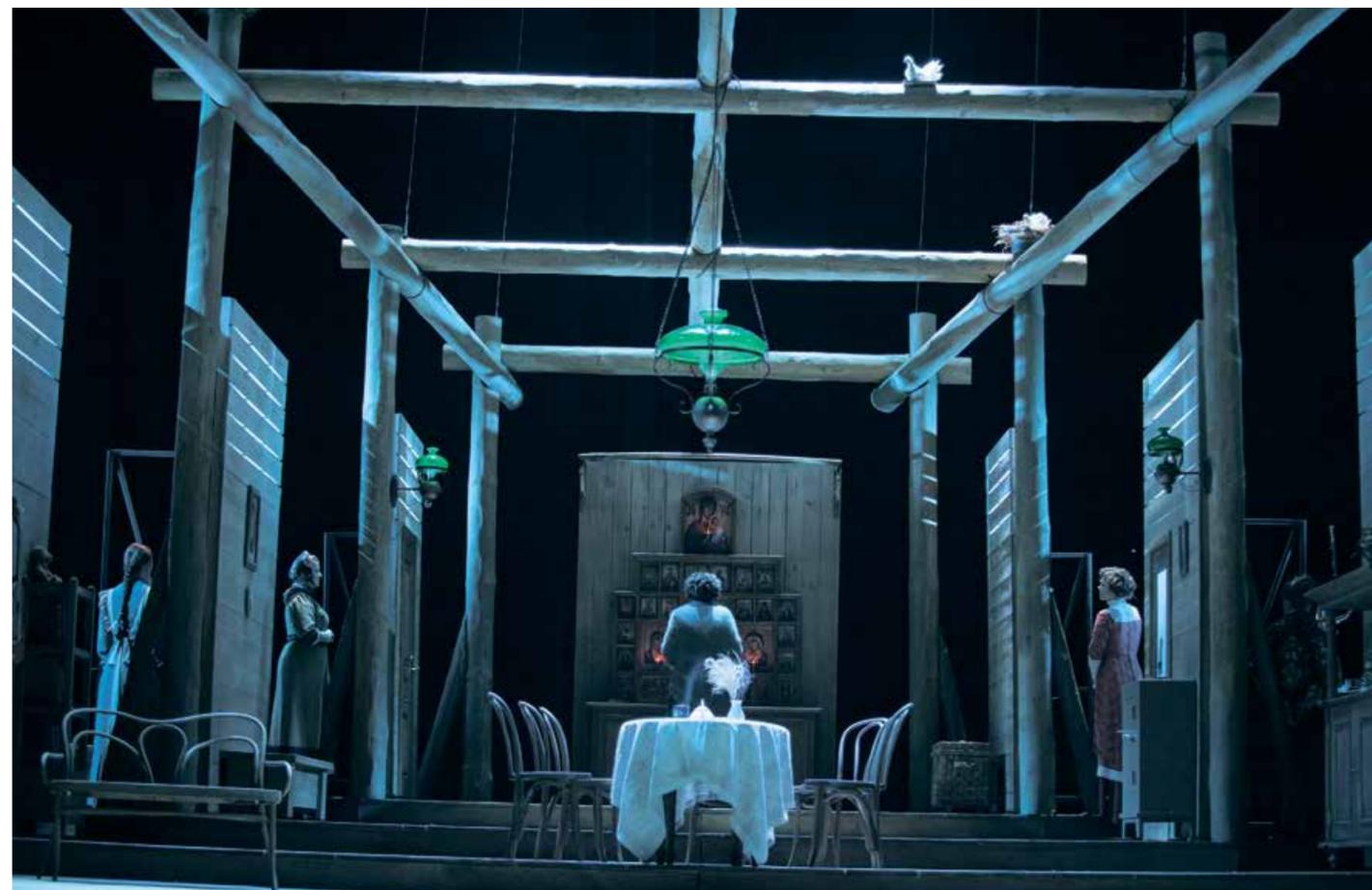
У нас есть и талантливая молодёжь, заинтересованная, любящая театр. На этих ребят можно положиться.

Наверное, я начальник строгий и требовательный, но в первую очередь к себе: если где-

то что-то сделано не так, то это прежде всего моя недоработка.

Искренне горжусь тем, какие сейчас сложились в коллективе атмосфера и условия труда, что в постановочной части нет текучки кадров, нет свободных вакансий. Люди дорожат своим местом. Театр — сложный механизм, в котором важен каждый человек.

Максим Редин



Сцена из спектакля «Васса Железнова — первый вариант»



## «Гонимый скоморох» Михаил Провович Садовский

*«В один год с первой комедией Островского — я увидел свет, и нога в ногу с ним прошла вся моя трудовая жизнь».*

*М. П. Садовский*

ще раскрывший поэзию и комизм мира Островского. Как и все Садовские, Михаил Провович отличался правдой, благородной простотой и жизненностью исполнения, глубиной искреннего переживания, задушевностью, отсутствием игры, театральности, уважением к замыслу и тексту автора и отличным владением сценической речью в ее тесной связи с речью живой, повседневной. Он был самобытным и тонким художником, мастером внутреннего психологического рисунка роли.

М. П. Садовский — литератор, автор оригинальных рассказов и очерков, талантливый бытописатель и драматург-переводчик. Он писал также стихотворения, шуточные послания, экспромты, сатирические поэмы и эпиграммы, пародии и карикатуры на разных лиц, басни, которые он печатал под шутивным псевдонимом Хемниер II.

М. П. Садовский — действительный член Общества любителей российской словесности при Московском университете и член Общества русских драматических писателей под руководством А. Н. Островского.

Садовский недолгое время был театральным педагогом и пробовал себя в живописи. В Доме-музее А. Н. Островского в Москве экспонируется портрет великого русского драматурга, написанный М. П. Садовским. В фонде ГЦТМ им. А. А. Бахрушина есть написанный им портрет

актеров Малого театра М. П. Садовского и А. П. Ленского часто приглашали на собрания Московского общества любителей художеств, где они состязались в художественном чтении.

отца — М. П. Садовского. В Малом театре хранятся портреты актеров Н. М. Никифорова и С. В. Шумского.

Из-за болезни глаз гимназический курс М. П. Садовский заканчивал дома под руководством опытных преподавателей. Грамоте мальчика обучал Иван Федорович Горбунов, впоследствии знаменитый актер, мастер устного рассказа, писатель и театральный коллекционер отечественной истории — Николай Саввич Тихонов, впоследствии профессор

и ректор Императорского Московского университета.

30 декабря 1867 г. Садовский первый раз вышел на сцену Московского Артистического кружка в комедии А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» в роли Андрея Титыча. В этом же спектакле состоялся артистический дебют в роли Настасьи Панкратьевны 17-летней Ольги Осиповны Лазаревой, дочери певца Большого театра, впоследствии жены Михаила Прововича Садовского. Он говорил: «Мы с женой половинки. Первый раз выступал и я, и жена вместе со мной. Она играла мою мать». Артистический кружок, клуб артистов, музыкантов и литераторов, основанный в 1865 г. А. Н. Островским, П. М. Садовским, Н. Г. Рубинштейном и В. Ф. Одоевским являлся в сущности одним из первых частных театров Москвы. На сцене Артистического кружка часто выступали актеры Малого театра, а отец М. П. Садовского состоял его выборным старшиной.

