

ГИТИС. ДИАЛОГИ О ПРОФЕССИИ GITIS. DIALOGUES ABOUT PROFESSION

Г. А. ЗАСЛАВСКИЙ

*Российский институт театрального
искусства – ГИТИС*

Б. Н. ЛЮБИМОВ

*Высшее театральное училище
(Институт) им. М. С. Щепкина,
Российский институт театрального
искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

GRIGORIY ZASLAVSKIY

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS)*

BORIS LYUBIMOV

*The Mikhail Shchepkin
Higher Theatre School (Institute),
Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

ЗАВЛИТ В МАСШТАБАХ ИСТОРИИ ТЕАТРА

АННОТАЦИЯ

В статье в форме диалога анализируются нюансы профессии заведующего литературной частью театра и роль завлита в выработке художественной стратегии. Заместитель художественного руководителя Малого театра России, ректор Высшего театрального училища им. М. С. Щепкина, профессор Б. Н. Любимов размышляет о театре эпохи социально-политических перемен, в котором репертуарная политика строится не по принципу модных пьес, а на обращении к своему автору-современнику. Вопрос художественной стратегии сегодня, судя по всему, не стоит даже перед теми режиссерами, которые принимают предложение возглавить ту или иную труппу. Художественное кредо не становится объектом внимания ни критиков, ни театральных менеджеров, ни учредителей театров – министерств и департаментов культуры. Это диссонирует с традицией великих театров страны, создатели которых выстраивали репертуар. А творческие дуэты режиссера и художника и совместная работа, в которой

LITERARY DIRECTOR ON THE SCALE OF THE THEATRE'S HISTORY

ABSTRACT

In this article, in the form of a dialogue, there are analyzed the nuances of the profession of the profession of the theatre's literature department head and his role in the development of an artistic strategy. Deputy Artistic Director of the Maly theatre of Russia, rector of The Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute), professor Boris Lyubimov reflects on the theatre in the era of social and political changes. The theatre's repertoire policy is based not on the principle of fashionable plays, but as an addressing to "its contemporary author". The question of artistic strategy nowadays, apparently, is not a key one even for those directors who accept the offer to lead this or that troupe. The artistic credo is not an object of attention for either critics, or theatre managers, or the founders of theatres – ministries and departments of culture. This fact contradicts with the tradition of the country's great theatres, whose creators built their repertoire. The creative duets of the director and the artist, and their joint work, when the director's

режиссерской воле помогал выбор или совет заведующего литературной частью, позволяли формировать репертуар как единое концептуальное целое. Таких завлитов все чаще называют великими: П. А. Марков для МХАТа, Д. М. Шварц для Г. А. Товстоногова и БДТ, Г. Б. Боголюбова, а затем Е. И. Котова для «Современника», Н. М. Скегина для театральных поисков А. В. Эфроса. В истории академического Малого театра конца 1980-х – 1990-х гг., в появлении тех или иных пьес в афише и режиссеров, определявших лицо театра на годы вперед, важнейшей фигурой стал завлит Борис Николаевич Любимов. Он пришел в Малый почти одновременно с избранием художественного руководителя Ю. М. Соломина. Статья впервые представляет некоторые ключевые сюжеты тогдашней театральной жизни, в частности, появления в репертуарной афише Малого театра спектакля о трагическом финале императора Николая II, пьесы А. И. Солженицына «Пир победителей». В стране и во всем мире происходили кардинальные изменения, и старейший театр столицы стремился принципиально высказаться на эти темы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Советский театр, российский театр, Малый театр, Ю. М. Соломин, А. И. Солженицын, театральный репертуар, завлит.

will was confirmed by the choice or advice of the head of the literature department, allowed to form the repertoire as a single conceptual thing. Such literary directors are nowadays called the greatest, – P. A. Markov for the Moscow Art Theatre, D. M. Schwartz for G. A. Tovstonogov and BDT, G. B. Bogolyubova and then E. I. Kotov for Sovremennik, N. M. Skegin for theatrical searches of A. V. Efros. In the history of the Academic Maly Theatre of the late 1980s – 90s, in certain plays in the playbills and directors who determined the face of the theatre for years to come there was such a person also. Boris Nikolayevich Lyubimov became the most important figure as a literary director. He came to Maly almost simultaneously after Y. M. Solomin was elected to be the artistic director. For the first time, the article presents some key episodes of the theatre life of that time, in particular, the appearance in the repertoire of the Maly Theatre A. I. Solzhenitsyn's play – “The Feast of the Winners” and performances about the tragic fate of the Emperor Nicholas II. Fundamental changes were taking place in the country and around the world, and the oldest theatre in the capital tried to express itself at these topics.

KEYWORDS: Soviet theatre, Russian theatre, Maly Theatre, Y. M. Solomin, A. I. Solzhenitsyn, theatre repertoire, dramaturg.

Г. З. Борис Николаевич, если я правильно понял, сама идея пригласить Вас в Малый театр исходила от режиссера Бориса Афанасьевича Морозова, который в 1988 году уже репетировал с Соломиным чеховского «Лешего». Но наверняка он проговорил ее с Юрием Мефодьевичем, а может, не раз. И в конце концов первый большой разговор состоялся, когда вы пришли вместе с Морозовым к Соломину...

Б. Л. Рассказываю, как это было. Не мифологизируя, что называется. 88-й год. Вам хорошо памятный, поскольку в этом году поступили в ГИТИС...

Г. З. Да.

Б. Л. В это время Борис Морозов репетировал пьесу А. П. Чехова «Леший» с Соломиным. Премьера вышла в декабре 88-го года. И в это же время Владимир Алексеевич Андреев подал заявление об уходе с поста главного

