

85.33
В 434

Мастера сцены
Екатеринбурга



Мария Викс

Спасибо, память

Театральные мемуары

2.250262

**Мастера сцены
Екатеринбурга**

**Мария Викс
Спасибо, память**

85.33
В 434

Мария Викс

Спасибо, память

Театральные мемуары

Екатеринбург

Издательство Уральского университета
2003

2250262
ББК Щ335

В434

Под общей редакцией Ю. К. Матафоновой

Викс М.

В434 Спасибо, память. Театральные мемуары. – Екатеринбург:

Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 132 с.: ил.

ISBN 5-86037-067-9

Выдающаяся актриса советского музыкального театра Мария Густавовна Викс (1910–1990 гг.) рассказывает о своей жизни и работе в искусстве. Входя в число немногих театральных мемуаров о российской музыкальной провинции первой половины XX века, ее заметки являются также бесценным материалом для изучения истории Свердловского академического театра музыкальной комедии, творческий путь которого всегда отличало новаторство.

2250262

ББК Щ335



Свердловская
обл. универсальная
научная библиотека
им. В. И. Белинского

ISBN 5-86037-067-9

- © М. Викс, 2003
- © Ю. Матафонова,
послесловие, 2003
- © Издательство
Уральского
университета, 2003

От издательства

Жизнь театральной периферии, к сожалению, очень слабо отражена в литературе. А ведь не зная того, что происходило здесь, нельзя получить полного представления об истории российского театра. Марии Викс посчастливилось не только наблюдать эту жизнь, но и на протяжении полувека активно участвовать в ней.

Дочь политического ссыльного, она провела детство на Ленских приисках, была свидетелем той большой роли, которую сыграли в культурном развитии Восточной Сибири многие лучшие представители русской интеллигенции, оказавшиеся здесь не по своей воле. Да и на протяжении всей дальнейшей жизни ей приходилось встречаться с замечательными деятелями русской культуры.

Свой творческий путь Мария Викс начала в 1920-х годах в Иркутске, затем служила в периферийных театрах Восточной Сибири и Дальнего Востока. В 1932 году стала солисткой Ленинградского государственного театра музыкальной комедии, а в 1933 году приехала в Свердловск (Екатеринбург) для участия в первом спектакле Театра музыкальной комедии и... осталась здесь навсегда.

На глазах Марии Викс и при ее участии разворачивалась деятельность замечательного режиссера Г. И. Кузусева, с нею вместе на сцену выходили такие актеры, как Эраст Высоцкий, Сергей Дыбчо, Анатолий Маренич... Ей есть что вспомнить о них, о творческих поисках Свердловского театра музыкальной комедии, выдвинувших его в число лучших опереточных театров страны.

ОТ АВТОРА

Очевидно, в жизни каждого человека наступает потребность освободиться от чего-то из пережитого, выстраданного, порой не осуществившегося. Все это цепко держится в памяти, теснит, не давая покоя в ночные часы, превращая их в эмоциональный, тревожный внутренний монолог. Неспроста веками сложился обычай церковной исповеди и «отпущения грехов». Но ведь бывают исповеди, о которых надо бы знать не только священнослужителю.

Однажды в поезде через открытую дверь купе я невольно услышала разговор. Речь шла об актерах, вернее, актрисах. Увы, часто в наше время встречаются такие вот «знатоки» актерской жизни! Два молодых человека, бравлируя знанием имен, легко развенчивали известных людей, упоминая о них с грязноватым подтекстом.

Один спросил о судьбе актрисы, про которую почему-то давно ничего не было слышно, она не появлялась ни в кино, ни на телевидении. Не случилось ли что? Второй пренебрежительно бросил: «Наверное, пишет мемуары. Они, артисты, такие. Если делать нечего, начинают писать воспоминания».

Никогда не думала, что и я возьмусь за перо. Но какие найти слова, чтобы вызвать у читателя интерес к переживаниям твоей жизни?

Жизнь. Какое упоительное слово. И сколько оно таит в себе: радость существования, общения с природой, людьми, искусством.

Василий Сухомлинский в одном из писем сыну писал: «В чем высшее наслаждение жизни? По-моему, в творческом труде, чем-то приближающемся к искусству. Это приближение в мастерстве...»

Но к мастерству – долгий путь. И постоянный труд, порою и борьба с самим собой. Редко кому оно дается легко. У большинства на это уходит вся жизнь.

Не знаю, объяснила ли я, почему мне захотелось поделиться пережитым. Помню я все очень четко. Даже далекие детские годы...

Глава 1

БЕСПОКОЙНОЕ ДЕТСТВО

Детство мое было трудным. Родилась я в 1910 году в далекой Сибири, в местах ссылки, на Ленских золотоносных приисках. Мой отец Густав Янович Викс за неугодные царизму политические взгляды и участие в студенческих волнениях был осужден и отправлен по этапу из Эстонии в Сибирь. Сначала в Александровский централ, потом в шахты. Но и там, отбывая каторгу в качестве шахтера-забойщика, бурильщика, он встал в ряды тех, кто боролся против варварских условий труда рабочих людей. Участвовал в жестоко подавленном восстании 1912 года, вошедшем в историю нашей страны как Ленский расстрел. Был тяжело ранен, долго болел и в 1913 году умер еще совсем молодым.

Отца я не помню, так как когда он умер, я была крошечная. Ужасные тяготы легли на плечи моей матери, добровольно отправившейся за отцом в ссылку на край земли. По национальности эстонка, без знания русского языка, без специальности, осталась она с четырьмя детьми на руках и, чтобы прокормить семью, бралась за любую работу: была и чернорабочей, и прачкой, и поварихой. Добрые русские женщины, у которых и своего горя хватало, помогали маме, поддерживали ее.

Ленские прииски находились в ведении иностранной концессии. Условия труда – ужасные. Шахты старые, а временные хозяева не очень-то беспокоились о технике безопасности. Шахтеры спускались в шахты в кустарно сделанных клетях. Бывало, при подъеме клетки обрывались, и люди выбирались из глубины еле живые, продрогшие, с ногами, мокрыми от ледяной воды, часто врывавшейся в штольню. Случались отравления шахтным газом. Рабочие были плохо одеты. Шахты освещались свечами, вставленными в металлический открытый фонарь, который обычно висел на груди шахтера, и чад от свечей еще сильнее отравлял и без того загрязненный воздух. В конце рабочего дня, а он порой тянулся дотемна, женщины приходили к шахтам и в тревоге ждали возвращения кормильцев семей.

Жили в бараках скученно, и существование каждой семьи зависело от обитающих рядом. У всех были дети. Рождение их часто происходило в антисанитарных условиях, так как специальных роддомов не было, а в больнице не хватало мест. Это великое таинство становилось достоянием всего барака, в котором иногда не было возможности вскипятить даже нужное количество воды. Роды принимали повивальные бабки, и иногда дело кончалось трагично.

Администрация прииска через своих людей всегда знала о всех событиях, бедах, болезнях и порой пользовалась людским несчастьем, принуждая к дополнительной работе. И это в то время, когда сами представители концессии жили в превосходных условиях. Строили дома в зеленых зонах, которыми большинство приисков не располагало. Набитый кошелек позволял окружать себя полным комфортом. Магазины, которыми они пользовались, всегда были переполнены диковинными продуктами и товарами. Детское любопытство притягивало к этим запретным местам: у нас-то ведь не было самого необходимого.

Однажды с подружкой мы сумели войти в один из таких магазинов. Вот это да! Увиденное навсегда врезалось в память. Мука, которой так не хватало нашей семье, стояла мешками. Называлась она крупчаткой и была самых разных сортов. На полках – множество железных банок самой разной величины, очень красиво расписанных. Завораживали взор большие яркие емкости с конфетами монпансье – так назывались тогда леденцы, все разного цвета и вкуса. Запомнились еще высокие конусообразные предметы, завернутые в яркую синюю бумагу, – так называемые сахарные головы. Цвет сахара был очень красивый – светло-голубой. Дух захватывало от обилия окороков, колбас и сыров, все – со своими специфическими запахами. Продавались здесь и всевозможные балыки, икра нескольких сортов. Мы стояли как зачарованные. И уйти надо бы, но ноги не отрывались от пола, и только смех продавцов и покупателей (так нелепо мы, видимо, выглядели!) привел нас в себя, и мы в слезах выскочили на улицу.

Случались, конечно, и радости. В религиозные престольные праздники, на Пасху и Рождество, в дома многодетных семей приносили мешочки с пряниками, конфетами и игрушками. Организовывалась и елка, которую дети ждали всегда с огромным нетерпением.