17 октября 1869 г. Михаил Садовский дебютировал на сцене Малого театра в роли Подхалюзина в комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». Эту роль Михаил Провович играл затем всю жизнь. 2 мая 1870 г. после семи дебютных спектаклей его зачислили на службу на амбула «бытового простака» и «характерного комика». А вот Ольге Осиповне, «большому и сильному таланту», как называл ее Островский, пришлось долго ждать зачисления на службу в Императорский театр, она была принята только 30 июня 1881 г. В 1880-е гг. Островский написал: «Новое восходящее светило, несравненная актриса для комедии — Садовская — сразу вышла из меня во всеоружии, как Афина из головы Зевса. Молодые артисты — Садовский, Ленский, Рыбаков и другие — относятся ко мне, как дети к отцу».

Михаил Садовский был любимцем А. Н. Островского. Некоторые даже считали актера крестником драматурга, хотя это было не так. Несмотря на разницу в возрасте в 24 года, А. Н. Островский всегда обращался к М. П. Садовскому по имени и отчеству. В свою очередь артист относился к драматургу как верный сын к отцу, сердечно и почтительно. Если Пров Садовский-отец успел сыграть в пьесах Островского 28 ролей, то Михаил Садовский за 41 год службы в Малом театре участвовал во всех постановках пьес своего любимого писателя и сыграл в них около 50 (по другим данным свыше 60) ролей. Среди его блестящих ролей в репертуаре Островского, кроме Подхалюзина: Тихон («Гроза»), Голутвин («На всякого мудреца довольно

простоты»), Мурзавецкий («Волки и овцы»), Андрей Белугин («Женитьба Белугина») Островского и Н. Я. Соловьева), Маломальский («Не в свои сани не садись»), Счастливцев («Лес») и многие другие.

Коронной ролью М. П. Садовского стала роль Хлестакова («Ревизор» Н. В. Гоголя), его называли лучшим Хлестаковым на русской сцене. Артист играл также в пьесах Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, В. И. Немировича-Данченко, А. И. Сумбатово-Южина.

Среди успешных ролей М. П. Садовского в западноевропейском репертуаре: Скапен в «Проделках Скапена» Ж. Б. Мольера и Автолик в «Зимней сказке» У. Шекспира. Но в пьесах зарубежных авторов актер часто отказывался играть. Он, как и А. Н. Островский, считал, что весь склад русского актера не подходит к романтическим ролям зарубежной драматургии. Артист не любил костюмные роли и говорил: «Ну, какой я лорд, гранд, маркиз, виконт или граф». Особенно он не жаловал популярного Г. Ибсена, называл многие его пьесы «туманной белибердой» и «сапогами всмятку». На премьеру «Дикой утки» Ибсена в Художественном театре он написал язвительную пародию под названием «Ушмеленная треска».

Всю жизнь М. П. Садовский испытывал невниманье и пренебрежение со стороны начальства. Его прошения о прибавке жалованья не рассматривались. Бывало, что содержание артисту по новому контракту даже сокращалось. Одно из писем к Островскому актер подписал: «Гонимый скоморох». Как и его отец, он сохранял человеческое достоинство, отличался прямой характером, обращением к кинопочтению и холопству. Вспомним, что Островский, враждовавший с Литературно-Театральным комитетом, запрещающим его пьесы для постановки, тоже однажды сказал о себе: «В театре я — человек гонимый». Садовский передавал Островскому свой разговор с управляющим драматическими труппами Императорских театров, драматургом А. А. Потехиным:

*«Потех. Своей властью этого изменить не могу, надо об этом докладывать в Петербурге.*

*Я. Как вам будет угодно.*

*Потех. Что вам за охота хлопотать из-за таких пустяков? И разницы-то всего каких-то двести-триста рублей!*

*Я. Мне дорог каждый пятак, потому что он добыт усилиями моего духа и моей плоти. Да кроме того тут еще задета и нравственная сторона.*

*Потех. А-а! Так вы и о нравственной стороне заботитесь?*

*Я. Непременно.*

*Потех. Я уж, право, не знаю... А что если вам предложат 5500?»*

*Я. Я их не возьму.*

*Потех. Что же тогда делать?*

*Я. Уходить.*

*Потех. Как это можно! Мы так ценим ваш талант, вы нам необходимы.*

*Я. Если я необходим, — зачем же вы меня гоните?»*

«Касательно моей непоколебимости с Потехиным, — писал Садовский Островскому, — не сомневайтесь, потому теперь я уж ожесточился. Машенька Ермолова, возмущась за мое достоинство, надела на Потехина и имела с ним большой сюжет, и кажется тот покаялся в своих заблуждениях, ибо дал ей слово, что я все желаемое получу».

Театральное начальство по-бывало остро, метко, подчас злое слово М. П. Садовского. В 1885 г. в письме к Островскому артист назвал казенную дирекцию: «Наши стервецы». После двух лет преподавания в театральном училище Садовскому пришлось в 1895 г. уйти оттуда по воле чиновников. Садовский недолюбливал полковника-кавалериста В. А. Теляковского в бытность последнего управляющим московской Конторой Императорских театров (1898 — 1901 гг.). Артист написал:

*«Управляла когда-то пехота  
Образцовым искусством  
рассадником,  
А теперь управленья забота  
Перешла почему-то ко всадникам»*

Залихватскому внешнему виду и деятельности Теляковского Садовский посвятил не один десяток эпиграмм, которые, конечно, вовремя передавались начальнику. Эпиграммы Садовского ходили по всей Москве, их учили наизусть. Когда Теляковский перешел на службу в Петербург, став директором Императорских театров, Садовский насмешливо отреагировал:

*«Ах, как весело нам было  
С этим милым усачом!»*

Однажды в Конторе случилась кража, на которую не мог не откликнуться артист:

*«Конторе не сберечь казенного добра:  
Уж воры добрались до бра...»*

Преемники Теляковского в Москве не благоволили к Садовскому, а он был не способен к низкопоклонству. Теляковский писал о нежелании Садовского играть новые роли и считал всех старых актеров Малого театра балластом труппы. В 1906 г. Г. Н. Федотовой, Н. А. Никулиной, Н. И. Музилю, М. П. Садовскому было уменьшено жалованье. Еще раньше Садовского и Музилю, а также всех женщин, как писала О. О. Садовская сыну, «выгнали» из репертуарного совета театра.

Звание Заслуженного артиста Императорских театров артист получил только в 1909 г. в связи с 40-летним юбилеем сценической деятельности.



*Алифура Тихоновна — О. О. Садовская, Мурзавецкий — М. П. Садовский. «Волки и овцы» А. Н. Островского*



*Подхалюзин — М. П. Садовский, Расположенский — В. А. Макшеев. «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского*

М. П. Садовский тщательно собирал старые материалы по истории Малого театра, театральные анекдоты, рассказы актеров. Опубликован только один его очерк о Федоре Семеновиче Потанчикове, малоизвестном актере времен Мочалова и Щепкина.

Артист серьезно интересовался нумизматикой и сам смастерил шкаф для хранения своей нумизматической коллекции. Он был членом Английского клуба и завсегда в ресторане «Шербак» на Кузнецком мосту, потом ресторана «Эрмитаж». Там у него был постоянный слуга по имени Евдоким, которого артист прозвал «героем». В московских трактирах, на площадях, праздничных торгах, любимых конских ристалищах Садовский наблюдал и изучал людей, слушал их рассказы, истории и анекдоты. И сам любил поговорить, блеснуть перед собеседником остроумием, импровизацией, меткими характеристиками. После его смерти в ресторане «Эрмитаж» прибили дощечку надписью: «Здесь сидел артист М. П. Садовский».