режиссера Малого театра. Михаила Ивановича Царева уже не было, он скончался в 87-м году. Из руководства остался только директор театра Виктор Иванович Коршунов. Встал вопрос, кто возглавит Малый театр. Юрий Мефодьевич был председателем художественного совета, поэтому появление его кандидатуры было естественным. Тогда художественного руководителя избирал коллектив театра, выборы должны были состояться, боюсь ошибиться, по-моему, в ноябре 88-го года... А в октябре мне позвонил Морозов, с которым мы были в очень дружеских отношениях, и сказал, что из Малого театра ушел завлит, есть место. Не подскажешь ли ты кого-нибудь. Я сказал: «Подумаю, но две-три фамилии я тебе могу назвать». Совершенно не думая о себе. Через какое-то время он мне снова позвонил с тем же вопросом. Я ему опять сказал: вот такие-то и такие-то. В частности, Сашу Сидорова, критика. Он пришел в Малый театр, потом ушел... Я его хорошо знал. Мне казалось, что он может там работать. А Морозов вдруг спрашивает: а ты бы не пошел? Я сказал: «Нет». Я действительно, с одной стороны, думал о жизни в театре, с другой, – как раз открылись возможности печатать циклы статей о «русских идеях». Навешивать на себя еще какую-то работу сверх ГИТИСа мне казалось совершенно нереальным. «Но хорошо бы встретиться с Юрием Мефодьевичем». Я согласился. И вот – подъезжают «Жигули», за рулем – Соломин, в машине сидит Морозов. Я, правда, знаю, что и другой режиссер Малого театра Владимир Бейлис тоже называл мою фамилию Соломину, но я услышал это предложение впервые из уст Морозова. А дальше... Я хорошо помню, что сел в эту машину с томиком пьес Солженицына издательства «ИМКА-пресс» 1981 года, с предложением какую-нибудь из опубликованных там пьес поставить. Но опять-таки совершенно не думая о том, чтобы согласиться на эту работу. Мы приехали к Юрию Мефодьевичу домой, где его супруга Ольга Николаевна сделала замечательный обед. Соломин говорил: «Подавайте заявление», а я – всё о Солженицыне. И какие-то другие репертуарные идеи выкладывал. В результате на следующий день я приехал и подал заявление о работе.



А. П. Чехов «Леший». Войницкий – н.а. СССР Ю. М. Соломин.
Фото из архива Малого театра России



А. К. Толстой «Князь Серебряный». Иван Грозный – н.а. России Я. П. Барышев, князь Серебряный – н.а. России А. В. Вершинин. Фото из архива Малого театра России

Тогда это называлось не заместитель художественного руководителя, поскольку таких должностей еще не было. И художественных руководителей театров почти не было, все были главные режиссеры. Тогда только в Малом театре Царев был художественным руководи-

телем – такую схему придумали в 85-м году: Царев-Андреев-Коршунов. А я стал завлитом на полставки. Это было в октябре 88-го года. Первую зарплату, наверное, я получил в ноябре.

Г. З. Сразу вернусь к обеду в квартире Соломина. Не помните, какие еще репертуарные идеи прозвучали и что из этого реализовалось?

Б. Л. Не вспомню. Но очень скоро, никак не позднее ноября 88-го года, еще до того, как Юрий Мефодьевич стал художественным руководителем, я появился в Малом театре. Он меня познакомил с Коршуновым. Мы с Виктором Ивановичем были шапочно знакомы, но именно шапочно. Он принял мой приход, и я предложил, вернее, стал перебирать, сколько всего не поставлено. Вытащил целую пригоршню и одно из первых названий – «Князь Серебряный» А. К. Толстого, который вскоре был поставлен. Сдавали его летом 90-го года, премьера состоялась осенью.

Г. З. Вы уже понимаете, наверное, – я, конечно, хочу узнать про то, что Станиславский в «Моей жизни в искусстве» называет «линией фантастики», «историко-бытовой линией»... В репертуаре Малого театра отчетливо просматривается – с Вашим приходом она становится отчетливой – «княжеско-царская», или «княжеско-романовская» линия.

Б. Л. «Князя Серебряного» я называл, совсем не думая ни о княжеской, ни о царской линии. Об этом потом стали говорить и писать. А тогда, во-первых, полным-полно было пьес, которые мы ставили, где не было ни одного царя, ни пса, что называется. А кроме того, Шекспир вообще только о королях писал, или принцы могли затесаться вроде принца Датского. Примерно через две недели после моего прихода в Малый театр Юрий Мефодьевич был избран художественным руководителем, в какой должности он пребывает уже 33-й год.

Г. З. Старейший...

Б. Л. Да, безусловно, по стажу... Старше А. В. Бородин, 40 лет. Но он был главным режиссером и лишь через какое-то время стал художественным руководителем. Г. Н. Яновская примерно тогда же из главных режиссеров переходит в худруки... В это время в Малом репетировался «Леший», Бейлис репетировал пьесу Писемского «Хищники», Э. Е. Марцевич – «Отца» Стриндберга. И был приглашен американский режиссер, еще задолго до меня, поставить «Ночь игуаны» Теннесси Уильямса, что он и сделал, по-моему, в июне 89-го была премьера. Я очень долго раскачивался, потому что понимал, что мало сказать – «Князь Серебряный». Нужно было инсценировку сделать, придумать, кто это будет делать и т. д. Время шло. Весной 89-го первой своей задачей я считал не столько принести что-то новое, а для начала не пустить в Малый театр какие-то названия, которые могли бы его свернуть с пути истинного. Причем это было довольно непросто, поскольку драматурги, в силу моего происхождения, и даже в силу проживания меня очень хорошо знали, практически все, а некоторые из них жили со мной в одном подъезде. И пошли предложения. Как правило, это были пьесы либо о Ленине, либо о Сталине, но уже с обратным знаком. Тогда я и сказал: мы не угонимся. Зачем нам говорить о том, что уже сказал Марк Захаров «Диктатурой совести»? Зачем нам повторять, мы окажемся, так сказать, в очереди пятнадцатыми. Мне казалось, что можно сыграть на опережение: как идея с Солженицыным, которого только через год разрешили печатать. А вышел «Пир победителей» через 5–6 лет. Ничего из того, что предлагали



Ю. М. Соломин, Б. Н. Любимов, А. И. Солженицын, Б. А. Морозов В. И. Коршунов на обсуждении спектакля «Пир победителей». Фото из архива Малого театра России

из современного репертуара, на мой взгляд, в Малом быть не могло. Поэтому важнее всего было остановить поток пьес, идущих, в том числе, из моего бывшего подъезда. А дальше мне позвонил один драматург, то есть он совсем не драматург, хотя одна пьеса у него уже была написана к тому времени. Он тоже был из моего подъезда и сыном драматурга, – Серёжа Кузнецов, которого я знал к этому времени больше 30 лет, он года на 4–5 моложе меня. . . Его отец, драматург Андрей Кузнецов, автор пьес «Московские каникулы», «Слепое счастье», которую он написал вместе с Георгием Штайном, «Признание в любви» шла в Театре Советской армии. . . Позвонил мне Серёжа Кузнецов: «Здравствуй, Боря. . .». А мы с ним не виделись лет пятнадцать, с 73–74 года. Он к этому времени был уже молодой врач. И сказал: «Я написал пьесу, не мог бы ты это прочитать». Напомнил про наше детство. «Давай, конечно», – с тоской сказал я. Взял пьесу, увидел, что в перечне действующих лиц Николай Второй. Подумал: «О, это сейчас будет. . . Бедный царь. . .». Я был уверен, что это – антицарская пьеса. Потом прочитал первую страницу, действие развивалось медленно, тягуче, и я забросил чтение. Но потом все-таки дочитал и понял, что это может быть основанием