В бараках не доставало света, зато в день рождения какой-нибудь дамы из общества устраивались незабываемые фейерверки, для чего выписывали пиротехника из Парижа, и не иначе!

Так рядом существовали два разных мира, две среды.

Отцы семейств от частых переохлаждений приобретали ранний ревматизм. А так как невыход на работу исключался, они вынуждены были прибегать ко всякого рода народным средствам лечения (в больницу старались не обращаться). Самым эффективным считалось растирание рук и ног спиртом, но на приисках царил «сухой закон», и достать спирт могли только спекулянты. В основном это были китайцы, их называли спиртоносами. Пользуясь ситуацией, они драли с простого люда без зазрения совести: за кружку спирта – кружку золотого песка. Обе стороны знали, что такой товарообмен карается законом, но хранили молчание. Песок надо было где-то добывать, для этого и стар и млад тайно отправлялись на дальние отвалы и мыли золото вручную на лотках, тарелках, словно заправские старатели.

В большинстве своем этим занимались дети. И мне приходилось мыть золото таким способом. Это было трудное дело, требовавшее большого терпения и физических сил. Сколько надо было перемыть уже использованной породы, чтобы выловить золотые песчинки! Иногда за такое занятие нам очень доставалось от охранников – казаков или черкесов, которые неожиданно налетали на лошадях и длинными плетками хлестали направо и налево, не различая, взрослый перед ними или ребенок.

Не всем детям удавалось учиться в школе. Да и находилась она только на одном прииске, а детям с других (их было десять – Надеждинский, Успенский, Михайло-Архангельский, Феодосьевский, Светлый, Софийский, Александровский, Андреевский...) каждое утро нужно было просыпаться ни свет ни заря, чтобы успеть попасть на маленький паровоз под названием «Мараказ».

Вставала я в шесть утра. Наспех перекусив, полусонная, выбиралась из дому в холодную темноту рассвета. Дорога до станции была довольно длинной, необкатанной, порой заснеженной, и идти было трудно. А главное – страшно.

Помню, однажды на снежной дороге замаячило что-то черное и бесформенное, и я и в ужасе застыла на месте. Сердце бешено колотилось, но идти необходимо, ведь я могу опоздать! Стала испуганно бормотать, что мне надо спешить, но не получила ответа. И вдруг засвистел паровоз (он не гудел, а именно надрывно свис-

тел!). Я в отчаянии рванула вперед, будь что будет! А поравнявшись с ужасным местом, обнаружила... брошенную кем-то бочку. Вместо облегчения и радости я почувствовала вдруг ужасную слабость, ноги стали как ватные. Присела на бочку, а пока приходила в себя, «Мараказ» еще раз просвистел и – ушел. В тот день на занятия я не попала...

Из школы же очень часто приходилось возвращаться пешком.

Эти ежедневные путешествия, недосыпание отнимали у детей много сил, отражались на успеваемости, вели к частым пропускам уроков, и многих отчисляли без права восстановления. Так они и остались необразованными.

Зато в чисто житейском смысле ребята рано осознавали свою ответственность. Взаимоотношения между ними и взрослыми были деловыми. Дети видели, как нелегко приходится их родителям, и старались помогать им по мере сил. Да и воспитание младших в больших семьях ложилось на тех, кто постарше. Из таких трудовых семей выходили очень хорошие, добрые люди.

В нашей семье были три мальчика и я, самая маленькая (меня называли поскребышем). Мне все казалось, что братья еще мальчишки, но как-то совсем неожиданно они выросли, стали взрослыми. Какая радость пришла в дом, когда старшему брату удалось получить место рассыльного в конторе, и как было непривычно слышать, что его называют по имени и отчеству.

Общие беды сближали жителей приисков. В бараках все вместе хоронили умерших, вместе крестили новорожденных. В нашей семье в крещении старших братьев – Ивана и Василия – принимали участие товарищи отца: в ту пору он болел после обвала в шахте, а мама, воспитанная в лютеранской вере, еще не знала православных традиций. На прииске имя отца – Густав – не прижилось, и его звали Кузьмой. Так при крещении и записали отца новорожденных: Кузьма. Это имя вошло в метрическую запись двух моих старших братьев. При крещении же младшего брата, Коли, и моим присутствовал сам отец, благодаря чему в семье стало два Кузьмича и двое Густавовичей. Но это никак не мешало нам жить дружно, любить друг друга, и атмосфера родительского дома в значительной степени повлияла на склад моей души и характера.

Мама была отличной кулинаркой, и это ей помогло наконец-то устроиться поваром в открывшийся приют, который почему-то назывался «сиропитательным». Создан он был для шахтерских сирот. Попадали туда порой и дети забастовщиков, хотя с нема-

лыми трудностями. К счастью, в этот приют впоследствии приняли двух моих братьев – Васю и Колю.

С этого времени в нашей жизни многое изменилось. Мама получила отдельную комнату, нам еще не доводилось так жить. Директором приюта был тогда некто Кшевицкий, поляк по национальности. Его жена, Анна Парфентьевна, разрешала мне бывать у них в доме, развлекать их дочь, и здесь я впервые испытала мощное воздействие музыки. Мать девочки часто играла на рояле, и в эти моменты я вся замирала, околдованная гармонией звуков. Душа рвалась ввысь, а иногда почему-то хотелось плакать. Уже дома, оставаясь одна, я чертила на белой табуретке черные полосы, стараясь изобразить клавиши, и само собой возникало желание петь.

А петь я начала рано. Первое мое выступление – в приюте у елки, в роли Снежинки. Елка устраивалась администрацией концессии с благотворительной целью. Для этого случая надо было разучить специальную песенку. До сих пор помню то чувство радости, которое вызвало во мне исполнение этой роли. Помню свой белый наряд и ощущение легкости и свободы – тогда мне казалось, что счастливее меня нет никого в целом мире!

Шло время, и старшему брату Ивану удалось уехать с приисков и устроиться на работу в Бодайбо. Туда он вызвал и нас. Тогда мало кто знал о существовании этого города. В ту пору он был деревянным, одноэтажным, а главным его украшением служила река Лена, великая труженица. По ней курсировали пароходы фирмы «Ленагольдфилдс».

Из нашей жизни того периода упомяну о домашнем своеобразном музыкальном ансамбле. Жили мы дружно, старались по возможности скрасить свой быт, и при всяком удобном случае у нас звучало трио из баяна, гитары и балалайки. Привлекали к домашнему музицированию и меня – ставили на стул и просили что-нибудь спеть. Правда, репертуар у меня был забавный, подслушанный во дворе, – «Хазбулат удалой», «Маруся отравилась» и песни каторжан. Конечно, аккомпанемент подбирался на слух, но, судя по восприятию окружающих, наши выступления нравились.

Иногда к братьям приходили друзья. Готовясь принять их, мы все вместе лепили пельмени. Шло настоящее соревнование, но лучше всех они получались у мамы и среднего брата Василия. Их пельмени были красивыми, ровненькими, с тщательно обработанными краями и горделивой посадкой. Наверное, с тех самых пор я

привыкла ценить не только вкусовые качества приготовленной пищи, но и ее эстетичность, любовно оформленный стол.

Впрочем, материальное положение нашей семьи было все-таки недостаточно прочным, трудно было сводить концы с концами на жалованье брата, и мама, несмотря на свое умение экономно вести хозяйство, снова стала искать работу. В конце концов она устроилась поваром на один из пароходов, курсировавших по Лене и Витиму. Семья наша разделилась, и надолго.

Отправившись первым рейсом в Якутск, мы с мамой провели там всю зиму из-за развернувшихся вскоре трагических событий.

Шел 1921 год. Утверждение в Якутии советской власти вызвало дикое сопротивление местных богатеев, спекулянтов пушной, белобандитов, подбивавших к сопротивлению и основное население. Из-за участвовавших провокаций стало страшно выходить из дому.

Когда закрылась навигация, нам стало ясно, что зимовать предстоит в Якутске. Маму определили на работу в какую-то военную организацию. Надо было подыскивать жилье, устраивать меня в школу. Тогда я, конечно, не осознавала, да и не могла осознать, сути происходящих событий, но видела, что внешняя сторона нашей жизни очень изменилась.

Мне был любопытен и город, и его жители. Жуткие морозы, доходившие до 60 градусов, сопровождались густыми туманами, поэтому люди ходили по улице с колокольчиками, чтобы не налететь друг на друга. Мама купила мне якутскую одежду из оленьего меха – пальто особого покроя с капюшоном, заменявшим шапку, красиво расшитое мехом другого цвета, бисером и бусами (оно называлось парка). Меховые брюки и унты с чулками из заячьего меха дополняли костюм. В такой одежде было тепло, легко и уютно. Я так привыкла к ней, что весной мне было ужасно жалко расставаться с зимним нарядом.