Уже к 20-ти годам М. П. Садовский в совершенстве владел французским и итальянским языками, а также знал немецкий, испанский и польский языки. Он перевел комедии, которые шли на сцене Малого театра: «Что посеешь, то и пожнешь» П. Джаккетти, «Блудливы как кошки, трусливы как зайцы» А. Дюрю, А. Шиво и А. Эрни, «Севильский цирюльник» П. О. Бомарше. Для бенефисов М. Н. Ермоловой он перевел «Корсиканку» Л. Гуальтьери и «Федру» Ж. Расина.

По настоянию Островского он написал всего одну законченную оригинальную комедию «Душа — потемки» (поставлена в декабре 1885 г. в бенефис О. О. Садовской).

М. П. Садовский великолепно знал уклад жизни московского заолустья, быт московских купцов, мещан, мелких лавочников, ремесленников, фабричных, мир простых людей. Как и его отец, ему была хорошо знакома жизнь от лабаза до купеческого особняка. И все это он показывал в своих рассказах живо, правдиво и просто. Он, коренной москвич, зоркий и наблюдательный человек прекрасно изучил нравы и обычаи, достопримечательности любимого города. Садовский — бытописатель старой, уходящей Москвы. Автор тепло и сочувственно относился к своим героям, они обрисованы ярко и сочно, отличаются народной речью, московским говором, своеобразным и колоритным языком.

Рассказы и очерки М. П. Садовского появлялись на страницах московских журналов: «Артист», «Русский вестник», «Русское обозрение», «Театральная библиотека», газете «Русские ведомости» и в других изданиях. Автор иногда подписывал свои произведения «Принц Тосканский», этот благородный псевдоним он своеобразно образовал от глагола «таскается».

Двухтомник рассказов М. П. Садовского был издан журналом «Русский вестник» в 1899 г. и скоро стал библиографической редкостью, стех пор и до сегодняшнего дня он ни разу не переиздавался.

Свой первый рассказ «Дикий человек» он посвятил «незабвенной памяти А. Н. Островского», своего дорогого учителя. Первоначально это был устный рассказ, но Островский взял с Михаила Прововича слово непременно его написать.

Предлагаем вниманию читателя фрагменты из рассказа М. П. Садов-

ского «Высокое призвание», который в свое время высоко оценила М. Н. Ермолова. Она писала автору, что при чтении его рассказов в ней крепла мысль, что это писал «лучший человек театра Островского, самоучка Кулигин, попросту, без затей, но верно рассказавший на этих страничках про людей своего круга, про их редкие радости и неисчислимые беды...».

Скромный учитель математики в младших классах гимназии, страстный театрал, желая угодить своим друзьям, решил стать драматургом-реформатором. Он пробует найти темы и сюжеты для своего первого произведения, но сочинительство никак ему не дается. Изрядно помучившись, он решил прибегнуть к помощи крупных московских драматургов. М. Н. Ермолова в письме к доктору Л. В. Средину в 1898 г. и биограф М. П. Садовского Б. В. Варнеке в книге «Семья Садовских» обращали внимание, что в своем рассказе Садовский вывел легко узнаваемых писателей, начиная с Александра Николаевича Островского, М. П. Садовский хорошо знал романиста и драматурга А. Ф. Писемского, писателя и переводчика С. А. Юрьева, а также драматурга и археолога Н. А. Чаева. Так, Островский и Писемский часто бывали в доме его отца П. М. Садовского, который близко стоял к кругу молодых литераторов, сотрудников «Москвитянина». Поэтому М. П. Садовскому с юношеских лет был хорошо знаком не только театральный, но литературный мир Москвы.

Итак, герой рассказа Николай Васильевич Струев начинает свизита в дом известного драматурга, жившего в переулке вязском заолустье.

*Статья и публикация  
Надежды Телегиной*



*М. П. Садовский и А. П. Ленский. 1870-е гг.*

<sup>1</sup> Садовскому предлагалось жалованье меньше того, что он получал раньше (5000 руб. в год). А его товарищам-артистам В. А. Макшееву и О. А. Правдину, которые позже поступили на службу, и М. А. Решимову, зачисленному почти одновременно с Садовским, было дано по 6000 руб. Садовский рассчитывал по новому контракту получить такую же сумму.

# Из рассказа М. П. Садовского «Высокое призвание»

*Фрагменты публикуются с сохранением пунктуации подлинника, орфография исправлена в соответствии с современными правилами.*

«Старший учитель математики в „рассаднике“, некто Замысловский, давний пор вращался влитературных кружках и со многими литераторами был в приятельских отношениях; от него Струев отобрал несколько адресов и потащился открыть ряд походов.

В ближайшее свободное утро он вознамерился сделать первый визит в этом роде и пошел по направлению к Яузе; всю дорогу он обдумывал предстоящий разговор с известным драматургом, перебирал в уме разные умные слова, затверженные за последнее время, которые непременно и намеревался высказать; на всякий случай заготовил несколько резких, желчных возражений; но чем ближе он подходил к цели, тем шаги становились медленнее, а когда в одном из прилегающих к Яузе переулков он очутился перед одноэтажным старым деревянным домом, окрашенным в потемневшую желтую краску, — тем самым домом, где жил писатель, то, по непонятной для него самого странности, вдруг от подъезда свернул в сторону; побуждав по окрестным переулкам, он вышел на Покровский бульвар и сел на скамейку. Рассеянным, задумчивым взглядом осматривая немногочисленных прохожих, он не переставал размышлять, что-то шевелил губами раза два даже помахал было рукой, наконец порывисто встал и скорым, решительным шагом направился к крыльцу старого желтого домика. Остановившись перед дверью, он минуту помедлил, потом тихонько позвонил; вероятно его звонка не слышали, потому что он стоял довольно долго. На второй, такой же нерешительный, звонок двери открыл мальчуган лет четырнадцати, цыганского типа, с бойкими черными глазами.

— Вам кого? — спросил он.

— Барина можно видеть?..

— Дома-с, — ответил мальчуган, пропустил почему-то вдруг оробевшего Струева в прихожую и снял с него одежду. — Пожауйста, я сейчас им скажу, — сказал он, отворяя дверь направо и скрываясь куда-то.

Струев остался один, протер очки и огляделся: комната была невысокая, втри окна, на которых и около которых стояло много разных растений; в простенках между окнами и на противоположной стене висело несколько старых гравюр с Мурильо и Рубенса; дверь прямо против входной вела в маленькую комнатку с мягкой, обитой темной материей, мебелью; слева от двери помещался объемистый письменный стол светлого ореха; на нем с двух сторон помещались разные бумаги; посредине, против железного рессорного кресла, лежала новая книжка журнала в желтой обертке и рядом с ней искусно вышнленный пальмовый нож для разрезки книг; подле большой хрустальной чернильницы рядом было положено несколько остроочиненных карандашей и простых тростниковых мундштук; перед чернильницей помещалась овальная жестянка стабаком крупной крошки и с нарезанными желтыми бумажками. На стульях подле стола было сложено много обрезков фанер разных дерев, лобзики и прочие принадлежности для выпиливания, а станок находился прямо против окна. Из-за гостиной послышались твердые, тяжелые шаги и на пороге появилась плотная, широкогрудая, с оригинальным подубльсевшим черепом, фигура хозяина в величьем тулупчике и высоких казанских сапогах. Струев молча поклонился, на что хозяин ответил со своей стороны также вежливым поклоном и спросил:

— Что прикажете?

Струев смешался, помял в руке шапку, потрогал очки и сусилием, охрипшим от волнения голосом, начал говорить что-то извинительное, в котором слышалось и „много слышал“, и „взял смелость“, и подобные слова.