С. Кузнецов «. . . И Аз воздам».
Сцена из телеспектакля.
Николай II – н.а. СССР Ю. М. Соломин.
Елизавета Федоровна –
н.а. РСФСР Н. И. Корниенко.
Фото из архива Малого театра России

для спектакля. И тут мы, безусловно, будем первооткрывателями, потому что в театре про убийство царской семьи никто ничего к этому времени еще не сделал. Э. С. Радзинский написал свою пьесу позже, и спектакль по ней был позже, и т. д. Время, конечно, было бурное, ты не успеешь о чем-то гавкнуть в «Огоньке», как оказывается, в «Литературке» уже об этом написали, а театр – дело неповоротливое: пока только декорации сделаешь, а тут еще конец сезона. . . Но так или иначе я положил пьесу Борису Морозову, попросил посмотреть.

Г. З. А как вы заставили себя это читать в итоге?

Б. Л. Все-таки это – моя профессия. Потом все-таки – сосед по подъезду. Потом все-таки тема, – а вдруг. . . И оказалось, что все не зря. Дело в том, что Серёжа как ученый, как врач занимался проблемой гемофилии и набрел на судьбу наследника и вообще царской семьи. И под это дело получил

доступ к спецхрану. К документам, которые связаны с этим. Прочитал написанное следователем Соколовым и т. д. На эту тему сейчас столько написано литературы, но в 90-м году, когда вышел спектакль, вы это прекрасно помните, – зрительный зал, особенно премьерный, смотрели на сцену, как дети смотрят «Белоснежку». Убьют – не убьют? Как!? Это вот так было?! Я уверен, что 95 процентов людей, и даже с высшим образованием, вообще про это ничего не знали. Был царь, и нет царя. Ну, даже, может быть, про то, что он был казнен, – да, знали, но что и жена, и дети, – конечно, нет. Итак, я передал пьесу Морозову. Шло лето 89-го года. Конец сезона. Борис дал пьесу Юрию Мефодьевичу. Ему сказал, что главные герои – Николай Второй и императрица, если это Соломин и Корниенко, то их даже гримировать не надо – просто похожи, что называется. Просто с голливудской точностью. В августе 89-го Морозов мне сказал, что Соломин пьесу одобрил, включает в репертуар. И наверное, 23 августа 1989 года Борис Афанасьевич приехал ко мне на дачу и мы прошлись предварительно по распределению и по возможности работы с автором. Там, собственно, не было никакой особой идеологии, просто трагическая судьба людей – надо было сделать эту историю более динамичной и действенной, пожалуй, этим мы и ограничились. При этом нужна была еще и предварительная работа, потому что пьесу прочитали труппе, наверное, 5 сентября, начались споры, причины которых понятны: во-первых, не всем хотелось, чтобы Соломин был художественным руководителем. Во-вторых, не всем хотелось, чтобы он получил эту роль. В-третьих, я допускаю, что были люди, которые были не готовы услышать историю, даже не прямо противоположную той, которую им рассказывали 40 лет, а другую историю... Эти споры потом отразились и в прессе, в откликах на премьеру. Так или иначе были люди, которые горячо поддерживали эту пьесу, она была принята в репертуар, и началась работа над текстом. Так совпало, что в это самое время Малый театр впервые поехал на гастроли в Израиль, а там мы впервые пришли в монастырь, это была резиденция Русской православной церкви за границей, в Гефсиманском саду. Там была трапеза, какие-то тосты, и я тоже сказал тогда тост, что мы попали сюда, и так чудесно, так замечательно нас встречают за то, что мы сейчас репетируем пьесу о злодейском убийстве царской семьи. Вот сидит Николай, говорю я, указывая на Соломина, вот – императрица, кто-то из великих княжон был, из актрис... И представители Русской православной церкви за границей, которая давно государя канонизировала, по-моему, в 1981 году, на нас смотрели, как на богов сошедших: на Зевса или Марса... В монастырь нас, кстати, пустили не сразу, но Юрия Мефодьевича там уже принимали, когда он ездил в Израиль договариваться о гастролях. Он договорился, и мы были приглашены. Визит этот сблизил нас на тот период.

Г. З. Я не раз читал, что пьеса Кузнецова была заказана Малым театром, а вышла – в сценической редакции Малого театра...

Б. Л. Нет, о том, что Сергей Кузнецов пишет пьесу, я узнал от него в июне 89-го года. Я думаю, он на меня не обидится: если бы Малый театр

захотел заказать пьесу в тот момент, наверное, я позвонил бы Эдику Радзинскому, который в то время работал над этой темой. И он написал пьесу о Николае. И книгу написал. Все было бы легко и просто. И просто прикрыться именем известного драматурга. Повторяю: работы над текстом было не так уж много, но все-таки она была. Занятно, что на читке пьесы, когда разгорелись споры, вышел автор. Члены труппы представляли его себе совершенно иным.

И тут Кузнецов говорил очень темпераментно, заступаясь за свою пьесу и за те идеи, которые он туда вложил. А дальше в первых числах марта 1990 года вышел спектакль.

Г. З. Он шел потом не один год. . .

Б. Л. По-моему, лет 6–7, что для современной пьесы молодого автора не так мало. Более того, спектакль снят на телевидении. Там тоже это проходило с некоторым скрипом, но тем не менее все-таки прошло. «Князя Серебряного», о котором я уже говорил, сыграли через полгода. А параллельно, буквально в это же время, наш режиссер Владимир Михайлович Бейлис предложил пьесу Ф. Н. Горенштейна «Детоубийца», в Малом она шла под названием «Царь Петр и Алексей». Этот спектакль появился в репертуаре Малого в октябре 1990 года, в следующем сезоне. А осенью 91-го года мне позвонил молодой тогда режиссер Владимир Драгунов, у которого после ГИТИСа был интересный спектакль «Мысль» по рассказу Леонида Андреева в Театре на Малой Бронной с молодым тогда Алексеем Гуськовым. Я печатно лестно отозвался об этом спектакле. Он после статьи меня поблагодарил. А тут позвонил с вопросом, нет ли чего-нибудь такого, может быть, из репертуара XVII века, что можно было бы поставить. На церковную, религиозную тему. Про Малый театр речи не было, я даже не знаю, где он собирался ставить этот спектакль. Я начал рассуждать: «Артаксерксово действо» – наверное, это для исследователей. . . Знаете, есть такая пьеса у великого князя Константина Романова «Царь Иудейский». Посмотрите. Не надо думать, что текст затмит Шекспира или Гюго, но это может быть. . . Он прочитал, заинтересовался, тут уже спросил: «А Малый театр не возьмется за это?» Я пообещал узнать. Юрий Мефодьевич к этому времени стал министром культуры и принял, если память меня не подводит, Драгунова, по-моему, в кабинете не художественного руководителя Малого театра, а министра культуры еще РСФСР. Это было за 2–3 месяца до падения СССР. Одобрил. И в конце апреля 1992 года, как раз к Пасхе, вышел «Царь Иудейский». Получилось невольное: и царь, и князь, и другой царь, и царь Иудейский. Что и создало такую картину, притом что параллельно выходили премьеры «Мещанина во дворянстве», и «Дикарки», и пьесы Клейста. . . «Убийство Гонзаго» болгарского драматурга Н. Йорданова можно тоже считать царской пьесой, тоже там и о Гамлете, и о Короле, и о последствиях всей этой истории. Но еще выходило и «Горячее сердце», другие спектакли. . .