За довольно большую плату мы поселились в доме священника. Отношение к нам было хорошее, но несколько настороженное, как к чужакам, приехавшим «из России». В школе, правда, я быстро сдружилась с девочками, особенно с одной якуткой, очень доброй. У нее был какой-то болезненный вид. Сказывался туберкулез легких, из-за него она часто пропускала занятия.

Однажды по просьбе учительницы я навестила ее, чтобы помочь наверстать упущенное, подготовить домашнее задание. Дом оказался очень богатым, на полу и стенах – множество ковров,

медвежьих и оленьих шкур. Большой рояль, граммофоны, огромные красивые вазы, каких я не видела никогда. У девочки была отдельная комната. Я застала ее в постели, с высокой температурой. Она была очень бледна, глаза блестели, не помогало согреться и одеяло из какого-то очень красивого и, видимо, дорогого меха. Сейчас-то я понимаю: было оно из чернобурых лисиц.

Одноклассница встретила меня приветливо. Мы собрались заниматься, я достала свои тетради, но тут вдруг стремительно вошел ее отец – еще молодой якут, хорошо говоривший по-русски. Я встала, чтобы поздороваться и объяснить свой приход, но под неодобрительным взглядом злых его глаз снова села. Он спросил агрессивно: кто я, откуда? А узнав, что приехала из России на пароходе, приказал немедленно убираться из его дома и забыть сюда дорогу навсегда. Его дочери нечего общаться с русскими голодранцами! И своих хватает! Я не смогла сдержать слез, а увидев побелевшее лицо девочки, испугалась и совсем растерялась, не понимая, как лучше поступить – уйти или попробовать успокоить подругу. Но ее отец взял меня за руку и силой вывел из комнаты. Я не знала, куда деваться от стыда и обиды.

Несколько дней я не ходила в школу. Рассказала обо всем маме, а она – хозяину квартиры, который объяснил, что отец девочки – очень богатый и знатный купец (таен). У него огромные стада оленей и лошадей, и на него работает много бедных людей. Свое богатство, свои привилегии этот человек добром не отдаст. Он пользуется большим влиянием среди якутов и делает все, чтобы здесь не было советской власти. Еще хозяин сказал, что богатые якуты нагнетали обстановку в городе, организовали недавний поджог дома, за которым находился охраняемый пороховой склад. За всю свою жизнь я больше не видела такого ужасного пожара!

Стоял лютый мороз – вода на лету замерзала. Горящий дом перекрыли большим мокрым брезентом, он моментально застыл и встал, как стена, предотвратив взрыв склада. Но огонь перекинулся на соседние деревянные дома, и они на глазах стали с треском разваливаться. Казалось, весь народ высыпал на улицы. И вдруг – страшный крик. Загорелись конюшни, закрытые злоумышленниками на крепкие засовы. Предсмертное ржание лошадей, мечущиеся люди – происходящее казалось кошмарным сном. А потом на животных повалился тлеющий сеновал.

Во что бы вылилось настроение толпы, трудно сказать, но подоспевший конный отряд выстрелами в воздух приостановил панику.

Жуткое было время. Белые настраивали якутов против русских. В душах людей глубоко засел страх.

На ликвидацию вспыхнувшего белогвардейского мятежа были направлены войска «из России» под командованием Нестора Каландаришвили. Зимой 1921/22 года бойцы совершили героический переход при 40–50-градусных морозах. Но за деревней Техтюр, близ Якутска, штабной эскадрон во главе с командиром 6 марта 1922 года попал в засаду белобандитов и был уничтожен. Хоронили погибших в городе. К месту захоронения гробы везли на розвальнях. Как сегодня, помню эту длинную вереницу...

Мятеж в конце концов подавили, но долго еще сказывались его отголоски. Уехать, уехать отсюда во что бы то ни стало!

Когда началась навигация, нас погрузили на баржу, и с первым пароходом мы покинули эти места. По дороге нас несколько раз обстреливали с крутого берега реки. К счастью, обошлось без жертв.

Мы остановились в Киренске. После недавно пережитого городок этот показался особенно тихим, уютным, благонадежным. Жизнь текла здесь неторопливо, все друг друга знали и жили по давно сложившимся традициям.

Деревянные домики с огородами, ухоженными дворами и непременно большими воротами. Во всех дворах много кустов черемухи и облепихи, плоды которых по заведенному правилу снимались после первых заморозков, отчего ягоды черемухи становились очень приятны на вкус – горьковато-сладкие, сочные.

Проблема с жильем и школой решилась быстро, но учеба давалась мне нелегко. Сказывалась частая смена школ и городов. Ведь каждый раз мне приходилось заново приспосабливаться к новым условиям, педагогам, одноклассникам. Учителями в Киренске работали в основном ссыльные, в городе их насчитывалось немало. Запомнились они отличным знанием предмета и еще деликатностью в обращении с учениками.

Интереснейшим человеком был учитель природоведения. Я не уверена, что это его настоящая фамилия – Селиванов. За что он был выслан, никто не знал, и это сообщало его личности определенную таинственность. Его все незлобиво называли «чертополохом» за огромную любовь к природе и за необычный костюм. Одет он был всегда в толстовку. Зимой – из сукна, летом – из ситца, да еще в цветочек. Большая копна седых, словно бы редко расчесываемых волос придавала ему чуть неряшливый, но какой-то ска-

зочный вид. А когда наставник наш отправлялся в лес, его костюм дополнял небольшой прокопченный чайник, прикрепленный к поясу. Он уводил с собой нас, давал уроки под открытым небом, называл каждый цветок, травинку, рассказывал об их лечебных свойствах. Приучал различать голоса птиц, вслушиваться в шум леса, говоря, что каждое дерево имеет свой голос.

В Киренске был большой действующий монастырь, а рядом с ним стояла древняя деревянная церковь с окнами из слюды. Вместо лестницы на колокольню вел большой столб с вырубленными топором углублениями, и требовалась особая сноровка, чтобы забраться наверх. Нужно было крепко обхватить столб и переставлять ноги по углублениям. Конечно, все мы стремились освоить этот способ, ведь наш учитель, невзирая на возраст, поднимался так ловко и быстро!

Он далеко выходил за рамки школьной программы, старался расширить наш кругозор, приобщить к познанию старинной деревянной архитектуры, научить уважать труд простых безграмотных мужиков, хорошо знавших, какая для такого строительства нужна древесина, сумевших создать шедевр деревянного зодчества без единого гвоздя, простым топором. Этот храм был действительно уникальным памятником, построенным сотни лет тому назад. Со временем церковь настолько обветшала, что массовое посещение ее было запрещено. Но наш дорогой наставник испросил для нас разрешение посетить храм.

Войдя в церковь, мы, помню, сразу притихли при виде строгого, гармоничного порядка. Иконы от времени стали черными, лики едва различались, но все равно властно притягивали взгляд. Наступившую тишину нарушал лишь скрип стен – они, казалось, стонали от старости, жаловались, что устали стоять столько лет. В те годы поговаривали о реставрации храма, но у города не было средств, и я не знаю, сохранился ли в Киренске этот замечательный памятник.

Вообще, учителя в этой школе были людьми удивительными. Казалось, они знают решительно все. А их доброту, человеческое достоинство ценили не только ученики, но и все горожане, с почтением относившиеся к ссыльным, среди которых когда-то были и декабристы.

А вот близкой подруги из-за частой смены школ у меня не было, хотя в классе было немало хороших ребят. С одной из соучениц, Таней Дмитриевой, я переписываюсь и по сей день.

Но вот, наконец, наступили каникулы. Множество свободного времени. Как тянула к себе красавица Лена! Я научилась отменно плавать, даже состязалась в этом умении с мальчишками. Было у нас еще одно увлечение: у берега реки всегда стояло на приколе довольно много плотов с лесом, и мы соревновались, кто раньше других пройдет под плотом, перебирая каждое бревно руками. Я довольно быстро освоилась и преодолевала расстояние одной из первых. Правда, после беды с одним мальчиком, напорвшимся в воде на деревянный кол, нам запретили такое лихачество, да и у меня самой появился страх, пропал интерес к подобным играм.

Остался в памяти еще один вид отдыха. С другой стороны города текла стремительная река Киренга. Сезонные плотогоны поднимались обычно на пароходе далеко вверх по течению. В определенном месте они переходили на сколоченные плоты с лесом и гнали их вниз, к Лене и Витиму. Часто они соглашались взять с собой какую-нибудь семью за отдельную плату. Так вот и мне посчастливилось совершить интересное путешествие.