„Либо на бедность просить будет, либо пьесу написал“ промелькнуло в голове хозяина и он, чтобы как-нибудь выручить гостя из затруднительного положения, пригласил его сесть на стоявший впереди стола стул, а сам прошел за стол.

— С кем имею удовольствие? — спросил он, опускаясь на свое рессорное кресло.

— Учитель Струев, ответил тот.

— Что же вам угодно?

— Я осмелился побеспокоить вас, — отвечал передошедший учитель, — собственно стем, чтобы попросить у вас доброго совета.

„Уж не ватеры же он поступить вздумал?“ подумал хозяин, оглядывая сухую, сутуловатую, вовсе неспичную фигуру Струева, и сказал:

— Очень рад быть вам полезным. В чем дело?

— Прежде всего я должен вам сказать, начал Струев, — что с давних лет, еще во время студенчества, любил посещать театр...

— Хорошее дело, — слегка покряхтыванием и глядя в сторону, перебил хозяин.

— Нас есть небольшая компания, — продолжал несколько ободравшийся Струев, — и мы постоянно ходим на все новые пьесы. Так как за этот период времени много было перевиано, и я — это я смело могу сказать — я не был праздным зрителем, никогда не позволил себе смотреть на театр, как на одну только пустую забаву. Я видел в нем нечто такое, что...

— Ну, да, я понимаю, — перебил его хозяин, постигая опытом, что этим словоизаниям конца не будет. — В чем дело-то?

— Собственно говоря, — начал, снова впадая в конфузливость, Струев, — дело в том, что... частью по совету своих товарищей, частью по собственному желанию... Одним словом, я решил попробовать свои силы...

В слегка прищурившихся глазах хозяина засветилась ироническая, но вместе стем несколько не оскорбительная улыбка; неторопливым, призывным движением коротких, крепких пальцев свертывая папироску, он спросил:

— Вы что же, играть или писать собираетесь?

— Мне бы хотелось... написать пьесу, — сусилием, точно каеясь в каком-нибудь тяжком прегрешении, произнес Струев.

— Так за чем же дело стало?

Вопрос этот застал Струева врасплох; он беспокойно повернулся на стуле, откашлялся и неожиданно для самого себя сказал:

— Вы позволите мне закурить папироску?

— Сделайте одолжение, — ответил хозяин, подавая ему коробку с разноцветными газовыми спичками. — Вы писали что-нибудь раньше-то?

— Во время студенчества, — торопливо и неловко чиркая спичку за спичкой, отозвался Струев, — я написал небольшую повесть, но это... это юношеский труд, плод пылкого увлечения романтизмом, хотя эта вещь построена на исторической подкладке...

— Вы русскому языку учите? — перебил хозяин.

— Нет, я преподаю математику.

— Ма-те-ма-ти-ку! — протянул хозяин, откидываясь на спинку кресла. — Да сейчас у вас написано что-нибудь драматическое-то?

— Нет еще.

— Стало быть какой-нибудь сюжет есть?

Струев произнес что-то нескладное — не то „да“, не то „нет“.

— Вам что же угодно написать? Трагедию, комедию, оперетку? Я, извините меня, ничего не понимаю...

У Струева мелькнуло какое-то сознание, что он глупеет, что одна часть обдуманного раньше разбирается опростые, вполне естественные вопросы, как окаменную стену, а другая прячется где-то вглубине

его существа и не лезет сязька. Он усиленно зашевелил бровями, порывисто, втри затяжки, докурил до ваты папироску и заговорил скаким-то ненормальным азартом, захлебываясь и проглатывая слова:

— Я в кратких словах постараюсь пояснить свое намерение... Многолетние наблюдения показали мне, что наше сценическое дело не выполняет своей задачи. То есть, я не хочу сказать, чтобы это было во всех случаях, но тем не менее... я полагаю, никто не станет отрицать некоторой несостоятельности... Требования интеллигенции и горячая любовь... понудили меня сделать попытку в новом роде...

— В каком же? — спросил хозяин, все время напрасно старавшийся уловить хотя какую-нибудь связь в высказанном словоизвержении.

— Я не могу рассказать в подробности, — снова спадая с борзого тона и опуская глаза, начал Струев, — потому что умения самого это не вполне выяснилось... Мне бы хотелось, чтобы со сцены говорилось побольше сильных, почительных слов.

— Они и теперь говорятся, — с недоумением заметил хозяин.

— Да, разумеется, но вместе стем... выводимые на сцену лица так просты, так обыкновенны, что ничем не отличаются от прочих. За этой обыденностью многое теряется такого, что могло бы поучать... При том вопиющее скорби...

— По...позвольте, — перебил хозяин, опять смеясь глазами и потрагивая снизу, тыльной частью левой руки, свою подстриженную бороду, — судя по вашим словам, надо думать, что вы собираетесь написать нечто фантастическое?

— Нет... Почему же именно фантастическое? — уже с некоторым достоинством возразил Струев, почуяв в словах хозяина что-то похожее на насмешку. — Разве нельзя обыкновенного человека облечь в форму... то есть придать ему известный колорит...

— Обыкновенный человек и должен быть обыкновенным человеком, — скороговоркой проговорил хозяин.

— Я это понимаю, но все-таки думаю, что сцена имеет свои условия...

— Какие-с? — перебил хозяин, в упор смотря на него своими полуприщуренными смеющимися глазами.

— По-моему, условия сцены вполне допускают преимущество авторской мысли над выводимой личностью, — выпалил Струев неожиданно для самого себя, и сам не вполне понимая сказанное.

— Что такое? — спросил удивленный хозяин.

— Я хочу сказать, что человеческой личности можно придавать известную окраску.

— Разумеется, все можно окрасить в какую угодно краску, — улыбка сказал хозяин. — Вон у меня напротив кабатчик двери и окна в небесно-голубой цвет окрасил, так у него тут было тонкое соображение — обратиться на свое заведение внимание просвещенной публики, а к чему же человека-то перекрашивать?

— Для осуществления идеи, — серьезно и с некоторым достоинством произнес Струев, словно не слыхав о кабатчике.

— Извините меня, я таких идей не знаю, для которых нужно было бы искажать и ломать природу. — Я не требую искажения, — назойливо возражал Струев. — Например, бывают такие отчаянные негодяи, которых нет никакой возможности представлять в их настоящем виде...

— Значит их и представлять не надо, — скороговоркой, слегка барабая по столу пальцами левой руки, ответил хозяин.

— Это ваше личное мнение, но представьте, что у какого-нибудь писателя явилось бы подобное намерение.

— У хорошего писателя, — начал срасстановкой хозяин, — подобное намерение не явится, потому что он знает чувство меры и границы, до которых может доходить изображение реального. Впрочем, это ведь я так только говорю: всякий волен поступать, как ему угодно, — прихотям и фантазиям человека предела не положено.

— Наступило молчание. Струев смутно понимал, что дальнейшие разговоры бесполезны, что самое лучшее взять шапку и откланяться, но вместе стем что-то его подмывало вызвать хозяина на новый разговор; но для этого существовал свой род литературы, точный и верный, — полицейские протоколы, от которых художественности не требуется.

— Как жаль, что у нас так мало сюжетов! Условия ли жизни в этом виноваты...

— Вы ошибаетесь, — перебил спокойным тоном хозяин: — сюжетов миллионы; в каждом человеке сюжет, авот, что воображения упишущих господ мало, так это верно. И происшествий всяких у нас бывает много, но для них существует свой род литературы, точный и верный, — полицейские протоколы, от которых художественности не требуется.