Г. З. А дальше были того же Алексея Константиновича Толстого «Царь Борис», а через год – «Смерть Иоанна Грозного»...

Б. Л. Чуть позже. Да, справедливо. В этих пьесах какая-то внутренняя связь была. Летом 1991 или 1992 года я перечитывал трилогию Алексея Константиновича. У нас еще шел тогда «Царь Федор Иоаннович» в постановке Бориса Равенских. Я думал: «Смерть Иоанна Грозного» – наверное, пока рановато, а вот «Царь Борис» не идет нигде, а пьеса чрезвычайно занятая. Приезжаю, а Володя Бейлис говорит: «Как ты относишься к “Царю Борису”»? Я: «Да замечательно!». Я вообще очень люблю пьесы, которые никогда не видел на сцене. А тут дожил до таких лет и никогда не видел «Царя Бориса». Ну почему его не поставить?! Примерно так же родилась – уже совсем не царская тема – идея «Преступной матери» П. Бомарше. «Фигаро» лучше-хуже ставили: К. С. Станиславский, а относительно недавно к тому времени – В. Н. Плучек, а уж в наше время полным-полно «Фигаро». «Севильский цирюльник» – этот сюжет в опере можно увидеть. А «Преступную мать»? А это же в своем роде сериал, где так интересно узнать, что произошло с этими людьми через 20 лет. Тут мне Морозов говорит, что его А. А. Гончаров позвал в Театр Маяковского. Что поставить? Я говорю: посмотри, как замечательно все расходится: взрослая Сюзанна – Наташа Гундарева, взрослый Фигаро – Костолевский, злодей Бежарс – Михаил Филиппов, граф и графиня – Лазарев и Немоляева. Да с ума сойти! Но почему-то это не заладилось в Театре Маяковского, ни эта пьеса, ни вообще спектакль. Боря говорит: я тогда в Малом театре это поставлю. А у нас – Клюев, Корниенко, Бочкарёв и Глушенко, Витя Павлов. Почему это нельзя у нас поставить? Можно. Вышел очень достойный спектакль. Потом Морозов поставил эту же пьесу в Новосибирске в «Глобусе» при художественном руководителе Г. Гобернике и директоре театра М. Ревякиной. Тоже спектакль несколько сезонов шел там с успехом. Понятно, что нельзя переиграть историю театра и «Фигаро» останется «Фигаро», а «Преступная мать» – «Преступной матерью». Но дать возможность увидеть этот спектакль, мне кажется, – тоже нормальный репертуарный ход. Так было и с «Царем Борисом». Когда появился «Царь Борис», стало понятно, что можно уже и трилогию делать. И появилась «Смерть Иоанна Грозного». Фактически мы всю трагедию российской истории от конца жизни Иоанна Грозного до Бориса Годунова, до Смуты, даже до Петровских реформ, если брать «Царь Петр и Алексей» Горенштейна, что называется, закрыли. Но – нет, не закрыли. Значительно позднее, уже в XXI веке, Драгунов поставил пьесу «Димитрий Самозванец и Василий Шуйский». Как раз к 400-летию Смуты. И так у нас появилась действительно такая царско-княжеская линия, которая при этом не становилась доминантной.

Г. З. Пошли по стопам Станиславского – линия такая, линия другая...

Б. Л. Именно так. Но я хочу сказать, что историческая драма возникла в те годы неслучайно. Не буду уходить совсем глубоко в историю, во времена «Бориса Годунова» А. С. Пушкина, но почему в 60-е годы XIX века так вдруг потянуло в историю? Казалось бы, вот оно – освобождение от крепостного права, вокруг полным-полно материала. А как показывает опыт,



А. К. Толстой «Царь Борис». Сцена из спектакля. Царь Борис – н.а. России В. И. Бочкарёв. Фото из архива Малого театра России

живая жизнь, особенно когда все вокруг стремительно развивается и меняется, не поддается глубокому осмыслению. Еще поэт может как-то откликнуться, для публицистики – раздолье... И тогда те, кто ищет что-то серьезное и глубокое, находят материал в предшествующих трагедиях и сюжетах. Конечно, от того времени остались, может, не пьесы Д. В. Аверкиева. А пьесы Алексея Константиновича Толстого остались. То же самое мы видим и после Гражданской войны: можно написать поэму «Двенадцать», но Булгаков «Белую гвардию» написал не в 19-м году, а в 24-м, «Дни Турбиных» появились в 26-м. Вообще все эти пьесы – лучше-хуже, но осмыслявшие проблемы того времени: «Любовь Яровая», или «Бронепоезд 14–69», или «Разлом» – это 26–27-й годы. Поэтому в 1991 году на реформы Е. Т. Гайдара живо откликнулась публицистика. Наверное, можно было рассказ написать. Но театр... все-таки это процесс репетиций, процесс изготовления декораций. Ты вякнул что-то, а к выходу премьеры про те проблемы все уже забыли. Поэтому обращение к истории для театра становится самым естественным делом. Сколько было написано произведений по заказу о событиях Великой Отечественной войны, а кроме повести «В окопах Сталинграда» от литературы первого десятилетия после войны – ничего. Потом, спустя 20–30 лет пошла «лейтенантская проза» – Василь Быков, Вячеслав Кондратьев, Федор Абрамов, Виктор Астафьев. Астафьев роман «Прокляты и убиты» опубликовал в 1992 году, а рассказывал мне о нем в январе 85-го. Думал о нем, может, всю жизнь, а написать смог только в это время. Невозможно о переправе через Днепр написать такое произведение на следующий день после переправы. Повторяю: обращение Малого театра к историческим пьесам не было экзотикой.