В течение трех недель по воде спускалась большая масса хорошо сколоченной древесины. Посредине плота стоял домик, наполненный острым запахом свежего дерева. Медленно проплывали мимо дивной красоты берега, лесистые, питающие воздух таким духовитым, сладким нектаром, что от него первое время невыносимо кружилась голова. Быт мы наладили быстро. Питались рыбой, которая водилась в реке в изобилии, на стоянках покупали остальные продукты. Купались часто, и все казалось мало. Кто-то придумал, как выйти из положения. Из толстой веревки делалась петля, которая одевалась на торс, и веревка привязывалась к плоту. Купальщик опускался в воду, ложился на спину и пассивно плыл, увлекаемый плотом. Можно было даже дремать – такой был вокруг покой.

Случались, конечно, и авралы, тогда уж работали все. Плот порой заносило на отмель, и надо было быстрее его отогнать, пока он не присосался ко дну. Приходилось спускаться в воду и по команде главного колыями сдвигать плот с опасного места.

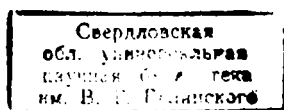
Страшновато бывало во время грозы, но как-то все обходилось благополучно. Домой мы вернулись загорелые, похудевшие, переполненные здоровьем и бодростью.

А мама по-прежнему трудилась поваром на пароходе. Целый день у плиты, на горячем полу. Уставала ужасно. Как-то осенью

на одной из стоянок, разгоряченная, с перегретыми ногами, выкупалась в холодной реке и сильно простудилась. Начался ревматизм, мама стала передвигаться с большим трудом. Работу пришлось оставить.

Мой старший брат Иван к тому времени женился и устроился в Иркутске. Вскоре и мы переехали туда по его вызову.

2257262



2 Заказ 3303



Глава 2

ИРКУТСК

Иркутск для меня – особый город. Здесь закончилось детство, началась юность, здесь состоялось мое первое приобщение к искусству. Но все это было впереди. Пока же встреча с родными, новая школа, новые впечатления.

За свою долгую актерскую жизнь я побывала во многих городах – южных и северных, по-своему красивых и разных, и все же Иркутск с другими не спутаешь. Он показался мне невероятно огромным! Впервые увидела я такие большие каменные дома. Особенно впечатлял бывший дом генерал-губернатора, который здесь называли Белым домом. Прекрасный образец классической архитектуры, он был построен на грани веков (первые упоминания относятся к 1804 году) по проекту петербургского архитектора Джакомо Кваренги и принадлежал городскому голове купцу Сибирякову, поэтому здание называли еще Сибиряковским дворцом. В 30-е годы XIX века его приобрела казна под резиденцию генерал-губернатора Восточной Сибири.

Архитектура старого Иркутска вообще изумительна. В сооружении и украшении зданий участвовали как знаменитые архитекторы того времени (купцы могли себе это позволить), так и местные замечательные мастера. Напротив Белого дома стояло поражающее гармонией пропорций здание краеведческого музея, построенное в 1891 году по проекту архитектора Т. В. Розена в «мавританском» стиле – с угловыми башнями, полуколоннами, ажуром решеток и «гребешков». Ну и, конечно, гордостью города было здание драматического театра (ныне – Иркутского драматического театра имени Николая Охлопкова). Я и не подозревала, что именно с ним вскоре окажется связанной моя судьба.

История театральных представлений в Иркутске давняя. В 1787 году жена одного из местных чиновников, Троепольская, набрала труппу и показала первый спектакль. Так что иркутский театр – первый в Сибири и один из первых в России. Нынешнее каменное здание его было построено в 1897 году, на месте не раз

сгоравших деревянных, по проекту большого авторитета в театральном строительстве, главного архитектора Петербургской театральной дирекции академика В. А. Шретера.

А как красив был дом бывшего Дворянского собрания! Как украшали Иркутск дома купцов Бревнова, Второва, Кузнецова и других, возведенные талантливыми архитекторами!

Много было в Иркутске и деревянных домов, но больших и не похожих друг на друга, – таких я тоже до этого не встречала. То увидишь какой-то особый подъезд, то причудливый мезонин, то изумительные кружевные наличники. В некоторых домах были удивительные окна – с огромными зеркальными стеклами, охваченными овальной оправой из замысловатых деревянных цветов. Они производили ошеломляющее впечатление. Видно было, что каждый дом строился по индивидуальному заказу. В архитектурных стилях я тогда не разбиралась, помню только ощущение необычности, красоты. И чувствовалось, что живут в домах люди с хорошим достатком. В Иркутске я впервые услышала слово «особняк». Запомнился еще деревянный уютный дом, построенный для своей семьи ссыльным декабристом князем С. П. Трубецким.

На главной улице располагалось множество торговых заведений, разбуженных НЭПом. Их распирало от обилия товаров. Особенно поражали своим великолепием фруктовые магазины. Им и вывеска не требовалась, такой около них стоял пряный фруктовый дух. Большинству людей вся эта роскошь была, конечно же, недоступна из-за невероятно высоких цен. В появившихся, как грибы после дождя, ресторанах текла своя жизнь.

Вообще, после мятежного Якутска и тихого Киренска Иркутск показался мне каким-то буйным, ликующим. Лихо летали по городу экипажи, пролетки. Казалось, город старался как можно скорее забыть трагедию недавних военных событий. В период НЭПа хозяевами жизни вновь ощутили себя дельцы, спекулянты («мародееры», как еще недавно называли их на расклеенных повсюду плакатах).

Со временем я поняла, что не эта «пена» составляет лицо Иркутска – города с легендарной историей, что он свято хранит память о своих подлинных патриотах, о людях, судьба которых прошла, как острый клинок, через жизнь горожан и стала неотделима от истории этого края.

Много было среди сибиряков добрых сердец, старавшихся облегчить жизнь ссыльных и беглых каторжан. Недаром в неболь-

ших поселениях и деревнях принято было оставлять на ночь на крыльце дома крынку молока или воды, кусок хлеба и табак для прохожего человека. Сколько ж прошло по черному от людского горя Сибирскому тракту людей светлого ума, благородной целеустремленности! Светлая память о декабристах, о всех радевших за общее благо живет в народе и по сей день.

По этому тракту прошел когда-то и мой отец.

А замечательное здание костела, воздвигнутого в Иркутске по проекту архитектора Тамулевича, напоминало о трагедии польских повстанцев. Особенно много их было сослано в Сибирь после восстаний 1834 и 1863 года. Нынешний каменный костел начали строить в 1881 году на месте деревянного, сгоревшего во время грандиозного городского пожара 1879 года.

Иркутск насыщен легендами о людях, чьи биографии вошли в историю Сибири, этим славным сынам России поставлены памятники, их имена увековечены в названиях улиц, бульваров и площадей. Прожив в городе около пяти лет, я, конечно, о многом судила по своим личным, во многом незрелым еще наблюдениям, но потом читала все, что только могла достать, об Иркутске, и этот интерес сохранила до самых преклонных лет.

Совсем недавно довелось познакомиться с книгой Г. Килессо «По следам иркутской легенды», изданной в Восточно-Сибирском книжном издательстве в 1976 году и присланной мне иркутским другом. Она напомнила, что в этом городе в 1905 году вел революционную работу И. В. Бабушкин, а в 1908–1909 годах – С. М. Киров, что здесь побывали опальный А. Н. Радищев, узник полярной тюрьмы Н. Г. Чернышевский, П. П. Постышев. С Иркутском связаны биографии Сергея Лазо, Сухэ-Батора, Ярослава Гашека, поэта Иосифа Уткина. Здесь жило много замечательных ученых, краеведов, литераторов. Во время гражданской войны в Иркутске была задержана часть золотого запаса России, которую колчаковцы хотели вывезти за границу. Именно здесь по решению революционного комитета 7 февраля 1920 года был расстрелян «верховный правитель Сибири» Колчак.

Через Иркутск осязаемо, зримо проходила история. В школе, в которую я вскоре поступила, учителя не уставали напоминать нам об этом. Как и о том, что уроков истории нельзя забывать. Их надо усваивать и делать из них свои выводы. В моей школе была интеллигентная, прекрасная атмосфера, и не случайно ученики, окончившие ее, помнят и чтут ее традиции и своих педагогов до сих

пор. Из этих стен вышло много образованных и полезных людей.

...Наша семейная жизнь складывалась на новом месте не очень-то гладко. Приехав в Иркутск, мы с мамой радовались, что наконец-то закончатся наши скитания и мы опять заживем единой семьей, но все оказалось сложнее. Старший брат Иван, по вызову которого мы приехали, обзавелся к этому времени большой семьей за счет родных жены: ее матери, сестры и брата, и мы вошли в круг совершенно чуждых нам людей. Средний мой брат, Василий, уехал по призыву партии в деревню, младший, Коля, совсем мальчишка, удрал на Дальний Восток бороться с Колчаком и... не вернулся.