— Я понимаю вашу мысль, — делая очень серьезное лицо, сказал Струев. — Если человек... я говорю, конечно, про человека образованного... если человек воспользуется каким-нибудь фактом, обсудит его умно и всесторонне...

— Нет, — отрицательно покачав головой, ответил хозяин, — тут одним умом ничего не поделаешь! Кроме ума, кое-что надо...

— То есть вы хотите сказать про опытность, про знание жизни?

— Нет, — вздохнув, сказал хозяин, — тут нужно то, что много выше и опытности, и всяких знаний...

— Что же такое?

— Талант.

— О! Это без сомнения! — подтвердил Струев, высоко поднимая брови.

Опять наступило молчание, начинавшее становиться неловким; хозяин как будто несколько насытился и стал перелистывать книжку в желтой обложке. Струев понял, что надо кончать, и, опять впадая в конфузливый тон, скромно обратился к хозяину:

— Я все-таки осмелюсь вас еще потревожить одним вопросом...

— Что прикажете?

— Если бы мне посчастливилось напасть на подходящий сюжетец, то как вы... благословите меня приняться за работу?

— Я не архиерей, чтобы благословения раздавать, скороговоркой и потупясь отвил хозяин, — а вздумаете писать, так пишите, в этом ничего худого нет.

— Но я именно и хотел посоветоваться с вами, как с мужем великого опыта: как собственно мне приступить к этому новому для меня делу? Если бы вы снабдили меня какими-нибудь указаниями...

— Какими же указаниями? Я, право, не знаю... Вот если бы у вас было что-нибудь написано, тогда я мог бы указать на какие-нибудь недостатки или погрешности, учить авторству, извините меня, не могу.

— Я собственно хотел узнать — нельзя ли каким-нибудь образом приобрести хотя некоторые теоретические познания...

— По такой части я ничего не знаю, авот есть хорошая вещь Лопе-де-Веги — „Искусство писать комедии“... Если вы по-испански не знаете, так она по-французски переведена.

— Благодарю вас, непременно надо будет прочитать, — ответил Струев, настолько слабо знавший иностранные языки, что не смог бы сдать экзамена в первый класс гимназии, но почему-то на этот раз не нашедший нужным признаться в этом перед хозяином.

— Полезно познакомиться вообще с иностранной литературой, — там много больших мастеров. Впрочем, я вам должен сказать, что вы этом деле следовать какой-нибудь теории, подражать или действовать по раз принятому шаблону нельзя: всякий

пишет на свой образец, как кому нравится, и потом... это очень хитрое дело! Вот Мей мне говаривал не раз: „Кто описывает какие-нибудь сильные чувства и в это время не чувствует положения своих героев настолько, что сам готов броситься в окно, — тот не поэт!“ Ну, торжественный поезд движется, — неожиданно сказал он, веселыми, смеющимися глазами взглянув в окно и вставая из-за стола.

Струев сделал то же и увидел подъезжающие к дому, заворачивающие к подъезду извожичи сани, в которых сидела довольно тучная мужская фигура с поднятым меховым воротником, облокотясь обеими руками на палку; перед ней, прислонясь спиной к спине извожича, стояла женщина в шубейке и сзатанной большим платком головой. Из прихожей раздался звонок. Струев, поспешно бормоча разные извинения за беспокойство, откланялся хозяину.

— Когда напишите хоть немного что-нибудь, приносите ко мне, я с радостью... Для меня всегда поднятает меховым воротником, облокотясь духом любезности, не без грации шаркнул ногой в одном носке и вышел провожать гостя в прихожую; там он опять его схватил за борт сюртука, опять заговорил что-то непонятное и в заключение сообщил ему оместожительстве своего родственника, к которому Струев непременно был обязан сходить за справками о каком-то мнении мадридской академии. Выйдя на улицу, Струев долго не мог опомниться; он точно проснулся после тяжелого кошмара: в ушах слышалось хриплое бурчанье неизвестных слов, в глазах прыгала нерышлявая фигура с разнутой ногой, около горла чувствовалось прикосновение потной руки... Рука Струева поднялась, чтобы поправить развязанный галстук, но он исчез безвозвратно.

Этот неудачный визит однако не утомнил зайойливости Струева, и в один из праздничных дней он уступился в Зубово еще одному писателю, о благодушии искромности которого довольно слышался от Замысловского. Молва оказалась справедливой: его встретил человек с иноческим благообразным лицом, стихий простой русскою речью; он выслушал терпеливо неясные, начинавшие уже принимать какой-то жалкий оттенок, объяснения Струева и скромно заметил, что не считает себя достаточно компетентным давать какие бы то ни было указания. Воспользовавшись его смирением, Струев начал на него наседать, икогда впылу излияний упомянул освоей „Ненаглядной“, построенной якобы на каких-то исторических данных, хозяин оживился; видно было, что русская история составляла для него многое. Он заговорил и привел Струева в изумление своими рассказами о времени удельных княжений, об обилии исторического материала в междоусобицах, часто цитируя на память целые периоды из летописных сказаний. Считая почему-то Струева за человека, хорошо знающего русскую речь и обычаи, он закончил тем, что посоветовал испытать свои способности на исторической драме или хронике, адля ознакомления делом рекомендовал прочесть целую уйму исторических источников. Струев воспрянул духом: среди душевных потемок ему блеснула какая-то полоска надежды; он попросил бумажки, тщательно записал с десятком разных книжных названий, сердечню поблагодарил писателя за добрый совет и суспокоенным чувством отправился домой. „Наконец-то, думал он, — нашелся добрый человек и открыл мне глаза! Теперь начнется серьезная работа, сюжеты есть готовые, только пиши знай! А что касается „здоровых слов“, так какому-нибудь Мстиславу Игоревичу можно такой монолог запустить, что только удержишь!“

А что же произошло дальше? После упорных трудов герой рассказа так и не смог стать драматургом. Ему было суждено «окуциться в прозу жизни», и он перенес сильное нервное расстройство. Однако финал рассказа благоприятный. В утешение учитель получил выгодный заказ на составление учебника арифметики с занимательными и остроумными задачами для детей младшего возраста и новых учеников.

# КАК КНЯЗЬ СУМБАТОВ ПОРТСИГАР «УКРАЛ»

Рассказывает народный артист СССР Николай Иванович Рыжов  
(фрагмент из книги «Рыжов о Рыжовой» М., 1984)



А.И. Сумбатов-Южин

Однажды после спектакля А.И. Южин пригласил моего деда Н.И. Музиля поехать в клуб. Разумеется, дед согласился с удовольствием, предвидя интересную карточную игру с хоршим, сильным партнёром. <...> Дед с Южиным поехали на Большую Дмитровку и вскоре засели за ломберный стол играть в винт. Их партнёрами были К.Н. Рыбаков\* и Н.М. Бостанжогло, завязый театрал, один из богатейших людей России, «табачный король», владелец знаменитых в то время Бостанжогловских Табаков, табачной фабрики на Старой Басманной в Москве и роскошной виллы в Крыму, в Феодосии (между прочим, эта вилла после революции была превращена в дом отдыха, сейчас он называется «Восход»). Играли вот вечер не слишком долго, поужинали там же, в клубе, и разъехались по домам, договорившись на завтра снова после спектакля встретиться за ломберным столом.

Съехались на следующий день. Пока Рыбаков сдавал карты, Бостанжогло и говорит деду: — А вы знаете, Николай Игнатьевич, у меня вчера после нашей игры пропал мой золотой портсигар с бриллиантом.

Дед так и ахнул:

— Батюшки мои! Да неужели?