До какой-то степени – да, конечно, это призыв зрителей на костюм... [1].
Вспомните, сколько фильмов вышло в 90-е годы об истории.

Я вот, скажем, думаю о двух ближайшего времени событиях, одно из которых более масштабное, другое – более частного порядка, локальное. Юбилей Ф. М. Достоевского и юбилей А. Н. Островского. Как отзовется театр? Или – объявлено, что будет отмечаться 350 лет со дня рождения Петра в 2022 году. В том же году исполнится 350 лет первому спектаклю в России. Мы говорим – Федор Волков, Иван Дмитриевский... В масштабах истории театра в России 350 лет – это дата, как не откликнуться? Мне кажется, не готовятся (может, я чего-то не знаю) конференции... В 1972 году 300-летие отметили очень достойно, но в основном отмечали литературоведы, в ИМЛИ. А мы, театроведы, что-нибудь накопили, узнали за 50 лет? Есть и пьесы на эту тему, которые можно было бы поставить. Но это одна дата, которая во всероссийском масштабе, может быть, не обязательна, а в московском масштабе это действительно должно быть некоторым событием. А второе и гораздо более значительное событие – конечно, юбилей Петра I. Он стал императором в 1721 году, то есть в этом году исполняется 300 лет Российской империи. И тут дело не в том, чтобы кто-то примерил царскую корону, знаки императорской власти. А просто подумать, что в области культуры, и не только культуры, за это время сделано – с ноября 1721 года до февраля-марта 1917 года. В литературе, в поэзии – от Ломоносова до Ахматовой и Пастернака, до Мандельштама, до Маяковского и Есенина, которые успели высказаться до февраля 17-го года. В прозе – от Карамзина до Бунина, Чехова, Горького, который тоже, мне кажется, лучшее написал в имперские годы. В драматургии – от Сумарокова до Чехова, до Блока. В живописи – от портретов Левицкого, Боровиковского до, прошу прощения, «Черного квадрата». Он же тоже был еще в империи. Дягилев... Это всё имперское. В театре – от Федора Волкова до Мочалова, Ермоловой, до Станиславского, Немировича, до «Маскарада» Мейерхольда и до Первой студии и Таирова. В гуманитарной мысли, в истории – Карамзин, Соловьев, Ключевский, в искусствоведении, в театроведении, которое тоже было фактически создано этим временем. Это совсем не к тому, чтобы возродить империю. Историк, теоретик и поклонник монархии Иван Ильин говорил, что идея монархии выветрилась в русском народе, поэтому идея не в этом. Но осмыслить, конечно, стоит. В том числе, может быть, и театру.

Г. З. Была еще Галина Турчина с пьесой «Хроники дворцового переворота», посвященная правлению Петра III, но это – самый конец 1999 года...

Б. Л. Да, была такая пьеса.

Г. З. Как и с Кузнецовым, Малый театр выбрал автора неизвестного, Турчина работала редактором, и всё, что мне удалось собрать о ней, что работала редактором и ни до, ни после драматургией если и занималась, то подобного внимания к себе не привлекала. Малый театр нечасто выбирает современную драматургию, а тут, в обоих случаях, авторы «поработали»

на важную для театра и публики того времени историческую линию и – канули.

Б. Л. С 1995 по 1998 годы я не работал в Малом театре, а когда пришел, эта пьеса была уже в репертуаре и репетировалась. Историю ее появления не знаю.

Г. З. Скажите, с Юрием Мефодьевичем у вас были беседы о репертуарной стратегии – что вы думаете о том названии, об этом? Насколько тема репертуарной политики была ему интересна? Чтобы Малый театр развивал ту или другую линию, как это описано и известно нам по книге «Моя жизнь в искусстве»?

Б. Л. Оба раза, когда я появлялся в Малом театре, было по-разному. В конце 1980-х – начале 1990-х годов был великий перелом в истории России, может быть, не меньший, чем перелом 1917 – 1918 годов. Жизнь развивалась настолько динамично, что предугадывать, как она сложится, что будет через 2 – 3 года, было невозможно. Китайцы показали нам в 1989 году, как можно себя вести на площади Тяньаньмэнь. Вполне могло быть так, что и у нас события развернулись бы в сторону нашего Тяньаньмэнь. 1991 год, а потом и 1993-й показали, что так тоже можно. А глядя на происходящее в январе 2021 года в Соединенных Штатах, понимаешь, что это может произойти везде: и во Франции, и в Германии, и в Англии. Я был бы рад и счастлив сказать, что это была моя стратегия и тактика, что был развернутый план, с которым я пришел к Юрию Мефодьевичу, он его принял, и мы стали его воплощать. В жизни, как я уже говорил, многое происходит импульсивно. Скажем, идею «Детоубийцы» Горенштейна принес Володя Бейлис. Так всегда происходит в театре, да и в таком большом Малом театре, простите за каламбур, где сталкивается

большое количество интересных и режиссеров, и актеров, потому что надо, чтобы сыграл такой-то актер... Это не было прямой стратегией. Из тех пьес, что я рекомендовал, перечислим еще раз: «Князь Серебряный», «... И Аз воздам», «Царь Борис», «Смерть Иоанна Грозного».



А. И. Солженицын «Пир победителей». Сцена из спектакля.
Фото из архива музея Малого театра

И «Пир победителей», которая была в сборнике пьес Солженицына, с которой я приехал к Соломину. Это уже совсем близкая история – то, что Станиславский называл общественно-политической линией, и там нет царей. Но если говорить об этой общественно-политической линии, то она выстраивалась и в Художественном театре. А другие «сложились» потом, когда Станиславский стал анализировать, и получилась историко-бытовая линия. Но знали ли они в 1898 году о ней? Про «Чайку» – да, «Дядю Ваню» – да. А напишет ли Чехов «Три сестры» – никак не могли предполагать. Думали ли они о том, что появится «Синяя птица», потом «Братья Карамазовы»? Даже эти линии складывались методом проб и ошибок. Тем более время хоть и предреволюционное, но все-таки не такое бурное, как наши 1988 – 1989 – 1990 – 1991-й, вплоть до 1993 года, да и, надо сказать, последующие. Не было (и не могло быть) жесткой стратегии. Ну не знал я, идя в Малый театр, что мой сосед по подъезду Серёжа Кузнецов мне позвонит. И совершенно не думал, что эта пьеса понравится мне, не думал, что она может понравиться и режиссеру Морозову, и актеру Соломину. Они вполне могли сказать – нет. Но и для театра, и для зрителя в результате действительно появилась серьезная репертуарная линия, которая, может быть, затмевала все остальные еще потому, что «ну подумаешь, поставили “Мещанина во дворянстве”, ну подумаешь, поставили “Дикарку”, ну подумаешь, поставили еще Клейста и т. д.» Малый театр ставит «Не было ни гроша, да вдруг алтын» к юбилею Островского – ну, нормально. Или «Волки и овцы»... Как бы ему это положено ставить. А тут – Солженицын, или «...И Аз воздам!» Наверное, от этих спектаклей искры летели.