Взаимоотношения в семье не налаживались. Брат был очень занят на работе, часто ездил в командировки, и в доме верховодила его жена, которую не очень устраивало наше присутствие. Пока у нас имелись свои средства, все еще шло ничего, но когда они истощились, ситуация изменилась, хотя места в доме было достаточно: много комнат, подсобные помещения. Дом был отдельный, одноэтажный, каменный. Все комнаты изолированы друг от друга (до сих пор помнится мне царящая в них гнетущая тишина). Мы-то привыкли жить тесновато, но весело и открыто, и такая келейность действовала на меня угнетающе.

Особенно трудно было маме. Во-первых, дом плохо обогревался, хотя пожирал много топлива. Во-вторых, мама, к тому времени уже прилично говорившая по-русски, так и не избавилась от сильного акцента, а когда волновалась, то и вообще с трудом подбирала слова. По этой причине она избегала вступать в излишние разговоры. Я все брала на себя.

Однажды ребята во дворе сказали, что наши родственники – старообрядцы и раньше жили в скитах. Мать невестки и в самом деле всегда ходила в черном платье широкого покроя, на ногах – черные сапоги, на голове – черный суконный платок, сильно затянутый вокруг лица и заколотый под подбородком булавкой. Дети тоже вели себя странно, сторонились других ребят. Хуже же всего было то, что родственники и сами никуда не ходили, и посещения наших знакомых воспринимали неодобрительно.

Мама и я понимали, что у каждого – своя жизнь, поэтому стали мечтать о том, чтобы отделиться. Брат об этом, как и о напряженности в доме, долго вообще ничего не знал. Мы чувствовали, что ему нелегко будет расстаться с нами.

Лето заканчивалось, и надо было готовиться к учебному году. Определяться в школу я пошла с братом. В этой Третьей советской

школе 2-й ступени имени Ленина, которая считалась образцовой, проводился тогда научный эксперимент в духе времени – групповое изучение материала. Внедрялось также трудовое обучение, для чего организовывались производственные мастерские. Педагоги стремились вызвать у ребят желание творить, широко мыслить. Брат, почувствовав мою робость, всячески старался приободрить меня. Ведь не случайно, сказал он, эксперимент проводится в школе, носящей имя Ленина.

К Ленину отношение у брата было особое. Помню, как громко, захлебываясь, плакал он, узнав о его смерти. Придя в тот день из школы, я увидела, что мой взрослый брат, неловко сжавшись, лежит ничком на кровати и весь сотрясается от рыданий. «Какая беда! – только и произнес он. – Умер Ленин!»

Уже много позже, из письма ко мне красных следопытов г. Бодайбо, я узнала, что брату довелось встречаться и разговаривать с Владимиром Ильичом. Ребят, сообщивших, что один местный журналист пишет книгу о родном городе, интересовали детали биографии – моей и брата, Вика Ивана Кузьмича, одного из делегатов Третьего съезда комсомола от молодежи Бодайбо, Якутска и Ленских приисков. Оказывается, узнав, что на съезд прибыли делегаты из Якутии, Ленин захотел с ними поговорить, справиться об их нуждах. Эта встреча состоялась и произвела на комсомольцев сильное впечатление. До конца дней брат остался верен ленинским идеалам, а в дни Великой Отечественной войны, уже немолодым, ушел на фронт в отряде коммунистов-ополченцев г. Евпатории и погиб...

В школе мне пришлось пройти через экзаменационную комиссию, определившую отставание по двум предметам – химии и физике. Педагоги пообещали помочь, но все равно забот у меня возникло немало.

Маме удалось устроиться на работу в организацию водного транспорта портняжкой-надомницей. Она шила постельное белье, занавески, чехлы на мебель для кают и салонов курсировавших по реке пароходов. Зарабатывала прилично, да и брат помогал, и мы сумели материально отделиться от его семьи, хотя о своей квартире пока еще думать не могли.

После занятий в школе у меня оставалось свободное время, и я часто тратила его на то, чтобы узнать город. Ну а общение с местными жителями началось со скамеечек у ворот – характер у сибиряков открытый, доброжелательный.

Знакомство с ближайшими соседями в дальнейшем переросло в дружбу. Потомственные сибиряки, они были влюблены в свой край. И хоть достаток в их семье был невелик, никаких жалоб на свою судьбу и нытья от них я не слышала. Дети почитали родителей, никогда не вступали в общие разговоры без разрешения. Глава семьи, дядя Антип, сразу располагал к себе. Розовощекий, с редкими рыжеватыми кудрями, с доброй улыбкой, постоянно пересыпавший свою речь прибаутками, он был еще и заядлым рыбаком, прекрасно знавшим рыбацкое дело. Неделями мог пропадать на рыбалке, зато всегда приносил домой богатый улов – подспорье семейному бюджету. Мальчишки обычно крутились возле него. Он умел создавать вокруг себя удивительно надежную обстановку, и родители спокойно отпускали с ним детей. Однажды и я попросилась с ним на рыбалку. Дядя Антип согласился, хоть и не сразу, и предупредил, чтобы никаких капризов не было, рыбная ловля, мол, – не игра. Особенно ночью. Как это – ночью? А вот, дескать, придет время – увидишь.

И мы поехали.

Первая моя встреча с Ангарой произошла благодаря дяде Антипу. Хотя я и выросла на реках, знала, что каждая имеет свои особенности, свой характер, но ни одна не вызывала во мне такого восторга. Ангара влюбляет в себя сразу и навсегда неповторимым цветом воды, прозрачной даже на самых больших глубинах, невероятной быстротой течения и каким-то особенным вкусом холодной, почти родниковой, струи.

Дядя Антип наблюдал за мной с гордостью и умилением. Говорил, что недаром об Ангаре так много сложено народом легенд и сказаний, а в один из вечеров поведал предание о старом, несметно богатом царе Байкале, его любимой дочери красавице Ангаре и удалом царевиче Енисее. Услыхала Ангара от подруг о славном юноше и убежала его искать, да так быстро, что не смогли слуги Байкала догнать и вернуть беглянку. Только вот из-за погони потеряла Ангара указанную подругами дорогу и до сих пор не может встретиться с Енисеем. Так и бегут они каждый своим путем и горюют, что не слились их воды и не образовали своего моря.

Нам так захотелось увидеть Байкал! Пообещал дядя Антип, что мы побываем там, но позже, когда созреют ягоды и кедровые шишки. А пока нас ждала рыбная ловля на Ангаре.

Дядя Антип знал рыбные места, крутой нрав реки и обучал, как вести себя с ней. Купаться не разрешал – при таком быстром

течении снести могло далеко. В лодках иногда весла не помогали, и приходилось подниматься против течения на шестах (отталкиваться, стоя в лодке, от дна шестами, умело удерживая равновесие).

Однажды дядя Антип сказал, что нынче ночью предстоит лучить рыбу. Происходило лучение так. С наступлением темноты мы заплыли на большую глубину, бросили якорь, а на носу лодки зажгли смолистый факел. Рыба подплывала на свет, тараша удивленные глаза, а в это время дядя Антип ловко подхватывал ее гарпуном и бросал на дно лодки. Зрелище было воистину поразительное, только мне, помню, было очень жаль рыб, обидно, что так обмануто их доверие, и присутствовать на лучении второй раз я не захотела.

Вернулись мы домой к началу учебного года. В пятом «а», куда я была определена, ребята встретили меня доброжелательно. Школа мне очень понравилась. Педагоги держались просто, хотя обращались к ученикам на «Вы», без фамильярности, и это подтягивало детей, не допускало в классе расхлябанности. Наиболее любимыми преподавателями были Б. Н. Крильштейн, Н. А. Фигуровский, Л. В. Федорова, А. П. Широкова. Впервые я встретила с таким вниманием к ученику, его общественному лицу, духовному содержанию личности. Согласно новой системе подлежащий усвоению материал изучался на групповых занятиях – семинарах. Проверялись же знания индивидуально. Такая форма обучения вызывала разные мнения среди учителей – одни относились к ней с энтузиазмом, другие воспринимали в штыки, что, конечно, мешало общей работе.