Надо сказать, что портсигар Бостанжогло, увесистый, с бриллиантом голубой воды карата в четыре, представлял порядочную ценность и был всем его знакомым известен. Бостанжогло подтвердил, что, точно, портсигар пропал.

— Да хорошо ли искали? — спросил Южин. — Может, завалился куда-нибудь и лежит себе преспокойно?

— Да нет уж, — отвечает Бостанжогло, — сутра тут, в клубе, всё осмотрели, даже ковры поднимали. Идома тоже всё перерыли. Не иголка ведь. Если б лежал, то нашли бы.

— Должно быть, обронили где-то, — участливо предположил К.Н. Рыбаков.

— Обронить я мог только здесь, — развёл руками Бостанжогло. — Значит, кто-то из посетителей клуба польстился. Вещь-то замечательная, сам Фаберже делал.

Тут все начали выражать «потерпевшему» сочувствие, а Александр Иванович Южин, доставая свой, не золотой, а вызолоченный портсигар, предложил:

— Ну, что ж теперь делать? Выкурите из моего. Правда, мой без бриллианта, но табак-то ваш, бостанжогловский.

Дня три партнёры не встречались: дед и Южин были очень заняты в театре. Потом опять сошлись в клубе, за зелёным полем. Конечно, первый вопрос, который чуть не в один голос задали все присутствующие Бостанжогло, когда тот, тяжёлый, плотный, черноволосый, опустился на стул, был:

— Нашёлся?

Бостанжогло хмуро оглядел всех из-под косматых бровей, как-то смешно, словно кот, ощетинил усы и отрицательно покачал головой. Все совершенно искренне выразили свои сожаления, а Южин достал из левого кармана портсигар и положил его на ломберный стол, слева от себя. Началась игра. Южину в этот вечер не везло. Во время очередной сдачи он нервно похлопал себя по карманам тужурки, нащупал портсигар в правом кармане, достал его, хотел было, раскрыть... как вдруг замер и посмотрел на стол. Там лежал уже один портсигар. Авправой руке Александра Ивановича сверкал роскошным бриллиантом второй. Все на мгновение застыли, не сразу поняв, что произошло, а Александр Иванович до глубины души уязвлённый коварством насмешника случая, отчаянно, до слёз покрасневший, чужим, каким-то сдавленным голосом сказал, обращаясь к Бостанжогло:

— Дорогой мой, а ведь портсигар-то ваш, если так можно сказать, украл, очевидно, я... Ну да, в прошлый раз я, должно быть, машинально положил его в правый карман тужурки да и пронёс там все эти дни. А свой, по привычке, доставал из левого кармана, я всегда его туда кладу, влевый...

Князь Сумбатов-Южин был так растерян, обескуражен, что в ответ на объяснение «сиятельного вора» грянул дружный раскат хохота. Разумеется, такой финал всей истории спортсигаром требовалось торжественно отпраздновать, и сейчас же хлопнула пробка кордон-вера, любимого шампанского Южина.

На следующий день вся театральная Москва только отом и говорила — кто в шутку, кто всерьёз, кто в виде анекдота — как Их Сиятельство князь Александр Иванович Южин-Сумбатов, писатель и первый артист императорского театра, в клубе, на глазах у людей, похитил золотой портсигар с драгоценным бриллиантом, и сделал это так ловко, что никто и не заметил. Говорили ещё, что через несколько дней Александр Иванович Южин получил письмо следующего содержания: «Уважаемый князь Александр Иванович! Очень просим Вас поделиться опытом и рассказать о способах работы с золотыми портсигарами». Внизу стояла подпись: Червонный валет\*\*.

Подготовил Максим Редин



Южин шутит

## МОСКОВСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ

С 23 по 25 марта в Центральном выставочном зале «Манеж» в третий раз проходил Московский культурный форум. В этом году Малый театр, наряду с другими столичными коллективами, традиционно принял в нём участие.



Наш стенд был оформлен чёрно-белыми фотографиями постановок прошлых лет и двумя театральными костюмами героев спектакля «Лес» А.Н. Островского — Счастливецва и Несчастливцева, артистов Сергея

## АРТИСТЫ МАЛОГО В МУЗЕЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО

19 февраля в Музее Л.Н. Толстого прошла встреча, посвящённая 130-летию первой постановки пьесы «Власть тьмы» и 10-летию спектакля Малого театра. Во встрече приняли участие народный артист СССР Юрий Соломин, народные артисты России Ирина Муравьёва и Владимир Носик,



а также артист Алексей Фаддеев.

Вечер прошёл очень оживлённо, звучали интересные рассказы о Малом театре, его артистах и спектаклях. На сайте [www.maly.ru](http://www.maly.ru) выложена видеозапись этого мероприятия, в которой мы предлагаем вам ознакомиться.

## «Я ПРИГЛАСИЛ ВАС, ГОСПОДА...»

26 марта в Центральном доме актёра им. А.А. Яблочкиной состоялся творческий вечер заслуженного артиста России Виктора Низового. Вечер прошёл с аншлагом, свободных мест в гостиной на 7-м этаже не было, в чём вы можете сами убедиться, посмотрев видеозапись этого мероприятия на нашем сайте. О Викторе Низовом рассказали и сыграли с ним

отрывки из спектаклей Малого театра народный артист СССР Юрий Соломин, народные артисты России Людмила Полякова, Светлана Аманова, Людмила Титова, Владимир Бейлис, заслуженный артист России Александр Вершинин, артисты Ольга Жевакина и Дмитрий Солодовник. Провёл вечер народный артист России Владимир Дубровский.



Еремеева и Александра Ермакова. На экране демонстрировались видеоролики постановок текущего репертуара и отрывки из спектаклей-участников XII фестиваля «Островский в Доме Островского».



Каждый посетитель форума мог ознакомиться и забрать с собой репертуар театра на следующий месяц, буклет с программой фестиваля Островского, путеводитель по сценам, а также получить на память открытку с изображением Малого театра и интерьером Мемориальной квартиры А.И. Сумбатова-Южина.

Все три дня форума сотрудники Малого театра слышали слова восхищения и благодарности, в первую очередь, за сохранение театральных традиций. Получали комплименты в адрес отдельных артистов. Многие с интересом расспрашивали о судьбе

того или иного спектакля и огорчались, если узнавали, что любимой постановки больше нет в репертуаре.

Среди самых заметных событий форума — концертная программа «Необъятный Рязанов», приуроченная к 90-летию режиссёра, музыкально-литературный спектакль «Дороги Высоцкого», акция «Ночь в театре». В память об Олеге Павловиче Табакове был установлен именной стенд, где показывались фильмы и спектакли с участием великого артиста, живую у микрофона коллеги и друзья делились своими воспоминаниями о нём.

\* Известный актёр Малого театра, сын знаменитого провинциального трагика Н. Рыбакова.

\*\* «Клуб червонных валетов» — преступное сообщество, действовавшее на территории Российской империи в 1870-ые годы и состоявшее в основном из представителей дворянского сословия.

## ОБМЕН ОПЫТОМ ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ



Ростов-на-Дону, Ростовский академический театр драмы им. М. Горького. Александру Дарие (Alexandru Darie) и Кристин Амон-Сирежоль (Christine Amon-Siréjols) с участниками мастер-классов

Для развития театрального искусства и возрождения европейского художественного наследия Союз театров в 2012 году создаёт новую площадку, Децентрализованную академию, предназначенную для обмена знаниями между молодыми профессионалами и уже сложившимися мастерами театра.