Г. З. Были ли в той, а вернее – в Вашей истории с Малым какие-то репертуарные идеи, названия, которые по тем или иным причинам реализовать не удалось? Задаю этот вопрос, помня Ваши же только что сказанные слова, что театр не может реагировать на что бы то ни было мгновенно, а М. И. Царёв в этом же примерно контексте сравнивал Малый театр с большим кораблем. Вы пришли в 1988-м с идеей поставить Солженицына, спектакль поставили в 1995-м, и оказывается, 7 лет в данном случае – не тот отрезок, на котором идея устаревает, – наоборот, став возможной, пьеса, как говорится, прозвучала. Среди всего, что тогда было сделано к очередному юбилею Победы, «Пир победителей» стал и одним из самых достойных, и одним из важных спектаклей. И как «...И Аз воздам» оставался много лет в репертуаре, а сошел не потому, что отжил свой век [2].

Б. Л. Скончался А. Ю. Овчинников, игравший Нержина. Наверное, можно было ввести другого актера, но в итоге вводить никого не стали. Спектакль сошел... Конечно же, – и когда-нибудь это будет – я был бы счастлив, если молодой драматург, необязательно живущий со мной в одном подъезде, подошел бы и предложил не обязательно историческую пьесу, а вполне лирическую комедию, скажем. Это на самом деле, может, даже важнее, чем еще раз поставить да хоть, прости господи, Шекспира. Но если говорить о русской литературе, не драматургии, а шире, именно литературе – была еще



Ф. М. Достоевский «Дядюшкин сон». Москалёва –
н.а. России Л. П. Полякова, Настасья Петровна – Л. А. Пашкова,
Князь К. – н.а. РСФСР Э. Е. Марцевич.
Фото из архива Малого театра России

одна моя репертуарная идея: «Дядюшкин сон». Спектакль в 1992 году поставил покойный Александр Четверкин. Важно было дать роль Элине Быстрицкой; мне показалось, что она может это сыграть. Но вышло так, что на премьере играла не она. Потом она тоже играла, но событием

спектакль не стал. Конечно, я бы мечтал, чтобы Малый театр поставил Ф. М. Достоевского. Это – первое. Дальше – «Борис Годунов». Не бог весть какая репертуарная идея, но какой нормальный человек не хочет поставить «Бориса Годунова»?! Но и здесь должны быть режиссер, актер и волеизъявление. Н. В. Гоголю мы не задолжали – сейчас все время с ним работаем. Конечно, всегда очень интересно что-то, связанное со вторым эшелонном, – если говорить о классике, то Лопе де Вега, но не «Учитель танцев», не из первых трех томов собрания сочинений, а из пятого-шестого. Мне кажется, режиссерам, театрам часто мешает некая традиционность: «А чего, а давайте поставим какую-нибудь уж совсем известную пьесу Гольдони!» А если неизвестную? А если порыться у Гюго, у Шиллера... Кстати, «Учитель танцев» не шел до знаменитого спектакля Театра Советской армии. Можно сказать, поставили спектакль и открыли пьесу. И оказалось: ай, какая пьеса! И шла 40 лет. А могли бы взять другую пьесу, и про «Учителя танцев» никто бы и дальше не знал. Я рад, что один из моих любимых писателей М. А. Булгаков тоже не без моей идеи был поставлен на сцене Малого театра, это «Мольер». Но в принципе можно было бы порыться в русской литературе 20-х – 30-х годов и найти там немало интересного. Если говорить о классике, – я не очень люблю В. Гюго, но не мне же его и ставить, он совершенно непрочитанный, и сегодня нам совершенно непонятно, почему его так сильно когда-то любили. Может, непрочитанный – и бог с ним, и пускай он будет в пантеоне, а может, и нет, может, стоит заново пережить. Если открыть репертуар начала 20-х годов – во время Гражданской войны, после Гражданской войны – БДТ, Александринский театр,

Малый театр ставят не советскую драматургию, которой еще нет, а ставят классику, причем не очень востребованную, не очень известную. Не получился у Станиславского «Каин». Но «Каин», Дж. Байрон! Но каким гениальным чутьем Е. Б. Вахтангов угадал «Принцессу Турандот»! Это что, великая драматургия? Нет же. И никто потом не повторил этот сказочный успех. Спектакль шел до 1941 года. Потом Рубен Николаевич Симонов в 1963 году поставил новый спектакль, с известным нам составом. И еще на несколько десятилетий! А А. Я. Таиров ставит «Федру». Где Гражданская война, а где Федра?! И даже более того, для меня его самая гениальная репертуарная идея – это «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба. В 1919 году сказать: вы – там, а я делаю эстетский спектакль. Да, в этом случае его критики абсолютно справедливы. Но, простите, этот спектакль шел, если не ошибаюсь, до 49-го года. Значит, и в 1919-м, и в Год великого перелома, и в год ареста В. Э. Мейерхольда и И. Э. Бабеля, и в 1949 году «Адриенна Лекуврёр» чем-то может затаячить зрителя в зрительный зал. А допустим, не бог весть какой спектакль «Идеальный муж» во МХАТе? Но в 45-м году – «Идеальный муж»! Через три месяца речь Черчилля, вот-вот упадет железный занавес. На какое-то время спектакль сходит, потом в 1953 году возобновляется, потом идет-идет-идет, уже в ефремовское время возобновляется и, по-моему, году в 80–81-м сходит. Прошел больше 1000 раз. Это какое репертуарное чутье должно быть!? В конце концов, мы хотим, чтобы зрителю было хорошо, чтобы он либо горько плакал, либо весело смеялся. Других задач-то особых



М. А. Булгаков «Мольер». Людовик XIV – н.а. России Б. В. Клюев,
Мольер – н.а. СССР Ю. М. Соломин. Фото из архива Малого театра России



А. П. Чехов «Иванов», н.а. РСФСР
В. М. Соломин в роли Иванова.
Фото из архива Малого театра России

в нашем разговоре спектакль «Леший», который был поставлен Морозовым и в котором главную роль сыграл Юрий Соломин в 1988 году, и это – первый спектакль его времени, а можно сказать высокопарно – его эпохи в Малом. Премьера – 23 декабря 1988 года, а 22 декабря выходит восстановленный «Вишнёвый сад», который был снят после смерти Игоря Владимировича Ильинского. Ильинский ставил его к своему юбилею, к 80-летию, сам сыграл Фирса. А дальше каждые три года появляется новый спектакль по Чехову. Неожиданное приглашение Соловьева, с которым Юрий Мефодьевич был хорошо знаком, но для театра это было неожиданное приглашение. И в общем, все это вместе открывает Соломина как безусловно чеховского актера. Сам Соломин относительно недавно ставит «Трёх сестер». Вы сказали, что перед Н. В. Гоголем нет долгов у Малого театра, но и перед Чеховым уж точно тоже нет, потому как Чехов – весь Чехов – собирается в афише именно при Соломине.