Сразу же после начала занятий у нас был избран школьный ученический комитет из 11 человек, в который вошел и представитель преподавателей, это тоже казалось ново и интересно. В обязанности учкома входило вовлечение как можно большего числа учащихся в общественную жизнь школы. Заботой учкома была также организация их досуга, художественная самодеятельность, драматический, технические кружки, «Синяя блуза», рукописный журнал «Учись творить». Руководили кружками педагоги. С их помощью ребята писали пьесы, скетчи для драмкружка, сочиняли и подбирали злободневные материалы для «Синей блузы». Стилистически обрабатывать тексты помогал учитель литературы Н. А. Фигуровский. Спектакли получались злободневные, боевые. В ту пору много занимались антирелигиозной пропагандой, борьбой с проявлениями мещанства, ожившего во время НЭПа. Бывало, конеч-

но, что со своей «активностью» мы и впросак попадали, как в церкви, куда пришли как-то разъяснять вред религии.

Я записалась в хор, в «Синюю блузу», участвовала во всех постановках, связанных с музыкой. Здесь, в этой школе, произошла и счастливая для меня встреча с преподавателем пения Ольгой Николаевной Балабиной. Она сразу обратила внимание на мой голос и музыкальность и начала заниматься со мной отдельно. Мы стали готовиться к предстоящим осенним праздникам, к школьному концерту. Я разучивала революционную песню «В тот великий и памятный год» (музыка Волоховой) и «Колыбельную» (музыка Гречанинова). С соученицей Марусей Тулубаевой мы готовили также дуэт Лизы и Полины из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

Большим счастьем для меня было войти в дом сестер Балабиных. Ольга Николаевна – в прошлом певица, драматическое сопрано с итальянской школой. Елена Николаевна – пианистка, получившая музыкальное образование в Петербургской консерватории у знаменитой пианистки Есиповой. Она работала концертмейстером в филармонии и в драмтеатре, где в спектаклях часто звучали музыка и пение в исполнении драматических артистов. С ней я и начала разучивать свой певческий репертуар.

Сестры Балабины были образованными и интеллигентными людьми в самом широком смысле этого слова. Когда и почему они приехали в Иркутск, я не знаю. Знаю только, что были там очень авторитетны. Да и все гастролеры, приезжавшие в город, считали своим долгом посетить их гостеприимный дом, благодаря чему мне посчастливилось познакомиться с такими знаменитыми певицами, как Ирма Петровна Яунзем, Тамара Церетели, с клоуном Владимиром Дуровым и другими известными артистами. И я всегда пела для этих гостей.

Ирма Петровна Яунзем оставила письменный отзыв о моих голосовых и музыкальных данных, высказала пожелание, чтобы я продолжила музыкальное образование в специализированном музыкальном учебном заведении. А пока в доме Балабиных меня учили постигать музыку, разбираться в тонкостях музыкального языка того или иного композитора, бережно относиться к его замыслу, учили владению вокальным искусством. У сестер была очень большая нотная библиотека, впоследствии переданная городу. Мой репертуар, разумеется, подбирался с учетом голосовых данных и доступных мне выразительных средств.

Приближались весенние каникулы, и тут в нашу размеренную жизнь ворвалось яркое событие – на гастроли в Иркутск приехала оперная труппа. Я, конечно, пошла на спектакль со своими музыкальными педагогами. Раньше мне не приходилось слушать оперу, и я с двойным нетерпением ждала встречи с ней. Тем более что одна знакомая, удивившаяся моему интересу, безапелляционно заявила, что опера – это скучно, там все поют, и не поймешь, что.

Первым спектаклем был «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Я ни разу еще не слышала музыку в оркестровом звучании и с первых же тактов увертюры ощутила небывалое волнение: казалось, что произведение это мне до боли знакомо, настолько оно было мне близким. Предварительно я перечитала поэму Пушкина. Музыка обострила чувства. В сцене дуэли ария Ленского прозвучала так страстно и скорбно, что я, не выдержав напряжения, залилась слезами, да так громко и безутешно, что меня попросили покинуть зал.

После спектакля я долго еще была переполнена впечатлениями, которые подарила мне опера, а Чайковский навсегда остался моим любимым композитором.

Школьные занятия между тем подошли к концу. Я сдала все экзамены и была переведена в следующий класс. С огромной силой потянуло на природу. Захотелось подышать свежим воздухом, послушать голоса птиц и славные рассказы дяди Антипа, который организовал-таки поездку на Байкал, о которой я так мечтала.

Мы приехали в поселок Листвянку, расположенный вблизи озера. Ах, как тут все было красиво! Величественные кедры казались мне древними могучими богатырями, охраняющими свои богатства, и прежде всего священный Байкал. Как верно назвал народ это озеро «священным морем»! И, наверное, Великий Шаман из легенды об Ангаре приходил на свой шаман-камень молиться не только Солнцу, но и этой красоте, дарованной природой человеку, поклониться прозрачной воде, опоясанной драгоценной лесной оправой.

Берега озера, в зависимости от времени года, сказочно изменяли свой цвет, отражались в воде, и все вокруг становилось новым и до боли прекрасным. Ну что может сравниться с природой, умеющей творить подобные чудеса!

Лес щедро одаривал людей ягодами, грибами, орехами. Ягоды собирали ведрами. Сбор орехов назывался здесь шишкованием. Огромными деревянными колотушками осторожно ударяли по

стволу дерева, и спелые шишки падали на землю. Вечером разводили большой костер и зарывали шишки в горячую золу, а потом, печеные, ароматно пахнувшие и клейкие, обрабатывали на простой стиральной доске, и орехи вылетали из своих гнезд. Привозили домой орехи мешками. Так, в мешках, всю зиму и хранились они, подвешенные в амбарах.

Во время чистки орехов все мы, усталые, но блаженно-умиротворенные, то пели, то читали стихи, то рассказывали друг другу всякие были и небылицы. Конечно, первенство всегда оставалось за дядей Антипом, который, как хороший актер, выступал с подготовленной программой, живо и интересно повествуя о различных забавных случаях и народных обычаях.

Дни отдыха не отражались на моих занятиях пением, они продолжались и летом, доставляя мне огромную радость. Кроме вокализмов и дыхательных упражнений мы начали работу над новым репертуаром из арий, русских песен и романсов. Он стал более сложным и требовал от меня все больше труда и упорства. Я готовила арию Марфы из «Царской невесты», арию Микаэлы из «Кармен», Снегурочки из «Снегурочки»...

Раньше я думала, что пение не требует никаких забот. Пропулась, встала, запела, как птичка, и все так легко и просто. Как же я заблуждалась! Порой тяжело было преодолеть какой-то интервал, пассаж, «мешал» текст и, конечно, не хватало дыхания на длинную распевную фразу. Стало возникать опасение, что я не сумею преодолеть все эти трудности. Но моя Ольга Николаевна отлично понимала, что происходит со мной, и очень настойчиво добивалась своего. Она терпеливо направляла меня, обращая особенное внимание на переходные из одного регистра в другой ноты, – видимо, поэтому я и не уставала. Вот только ария Микаэлы вызывала подчас напряжение и утомление гортани, как-то была позиционно мне неудобна, и приходилось заниматься ею вновь и вновь. Я готова была петь часами.

В доме сестер я училась и домоводству. Умению сервировать стол, обращаться с ножом и вилок, правильно держать руки, пользоваться хрустящими крахмальными салфетками.

У Балабиных жили удивительные собаки, известные на весь город. Старший знаменитый Дуров, приехавший к нам с цирком, очень просил продать их ему, предлагал большие деньги, но безуспешно. Это были английские боксеры с великолепной родословной. Рыжей масти, с безобразными мордами из-за свойственного

этой породе прикуса, собаки выглядели прямо-таки обаятельными благодаря необыкновенно умным, словно бы изучающим собеседника глазам. Зная коварство этой породы, многие поначалу с опаской подходили к ним, но боксеры были в меру добродушны и никогда не нападали без причин.

То, что они умели делать, всегда вызывало удивление и восхищение. Старший, Пи-по, глава «династии», произносил очень четко «мама» и танцевал со своей дамой Ту-ту мазурку. И, что самое удивительное, только под музыку Венявского. Пробовали играть мазурки других композиторов, но он на них не реагировал, стоило же зазвучать Венявскому, тотчас же поднимался и, растолкав свою даму, становился на задние лапы, приглашая ее к танцу. Они двигались, кружились, а в завершение Пи-по припадал на согнутые передние лапы в поклоне перед зрителями.

Ту-ту же была очень аккуратной и хозяйственной. В доме ничего не валялось на полу – она все подбирала мягкими губами и несла хозяйке, за что получала вознаграждение. Однажды нас удивило поведение Ту-ту. Она порвала газету на мелкие куски и растащила их по комнатам, а через некоторое время принялась приносить обрывки хозяйкам, получая, естественно, награду. Оказывается, в этот день в доме была ее любимая колбаса, и Ту-ту ее честно зарабатывала. Вот так, в своих хозяйских заботах, она и погибла. Подняла с пола иголку и проглотила ее. Умирала Ту-ту в ужасных муках, с глазами, полными слез.