В рамках международной программы Академии СТЕ в 2015 и 2016 годах Малый театр принял участие в уникальном проекте — театральных мастер-классов для молодых европейских и российских актёров, режиссёров и сценаристов. Мастер-классы проходили при поддержке Министерства культуры России в рамках Программы международных культурных центров «Перекресток культур», проект «Young Theatre Master Classes», а также международного культурного обмена «Креативная Европа» Европейского союза и «Зоны конфликтов» Союза театров Европы.

Первый блок проекта прошёл с 10 по 20 сентября 2015 года на малой сцене театра на Ордынке. Вёл мастер-классы знаменитый венгерский сценарист Ксаба Антал (*Ksaba Antal*), у которого за плечами опыт работы в крупнейших театрах Европы, в том числе Комеди Франсез (*Comédie-Française*), театре «Одеон» (*Odéon-Théâtre de l'Europe*), Национальном театре Страсбурга (*Théâtre National de Strasbourg*), Пикколо театро ди Милано (*Piccolo Teatro di Milano*), Театро ди Рома (*Teatro Argentina — Teatro di Roma*), театре «Лиуре» в Барселоне (*Teatre Lliure Foundation in Barcelona*), Цюрихском оперном театре (*Opernhaus Zürich*), Оперном театре Бонна (*Theater Bonn Opera House*), Берлинском народном театре Фольксбюне (*Volkstheater Berlin*), Баденском государственном театре (*Badische Staatstheater Karlsruhe*). Антал также является лауреатом многочисленных театральных премий. Его работы участвовали в выставках на таких фестивалях и площадках, как *Festival*

*d'Avignon* (Авиньонский фестиваль), *Prague Quadrennial* (Пражская квадриеннале) и *Budapest Musicale* (Выставочный зал «Мючарнок» — художественная галерея в Будапеште).

Для участия в мастер-классах были приглашены молодые сценаристы и режиссёры из Рима (Театро ди Рома, *Teatro di Roma*), Афин (Национальный театр Греции, *National Theatre of Greece*), Салоники (Национальный театр Северной Греции, *National Theatre of Northern Greece*) и из Бохума (Театр «Шаупильхауз» в Бохуме, *Schauspielhaus Bochum*), а также артисты Малого театра (Екатерина Васильева, Алёна Колесникова, Денис Курочка, Александр Наумов, Карина Саханенко, Евгений Сорокин). Результатом десятидневного сотрудничества четырёх творческих дуэтов стал показ спектакля «Электра» австрийского модерниста Гуго фон Гофманстала. Выбор пьесы был не случаен. По мнению Антала, либретто Гофманстала разительно отличается от текста античной трагедии Софокла — в нём слышны отзвуки наиболее актуальных вопросов современного мира — острое предчувствие войны, мотивы власти и декаданса, утех, кровосмешения и ненависти.

Второй блок проекта проходил с 23 ноября по 3 декабря 2016 года в Ростовском академическом театре драмы им. М. Горького и был посвящён разбору пьесы У. Шекспира «Кориолан». Руководили мастер-классами Александру Дарие (*Alexandru Darie*) — режиссёр, художественный руководитель театра Буландра в Бухаресте (*Teatrul Bulandra*), и Кристин Амон-Сирежоль (*Christine Amon-Siréjols*) — драматург, почётный профессор кафедры театральных исследований Университета Париж III Новая Сорбонна.

В мастер-классах приняли участие сценаристы и режиссёры из Афин, Национальный театр Греции

В 2010 году Малый театр был принят в Союз театров Европы (СТЕ), основная цель которого — формирование единого культурного пространства. Особое место в деятельности Союза занимают вопросы воспитания, обучения и подготовки молодого поколения режиссёров и актёров. Вступление Малого театра в состав СТЕ способствовало расширению и укреплению творческих связей нашего коллектива с зарубежными коллегами.

(*National Theatre of Greece*), Салоники, Национальный театр Северной Греции (*National Theatre of Northern Greece*), Португалии (Национальный театр Сан-Жоао, *Teatro Nacional São João*) и Рима, Театро ди Рома (*Teatro di Roma*), а также актёры Малого театра (Екатерина Васильева, Александр Наумов, Дарья Новосельцева, Евгений Сорокин) и Ростовского академического театра драмы им. М. Горького. В презентации были задействованы студенты Ростовского колледжа искусств, которые наравне с актёрами Малого и Ростовской драмы ходили на лекции и принимали участие в тренингах с творческими группами из Европы.

В течение десяти дней четыре пары молодых режиссёров и сценаристов с семью российскими актёрами работали над «Кориоланом». В рамках мастер-классов они также прослушали курс лекций — экскурс в драматические хроники У. Шекспира и историю постановок знаменитой трагедии.

Итогом ежедневных тренингов и репетиций стала презентация экспериментального «Кориолана» — интерактивного спектакля-экскурсии, в котором зритель следует за героями и пытается вместе с ними разобраться в двойственности человеческой природы, проблемах нравственного выбора, вопросах войны и мира, являющихся актуальными и по сей день.

Для участников мастер-классы стали бесценным опытом, который открыл новые возможности для диалога с профессионалами европейского театра. Своими впечатлениями делятся артисты Малого — участники мастер-классов, а также координатор проекта Александра Соломина.

Екатерина Васильева: «Участие в таких мастер-классах — это большой подарок для нас. Актёры же, как дети, познают мир и открыты всему новому. Я



Ростов-на-Дону, Ростовский академический театр драмы им. М. Горького. Работа над спектаклем У. Шекспира «Кориолан»

всегда с большим удовольствием участвую в таких проектах. Это действительно интересный и полезный опыт. Встречаются представители отличающихся друг от друга театральных традиций, школ и придумывают общий спектакль. То, что мы говорили на разных языках, мне не мешало, а наоборот, помогало. Мы без лишних слов обменивались духовной энергией. Я хочу сказать большое спасибо театру, организаторам и особенно Саше Соломиной за то, что предоставили нам такую возможность».

Дарья Новосельцева: «Работать с европейскими мастерами, режиссёрами и сценаристами, всегда интересно: это совсем иная плоскость — другая школа, другое мировосприятие, другой менталитет. Мы не просто репетировали, мы общались и через общение узнавали театральную Европу изнутри. Это грандиозный опыт. Их творческие методы несколько непривычны для нас, но это делало нашу работу ещё более захватывающей.

В работе с любым режиссёром актёр всегда пытается понять, что же от него ждут, а у нас были такие условия, что мы ещё сильнее старались проникнуться режиссёрской идеей, ведь разница в мышлении очень ощутима, и она не должна стать препятствием для творчества. Команда у нас подобралась просто прекрасная: все талантливые, разные и готовые творить. Мы до сих пор поддерживаем связь с ребятами. Вообще обмен опытом с театрами других стран — это просто потрясающе! Мы учимся друг у друга, совершенствуем профессиональные навыки и завязываем дружеские отношения. Остаётся искренне верить в то, что подобный опыт будет иметь продолжение».

Александр Наумов: «Мастер-классы стали прекрасным новым опытом работы. На протяжении десятидневного актёрского тренинга мы находились в по-

стоянном творческом напряжении: перенимали опыт и специфику работы зарубежных режиссёров, отдавая взамен частицу таинственной русской души. Поначалу было сложно, потому что мы искали подход друг к другу, узнавали, знакомились, находили общий язык. Но уже через пару дней мы стали единой сплоченной командой, которая двигалась к одной цели — итоговой работе. На мастер-классах в Ростове мы очень легко нашли общий язык с актёрами местного театра и студентами колледжа искусств, для которых мастер-класс стал огромным событием в их жизни. Они не пропускали ни одного занятия и принимали непосредственное участие в работе. После завершения мастер-классов осталось очень много положительных эмоций, много друзей, и желание встретиться ещё раз и поработать».