Б. Л. Да. Конечно. Виталий Соломин поставил «Иванова»... На моей памяти 100-летие Чехова очень скромно прошло в театрах. Ничего содержательного, ни одного хорошего спектакля, да и вообще новых немного было. Может быть, «Иванов» в постановке Б. А. Бабочкина, который и держался дольше всех.

Г. З. С выдающейся работой Констанции Роек, как написали свидетели и как сохранилось в воспоминаниях.

Б. Л. Можно добавить к вашему списку спектакль Виталия Иванова «Свадьба-свадьба-свадьба», вышедший в 2004 году.

Г. З. Это, кажется, главный гастрольный спектакль Малого театра. В тех случаях, когда невозможно выехать большой группой.

Б. Л. Да, это очень удобная и нормальная форма общения со зрителем прежде всего. У Юрия Мефодьевича, как в режиссере, так и в актере, – две ипостаси. С одной стороны, он вроде комедийный актер. Первая роль, прославившая его, – Хлестаков. Это с одной стороны. Недаром Марк Захаров снимал его в «Обыкновенном чуде». В нем – экспрессия, пластика,

нет. Но у нас сегодня о зрителе не очень принято думать. Думаем о режиссерском самовыражении, об актерском самовыражении, о том, чтобы спектакль получил какую-нибудь премию, съездили на международный фестиваль, сыграли там всё, что хотели, получили, через год-два спектакль сходит со сцены. А так, чтобы он прошел 100 раз и шел 30 лет – это редко бывает.

Г. З. Важная тема, мне кажется, – Чехов, Чехов в Малом театре. Не раз уже мы упоминали

комедийное начало очень легкое, сам он склонен к юмору и легко вызывает чувство юмора у зрителя. С другой стороны, вот он Хлестаков, но чуть-чуть пригладьте волосы, добавьте легкий грим, и это уже чеховский интеллигент. У него удивительные в этом смысле пластичные внешние данные, которые легко, без малейших усилий, толщинок, накладок позволяют ему так: чуть повернулся налево и я Хлестаков, повернулся направо – я дядя Ваня. Легкая бородка и всё, перед нами – чеховский интеллигент конца XIX – начала XX века. Но дело не только в этом. В «Трёх сестрах» он не играл, «Вишнёвый сад», который он возобновляет постоянно, тоже идет без Соломина-актера. В этом смысле актерской жадности в нем нет. В «Иванове» он не играл, хотя, наверное, мог бы настоять и сыграть Иванова. Что получается – я говорю о чеховских его ролях? «Леший», который был принят к постановке еще до того, как Соломин стал художественным руководителем. «Чайка», конечно, где он сыграл Тригорина... Вот тоже пьеса, которую я предложил тогда в Малый театр. Понятно, что эту пьесу читали все, но в какой-то момент важно вспомнить, что есть «Гамлет», или «Отелло», или «Чайка»... Вот все его чеховские роли в Малом театре – в «Лешем», в «Дяде Ване» и в «Чайке». Как чтец он читал чеховский рассказ... То есть у Соломина свой внутренний диалог с Чеховым, личный соломинский диалог, может, не меньший, чем с А. Н. Островским [3]. Островский – это Малый театр, это понятно, и замечательно. Они действительно чем-то близки друг другу, не только во времена жизни, когда Островский жил, но и сейчас. А вот Чехов – да, это было, может, в большой мере от актерской интуиции, но и от необходимости, от понимания, что Чехов все время должен быть в репертуаре Малого театра. И такое постоянство в отношении Чехова – это уже личная воля Соломина как художественного руководителя.

Г. З. Наверное, последний вопрос. Вы достаточно подробно рассказали историю появления «Пира победителей» в Малом театре в разных интервью, в статьях [4]. Но недавно мне пересказали рассказ Василия Ивановича Бочкарёва о том, что, оставаясь вечером в театре, вы всегда приходили послушать его монолог о русском офицерстве. Что для вас было в этом монологе такого важного? Или – есть ли что-то в пьесе Солженицына, что вы, скажем так, пытались понять или что вы каждый раз с удовольствием открывали?

Б. Л. У меня действительно была привычка – и она не ушла, просто сейчас нет времени, а иногда просто здоровья – на те спектакли, которые мне казались содержательными и глубокими и в которых есть второй или третий пласт, на первые 8 – 10 спектаклей всегда приходиться и смотреть из-за кулис. Например «Горе от ума» С. В. Женовача – мы не касались его в нашем диалоге – тоже вызывало такое желание снова посидеть посмотреть третью, шестую картину. Посмотреть, когда ввели нового актера. Как ни странно, я пространственно близок к Малому театру, а дел в кабинете много, но к вечеру смотришь на часы и понимаешь, что успеваешь еще на ту или другую сцену... Не только на «Пир победителей» и не только на этот монолог,



А. И. Солженицын «Пир победителей». Доброхотов-Майков – н.а. России В. И. Бочкарёв. Фото из архива Малого театра России