Самый младший, Том, очень любил детей, охотно гонял с ними мяч. Мальчишки научили его играть в футбол и поставили защищать ворота. Он очень ловко, с азартом отбивал мяч то лапами, то головой. Во время одного такого матча Том не пропустил ни одного мяча, принес тем самым успех своей команде. Озлобленные проигрывшем противники решили отомстить победителям и... сбросили собаку в колодец. Когда одумались, было поздно. Друзья Тома, дети и взрослые, искренне оплакали его и похоронили со всеми почестями, а виновникам смерти боксера был объявлен бойкот.

Помню, после гибели собак дом сразу осиротел.

...В новом учебном году меня избрали в новый состав учкома зав. политпросветом. Это было мое первое в жизни общественное поручение, да еще какое! Не только почетное, но и очень ответственное. Председателем учкома стал Вася Романов, недавно ушедший из жизни, а секретарем – Женя Хлебникова, дочь партийного работника высокого ранга.

Школа жила интересно. Ученики давали концерты – школьные и вне школы, развлекательные и так называемые тематические. Немалый успех завоевала большая программа, посвященная творчеству Н. А. Некрасова. Мы подготовили даже маленькую оперу – «Иванов Павел», в которой я пела партию Шпартгалки. Организовывались также благотворительные концерты в пользу различных организаций и в пользу школы. Один из них состоялся, помню, 5 декабря 1927 года.

Я была постоянной участницей таких выступлений. Эстрадный репертуар у меня накопился уже большой. Учила я быстро, но к большинству песен вскоре теряла интерес. Помню некоторые названия: «Рыбий бунт», «Стара, помирать пора», «Шествие», «Станочек», «Кирпичики», «Беспризорный»... Иные из этих песен живут и по сей день.

Стали меня приглашать и в филармонические концерты, даже с участием гастролеров из Москвы и Ленинграда. На несколько выступлений исполнителя цыганских песен Нежданова меня взяли в его «антураж». Конечно, благодаря Е. Н. Балабиной, которая ему аккомпанировала и для этих концертов приготовила со мной несколько цыганских романсов. Я пела «Дремлют плакучие ивы», «Дорогой длиною», «Дай, милый друг, на счастье руку». Это были мои первые платные выступления, за которые я получала от 4 до 7 рублей.

Длинного концертного платья у меня не было, и я выходила на сцену в шерстяной короткой юбке и кофточке с напуском, сшитой из светло-серого серебристого шелка «либерти». Завершался мой туалет ниткой искусственного жемчуга. Несмотря на такой скромный наряд, иркутяне тепло принимали «школьницу Марусю Виск», как меня объявляли, и дарили аплодисменты.

Правда, успех мой омрачался сопротивлением брата моим публичным выступлениям. Иногда я прибегала к тому, что выходила на сцену под фамилией Ольгина, в честь моего педагога, но в общем-то это был не выход. А изменить что-либо было уже невозможно. Я чувствовала, что искусство – мое призвание, моя судьба, и заниматься чем-то другим я просто-напросто не смогу.

Как-то на одном из концертов меня услышал художественный руководитель драматического театра Мориц Миронович Шлуглейт и пригласил к себе на работу. Это решило все.

В 1928 году я успешно закончила школу. К положенному аттестату получила еще один документ, который сохранился в моем

архиве до сих пор, – «Отзыв о работе в организации школьного самоуправления т. Викс».

В документе сообщалось:

«За время пребывания в школе т. Викс несла следующие обязанности и состояла в следующих организациях. 1. В учкоме (зав. политпросветом). 2. Хор. кружке. 3. Обслуживала школьные вечера. В работе проявляла достаточную заинтересованность, активность, исполнительность.

Пред. учкома – В. Романов.

Секретарь учкома – Нилова.

Иркутская советская школа 2-й ступени им. В. И. Ленина, 1928 год».

Таков был первый мой документ об участии в общественной жизни коллектива.

По настоянию брата я сдала экзамены в пединститут, но... осенью начала работать в театре. Это явилось поводом для разрыва с семьей брата, члены которой усматривали в моем желании стать актрисой что-то пошлое и вульгарное. Театр помог мне получить частную комнату, и мы с мамой немедленно переехали туда. У нас началась новая жизнь.

Начало лета этого же года было ознаменовано приездом в Иркутск большой концертной группы из Москвы во главе с Леонидом Витальевичем Собиновым. С актерами из этой группы я познакомилась, как всегда, у Балабиных. Руководителем группы был администратор Униговский. Баритон – Девлет, скрипач – Файнкет, аккомпаниатор – Макаров. Я выступила перед москвичами и получила много одобрительных отзывов и советов продолжить музыкальное образование в специальном вузе. Пригласили меня и на концерт.

Слава Собинова была столь велика, что просто так попасть на его выступление было совершенно невозможно. Я знала певца только по записям на пластинках и, конечно, очень обрадовалась тому, что смогу услышать живой его голос. И вот я на концерте. Появление Собинова зал встретил бурно. На сцену вышел пожилой человек, немного полноватый, но сколько было в нем благородства, достоинства, умения держаться просто и очень естественно! В первом отделении исполнялись романсы М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова. Конечно, я еще мало разбиралась в вокале, но что-то мешало принять пение Собинова безоговорочно. Голос – явно «уставший». Того дивного тембра, о котором так

много писалось и говорилось, уже не было. Собинов больше пользовался речитативной манерой, хотя исполнение каждого романса отличалось большой глубиной, каждая фраза звучала значительно. Во втором отделении Собинов спел арии Надира из «Искателей жемчуга», Левко из «Майской ночи», Вертера, Герцога из «Риголетто». И произошло чудо – голос стал иным! Эти «впетые» арии окрасились удивительными интонациями и обертонами. Успех певца рос от номера к номеру.

Объявили мою любимую арию Ленского. Я вся напряглась, помня о первом своем знакомстве с оперой. Но Собинов мои прежние впечатления властно и царственно перекрыл. Взятый певцом несколько замедленный темп подчеркивал горькие раздумья пушкинского героя. А фраза «Забудет мир меня» была исполнена почти шепотом, однако настолько искренне и горько, что горло сжало от накатившего чувства. Ария звучала как лебединая песня великого маэстро. Успех был феноменальный, и я еще раз убедилась в значении мастерства, которое творит чудеса и к которому надо стремиться. Да, я буду певицей, и только ею! Теперь уже решено!

Глава 3

МОЙ ПЕРВЫЙ ТЕАТР

Иркутский областной драматический театр знал немало прославленных имен. На его сцене выступали Г. Н. Федотова, А. А. Яблочкина, К. А. Варламов, В. Ф. Комиссаржевская, Л. В. Собинов, успешно работали свои талантливые артисты. Трудно описать волнение, с которым я переступала его порог.

Сбор труппы перед новым сезоном 1928/29 года. Оживление, поцелуи, смех, рассказы о проведенном отпуске. Я почувствовала себя очень неловко в этой незнакомой мне среде, но рядом, как всегда, оказалась Елена Николаевна Балабина, поняла мое состояние и поддержала меня.

После официальных поздравлений с началом сезона и пожеланий успехов речь зашла о намечавшемся репертуаре. Затем труппе представили новеньких. Приняли нас тепло. Даже наши фотографии заранее поместили в театральном фойе среди фотографий других артистов.

Постепенно напряжение спало, и я смогла подробнее рассмотреть своих новых коллег. Труппа была небольшая и состояла из актеров провинции и московского театра (бывшего театра Корша) во главе с Морицем Мироновичем Шлуглейтом. Главным режиссером был Константин Тимофеевич Бережной. В ведущую группу входили актрисы И. А. Колонтар, О. Д. Виндинг, Н. К. Петипа, обаятельная Мерцалова, Авенариус, Нелединская, Перегонец. Из числа актеров – Болховский, Макавейский, Бурз, Лесовой, Василенко, Ильченко, Чернявский. Со всеми мне потом приходилось встречаться в спектаклях, и я благодарна им за поддержку и помощь.

Ну а пока никто не знал, что я буду делать в труппе, в том числе и я сама. Как-то я поделилась с одной из актрис своей тревогой, но она успокоила: уж Мориц Миронович ничего не делает зря. Мы все работаем с ним давно, даже из Москвы за ним уехали, верим в правильность его действий и очень его любим.