Карина Саханенко: «Главным открытием мастер-класса в Москве для меня стали Крестос и Тина, творческий дуэт из Греции. Надеюсь и верю в то, что у этих талантливых людей появится ещё одна возможность оказаться в стенах Малого театра. Это был очень интересный опыт работы с иностранными коллегами... Поначалу было сложно из-за языкового барьера, но мы нашли общий язык, поняли друг друга, и у нас всё получилось. Спасибо Малому театру за такую возможность!»

Александра Соломина: «В 2015 году Малый театр провел мастер-классы по трагедии «Электра». Несомненно, участники проекта получили бесценный опыт, испытали себя во всех смыслах. Это был настоящий обмен различными театральными практиками, энергией, культурой. 10 дней самой интенсивной работы, которая вновь и вновь заставляла каждого выходить из зоны комфорта, учиться доносить и воспринимать информацию сквозь языковые барьеры, искать компромиссы, открываться новому. Мастер-классы в Ростове-на-Дону

позволили окунуться в ещё более непривычную для всех атмосферу. Артисты Малого находились не на своей родной площадке, и к тому же им надо было очень быстро сработаться с коллегами из Ростовского театра. Безусловно, это стало большим испытанием для всех участников — представление спектакля на суд зрителей в столь сжатые сроки. К тому же тема, выбранная для мастер-классов, оказалась довольно злободневной — «Тема войны в „Кориолане“ Шекспира». Но, несмотря на все трудности совместной работы и противоречия, с которыми пришлось столкнуться волею-неволею, нам удалось разрушить некоторые стереотипы, а наши участники стали настоящими адвокатами справедливости, мира и дружбы. Совместный творческий процесс свёл и заставил работать сообща людей, которые в обычной жизни, скорее всего, никогда бы не встретились. Мастер-классы подарили всем новые впечатления и друзей. В этом и заключается великая сила искусства».

Международные театральные мастер-классы — это, прежде всего, уникальная платформа для развития новых творческих инициатив, партнёрских союзов между деятелями искусств, укрепления социо-культурных связей, а также расширения и обогащения границ театрального пространства. Но, помимо повышения профессионального мастерства, подобные тренинги — это своеобразный «диалог культур», направленный на достижение взаимопонимания, преодоление противоречий, поиск компромиссов. Какой бы ни был результат, самое важное — это те впечатления, с которыми уезжают все участники, представляющие столь разные культуры и менталитеты, но объединённые общей целью и любовью к театру.

Эвелина Тимохина



Москва, Малый театр, сцена на Ордынке. Алёна Колесникова, Александра Соломина, Фани Скулкиди-Буркувала (*Fani Skoulkidi-Boukouvála*)



Москва, Малый театр, сцена на Ордынке. Александр Наумов, Евгений Сорокин, Чед Читтенден (*Chad Chittenden*), Фани Скулкиди-Буркувала (*Fani Skoulkidi-Boukouvála*)



Ростов-на-Дону, Ростовский академический театр драмы им. М. Горького. Александру Дарие (*Alexandru Darie*) с участниками мастер-классов перед показом спектакля



Ростов-на-Дону, Ростовский академический театр драмы им. М. Горького. Екатерина Васильева, Дарья Новосельцева, Юлия Гребеник, Алёна Гудкова

# «СМУТА. 1609–1611 гг.»

## В. Р. Мединского

Спектакль, который выпустил Малый театр, — это грандиозная работа, проделанная всего за три месяца всем коллективом — актёрами, гримёрами, костюмерами, производственными мастерскими — на одном дыхании, в едином порыве. Я не видел скепсиса ни у кого! Всё делалось чётко и быстро, хотя никто никого не подгонял, ни Минкульт, ни сам автор, конечно. Это честная работа, за которую мне не стыдно. В новостях вспоминают, что я когда-то ставил «Целину» Л. И. Брежнева, и находят какие-то параллели с сегодняшним днём. Однако недобросовестные авторы забывают, что ставили мы её с Борисом Александровичем Львовым-Анохиным — человеком интеллектуальным, либеральным, безумно любившим балет. И это тоже была честная работа.

Наш спектакль о польской интервенции можно рассматривать как своеобразный ответ, реакцию на то, что сейчас происходит вокруг России в мире. В нём нет ничего ура-патриотического. Мы ни в коем случае не должны забывать такие страницы нашей истории, как оборона Брестской крепости, блокада Ленинграда, оборона Сталинграда и тд. Двухлетняя героическая оборона Смоленска, о которой сейчас мало кто знает, — событие не меньшего масштаба: погибли тысячи людей и благодаря мужеству смолян неприятель не смог продвинуться вглубь нашей страны, и без того погрязшей в смуте. А враг наш тогда был — Польша, Речь Посполитая, как она называлась, ляхи. Помните, как у Гоголя в «Тарасе Бульбе»: «Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?» Безусловно, ни мы, ни автор не стремимся возродить зрителю чувство ненависти к полякам, но помнить о том, что было, мы обязаны.



Сцена из спектакля

О новом спектакле Малого театра рассуждает режиссёр-постановщик, народный артист России Владимир Михайлович Бейлис.



Сигизмунд III — Валерий Бабятинский

В романе В. Мединского, помимо исторического плана, есть ещё идеетивный, который позволяет держать читателя, а теперь зрителя в напряжении на протяжении всего действия. В этом чувствуется традиция, например, Юлиана Семёнова.

Для меня главный герой нашего спектакля — воевода Михайло Борисович Шейн. Человек с потрясающей судьбой: он был схвачен войсками Сигизмунда III, когда пал Смоленск, в плену подвергался страшным унижениям, был отпущен на Родину, и в 1634 году его казнили на Красной площади за то, что он не смог отобрать всё тот же Смоленск у поляков. Я горжусь, что мы смогли показать его на сцене, воскресить его образ! Это заслуга Малого театра.

Мне хотелось сделать масштабный спектакль, в полной мере соответствующий его героической теме. В качестве художника-постановщика мы пригласили Виктора Герасименко, который работает в оперных театрах. Задача перед ним стояла сложная — возвести на сцене крепость. Когда он показал мне макет, я немного испугался: огромные стены, масса потайных переходов и, наконец, наклонный станок, на котором происходит действие. Все это для нас немного непривычно. Но в результате получилось замечательно! Мы придумали мизансцены и артисты мастерски обжили площадку. На сцене — почти половина нашей труппы. Многие артисты, которые в других спектаклях играют главные роли, здесь выходят на сцену на одну-две минуты. Но все работают с максимальной отдачей.

Спектакль «Смута. 1609–1611 гг.» продолжает традиции Малого театра, заложенные нашими великими предшественниками. Внем мы по-своему откликаемся на события современной жизни, пусть даже это не всем нравится.

Материал подготовил Максим Редин

### 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  
А.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](http://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,

Ирина Джения, Елена Микельсон,

Ольга Петренко, Максим Редин,

Вера Тарасова,

Надежда Телегина, Эвелина Тимохина

Фотографии Николая Антипова,

Дмитрия Бочарова, Евгения Люлюкина,

Людмилы Нелиновой,

из музейных фондов Малого театра

Дизайн: Наталия Мельгунова, Пётр Мельгунов

Выпуск №8–9 (160–161) 2018 г.

Тираж 2000 экз.

Отпечатано в типографии

ООО «АРМПОЛИГРАФ»

Партнёры



Генеральный информационный партнёр



Информационная поддержка