абсолютное победоносие. Вообще представить себе, что человек в лагере сочиняет комедию – это с ума сойти! Притом что конец достаточно драматичен, и мы знаем, что ждет главного героя, и вполне допускаем, что не так хорошо сложится жизнь и у героини, и у ее мужа. Знаем события послевоенной действительности, далеко не всегда победоносные. Но вот это чувство победителей, мне кажется, в спектакле больше всего проходило через Василия Ивановича Бочкарёва. Вот это... слово «оптимизм» здесь не скажет ничего. Я его вообще не очень люблю, и я не очень оптимист – в спектакле это настроение гораздо глубже и объемнее оптимизма. Это – всесокрушающая победа. Я понимаю этих людей, особенно тех, кто был призван в марте 45-го, а в мае они празднуют Победу – честь им и слава. Людям, которые прошли лето 41-го и осень 41-го и научились воевать так, что могут победить самую сильную армию в мире, которую никто другой поодиночке победить не может; вот это чувство в «Пире победителей» проходит не столько через Нержина, хотя Александр Исаевич свою рефлексию передал ему и свои где-то сомнения, а через Доброхотова-Майкова, этого мастера своего дела, который научился воевать, делает это легко и все, что он делает, – легко, весело, талантливо, озорно. Ужасно, что прототип этого персонажа погиб через несколько дней после описываемых событий в начале февраля 45-го, а действие происходит 25 января 45-го года, и поэтому он – единственный персонаж пьесы, которому Солженицын оставил настоящую фамилию. Конечно, кульминацией его роли был именно

но и на другие спектакли, я хожу не только на премьеры, а и на те спектакли, в которых ты можешь увидеть то, что не разглядел в первом, третьем, восьмом спектакле. Недаром когда-то в Художественном театре говорили, что вообще-то мы играем для зрителей пятнадцатого спектакля. Потому что первые четырнадцать – это пресса, элита. А театральные идеи, социальные идеи, если они есть, проверяют на рядовом зрителе. Но, конечно, в «Пире победителей» много загадок, то есть Александр Исаевич оставил вообще много загадок, но в этой пьесе, которую, как известно он не написал, а сочинил, – две беспрецедентные вещи. Первое: то, что она не написана, а сочинена устно. Второе: она сочинена в лагере на общих работах – можно себе представить, что это такое! – и она излучает

этот монолог, который выводит его на прямую, историческую, преемственную связь, – когда я говорил об империи – и снова речь не о внешних признаках империи, но армии, в том числе как социальном институте, не войске, а армии, она, конечно, ведет свою историю от Петра, через Екатерину, через войну 1812 года. . . И Доброхотов-Майков это и напоминает в монологе о русском офицерстве. Я всегда считал, что русская армия держится на капитанах – от «Капитанской дочки», а дальше это капитан Тушин в «Войне и мире», капитаны булгаковские (и, конечно, Солженицын имел в виду, когда сочинял эту пьесу, и «Дни Турбиных»). Это и те капитаны, которых я лично знал: что капитан Некрасов Виктор Платонович, чье произведение «В окопах Сталинграда» сейчас репетирует Сергей Женовач, что капитан Солженицын. Генерал слишком высоко, рядовой не то чтобы слишком низко, но в конце концов рядовой – это не человек, посвятивший свою жизнь армии. А капитан – это уже тот, кто не сократит свой срок, не демобилизуется раньше времени, и как он живет, так и живет. Так живет и армия. Мне так кажется. Может, потому что ко мне хорошо в армии относился капитан. Я приходил, чтобы снова почувствовать импульс, который шел и от всего спектакля в целом, а особенно от сцены собственно пира победителей. Импульс, который заряжал меня, шел от Бочкарёва – Доброхотова-Майкова. Когда я приходил на этот спектакль, я точно знал, что поеду домой на метро: 95-й год, транспорт ходит плохо, троллейбусы опаздывают, а у меня настроение, как будто пир победителей!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Любимов Б. Н. Публика Малого театра и есть электорат // Любимов Б. Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное: в 3 т. Т. 1. М.: ГИТИС, 2016. С. 311.
2. Любимов Б. Н. За веру, царя и Отечество // Любимов Б. Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное: в 3 т. Т. 3. М.: ГИТИС, 2020. С. 108–109.
3. Любимов Б. Н. О Соломине // Б. Н. Любимов. Век нынешний – минувшие века: Избранное: в 3 т. Т. 1. М.: ГИТИС, 2016. С. 98–99.
4. Любимов Б. Н. «Пир победителей» на сцене Малого театра. История постановки // Любимов Б. Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное в 3 томах. Т. 2. М.: ГИТИС, 2017. С. 403–406.

REFERENCES

1. Lyubimov B. N. *Publika Malogo teatra i est' elektorat* [The audience of the Maly theatre is the electorate]. In: Lyubimov B. N. *Vek nyneshnij – minuvshiy vek: Izbrannoje: v 3 tomakh. T. 1* [Present century – past centuries: Selected works: in 3 volumes. Vol. 1]. Moscow: GITIS Publ., 2016. P. 311.
2. Lyubimov B. N. *Za veru, tsarya i Otechestvo* [For Faith, Tsar and Fatherland]. In: Lyubimov B. N. *Vek nyneshnij – minuvshiy vek: Izbrannoje: v 3 tomakh. T. 3* [Present century – past centuries: Selected works: in 3 volumes. Vol. 3]. Moscow: GITIS Publ., 2020, pp. 108–109.
3. Lyubimov B. N. *O Solomine* [About Solomin]. In: Lyubimov B. N. *Vek nyneshnij – minuvshiy vek: Izbrannoje: v 3 tomakh. T. 1* [Present century – past centuries: Selected works: in 3 volumes. Vol. 1]. Moscow: GITIS Publ., 2016, pp. 98–99.
4. Lyubimov B. N. *“Pir pobediteley” na stsene Malogo teatra. Istorija postanovki* [“The Feast of the Winners” at the Maly Theatre].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Заславский Григорий Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Любимов Борис Николаевич – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС, ректор Высшего театрального училища (институт) им. М. С. Щепкина.

E-mail: shepkinskoe@theatre.ru

ORCID: 0000-0002-0730-6657

Заславский Г. А., Любимов Б. Н.
Завлит в масштабах истории театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 77–96.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-77-96

Статья поступила в редакцию: 12.01.2021

Принята к публикации: 12.02.2021

Production history]. In: Lyubimov B. N. *Vek nyneshnij – minuvshiy veka: Izbrannoje: v 3 tomakh*. T. 2 [Present century – past centuries: Selected works in 3 volumes. Vol. 2]. Moscow: GITIS Publ., 2017, pp. 403–406.

ABOUT THE AUTHORS

Grigoriy Zaslavskiy – *PhD in Philology, Assistant Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*.

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Boris Lyubimov – *PhD in Arts, Professor, Head of the Department of History of Russian theatre at the Russian Institute of Theatre Art (GITIS), Rector at The Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute)*.

E-mail: shepkinskoe@theatre.ru

ORCID: 0000-0002-0730-6657

Zaslavskiy G. A., Lyubimov B. N. *Literary director on the scale of the theatre's history*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 77–96.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-77-96

Received: 12.01.2021

Accepted: 12.02.2021