Это действительно было так. Как-то он заболел, и потребовалась сиделка. Тут же был составлен список актрис, пожелавших

дежурить ночью. Я слышала, что несколько актеров из провинциальных театров поступили к нему даже на более низкое жалованье.

Авторитет Морица Мироновича был непререкаем. И внешность его тоже сразу располагала к себе: среднего роста, широкий в плечах, красивый, с большими серыми выразительными глазами и седеющими вьющимися волосами. В соответствии с модой того времени он носил серый френч, галифе и сапоги.

Будучи директором и художественным руководителем театра, Шлуглейт управлял всем творческим процессом спокойно, без окриков, до тонкостей зная особенности и проблемы театральной жизни. Эрудиция его была велика, в том числе и в области драматической литературы.

Мориц Миронович очень следил за моральным состоянием коллектива, особенно в связи с разболтанностью нравов, порожденной НЭПовским влиянием, и не спускал ни малейшего нарушения дисциплины и недостойного поступка.

Однажды два молодых актера решили проверить, не притворяюсь ли я, изображая скромницу, и, выбрав момент, в одном из коридоров театра принялись рассказывать мне неприличные анекдоты. До этого мне не доводилось слышать что-либо подобное. Я растерялась, а потом от стыда расплакалась, и тут вдруг появился Шлуглейт. Молодые люди буквально онемели. Куда девались их прыть и удаль! Мориц Миронович сразу оценил ситуацию и попросил актеров следовать за ним в кабинет. Что там произошло, я не знаю, но на следующий день появился приказ о выговоре этим двум весельчакам за нарушение этических норм поведения в театре.

Все тянулись к Шлуглейту. Что бы у кого ни случилось – беда или радость, знали: поймет, поддержит, поможет. Давно его нет в живых. Сейчас я старше его по возрасту, но всегда вспоминаю о нем с большой теплотой и любовью.

Тогда мне и в голову не приходило задуматься, как оказался этот человек в Иркутске, да еще не один, а с большой группой актеров столичного театра. Только намного позже я узнала, что он из Киева, юрист по образованию (окончил Киевский университет), служил актером в театрах Одессы, Ростова-на-Дону, Екатеринбурга, Саратова (сценический его псевдоним – Миронов). В 1917–1925 годах был директором крупнейшего частного театра России, основанного Федором Адамовичем Коршем в 1882 году после отмены монополии императорских театров в столице. В се-

зоне 1925/26 года театр Корша был включен в число государственных театров Московского Совета и постепенно стал распадаться, артисты разбредались кто куда. Так продолжалось несколько лет. В трудный момент Мориц Миронович и отправился с группой актеров в Сибирь.

Не могу не отметить, что Шлуглейт внес свой вклад и в театральное строительство в Свердловске. Именно его пригласили в 1930 году организовать здесь государственный профессиональный драматический театр. Мориц Миронович, кстати, привез сюда многих работавших с ним прекрасных актеров. Именно ему этот коллектив был обязан своей изначально сильной труппой.

Ну, а пока, во времена начала моей карьеры, он директорствовал в объединении драматических театров Восточной Сибири (Красноярск, Иркутск) и Дальнего Востока (Хабаровск, Владивосток). В 1932–1936 годах Шлуглейт работал в Москве. Ушел он из жизни в 1939 году.

К великому сожалению, мне не пришлось больше с ним встретиться. В Свердловске мы разминулись. Я приехала сюда в 1933 году, чтобы участвовать в подготовке первого спектакля только что организованного театра музыкальной комедии, а он уехал в Москву в 1932-м. С актерами же театра Н. К. Петипа, О. Д. Виндинг, В. А. Бурз, Б. П. Рылеевым, которые приехали за Шлуглейтом в Свердловск, я встречалась часто, и мы не раз вспоминали его.

Между тем моя жизнь в театре начала определяться. Меня стали занимать в массовых сценах некоторых спектаклей, и я была безмерно счастлива, что выхожу к публике, участвую в общем деле. На один из таких спектаклей я привела маму и с нетерпением ждала ее реакции. И вдруг увидела ее расстроенное лицо: «Что же ты выбрала себе такую роль, что я долго не могла тебя найти? Стоило ли ради этого ссориться с братом и бросать учебу? Что тебя дальше ждет?!» А я так старалась, чтобы меня заметила публика! Как-то одна из актрис мне сказала: «Не вылезай вперед, держись указанного тебе места». Я тогда еще не понимала, как важно знать свое место в спектакле, знать, что в роли главное, а что второстепенное.

В те годы в Иркутске не было музыкального театра, существовала только филармония. В драматических же спектаклях музыка звучала часто. Некоторые актеры недурно пели романсы, куплеты в водевилях, и руководство театра решило провести рискованный эксперимент – поставить силами драматической труппы музыкаль-

ный спектакль. Выбор пал на одну из замечательных оперетт Жака Оффенбаха — «Периколу», однако для этого требовались хор, балет, оркестр.

И вот из Одессы приехала к нам балетмейстер М. И. Баскакова, привезла с собой небольшую группу танцоров и на этой базе организовала балетную студию. Хор был сформирован из участников самодеятельных хоровых коллективов. Дирижер И. И. Гладунюк создал небольшой оркестр из музыкантов филармонии. На главную роль Пикилло был приглашен актер оперетты Е. Родионов.

В число исполнителей я, естественно, не попала, но присутствовать на уроках хора и на репетициях спектакля мне разрешили. Я приходила с утра и проводила весь день в театре, впитывая в себя то, что показывал режиссер, что делали актеры. Выучила вокальные партии и могла пропеть любую — и мужскую, и женскую.

Концертмейстером в театре, как я уже говорила, была сестра моей учительницы пения Елена Николаевна Балабина. Поскольку партии были у меня на слуху, на уроках я часто подпевала в нужных местах.

Актеры работали тщательно, а заняты в будущем спектакле были такие мастера сцены, как Лесовой, Ильченко, Болховский, Родионов, Никитич. Трех сестер, владелиц кабачка, играли О. Д. Виндинг, Н. К. Петипа, Е. М. Морозова. Подготовка спектакля проходила легко, весело, интересно.

Роль Периколы репетировала опытная актриса Юрьева. Особыми вокальными данными она не обладала, но на фоне остальных исполнителей ее голос звучал неплохо. На одну из музыкальных спевков Юрьева по болезни не пришла. Работе грозил срыв, так как дублерши у актрисы не было. Кроме сольных номеров нужны были музыкальные реплики для других исполнителей и для ансамблей. Елена Николаевна Балабина сказала дирижеру И. И. Гладунюку, что я знаю партию Периколы, и попросила его позволить мне подавать реплики в нужных местах. Разрешение было получено. Я была на десятом небе от радости и так увлеклась, что исчез всякий страх. Репетиция прошла весьма удачно. Актеры хвалили и поздравляли меня. Я была счастлива. Все окружающие выглядели необыкновенно дружелюбными, искренними.

Вдруг меня вызвали в комнату художественного совета, где, оказывается, решалась судьба спектакля. И моя, как выяснилось, тоже. Режиссер-постановщик К. Т. Бережной вручил мне роль Периколы. Вот тут-то я испугалась. Петь я могла, и это давалось мне

легко, но двигаться по сцене, общаться с партнерами, танцевать, да еще с тамбурином, предметом мне вовсе неизвестным, изображать девчонку неизвестного народа, другой страны! Мне стало страшно, и я принялась отказываться. Но члены худсовета меня убедили, сказали, что со мной будет заниматься сам постановщик, и все будет зависеть от моей работоспособности и выносливости.

Что тут началось в «тихом» коллективе, оказавшемся далеко не таким добрым, как мне представлялось раньше! Кто-то открыто возмущался, кто-то злословил и пророчил провал спектакля, ссылаясь на мою неопытность, кто-то вообще воспринял случившееся как личную обиду. Но нашлись и артисты, предложившие свои услуги и помош, они окружили меня вниманием, которого я еще не заслужила.

Целыми днями я не выходила из театра, готовя роль. Константин Тимофеевич Бережной тщательно объяснял мне смысл поведения героини на сцене, сущность образа, учил общению с партнерами. О. Д. Виндинг, прекрасная характерная актриса, занималась со мной техникой речи. Балетмейстер М. И. Баскакова заставляла ежедневно проводить по несколько часов у балетного станка, работала над пластикой и ставила танцы к спектаклю. Артист Е. Родионов, игравший Пикилло, отдельно и с полной отдачей сил репетировал со мной все сцены, и именно тогда я начала понимать, что значит партнер в театре и как много от него зависит.

Наконец состоялась генеральная репетиция. Она была необычной. Первый акт играла Юрьева, а второй и третий – я. В итоге решением руководства на премьеру назначили меня.

Наступил день моего дебюта – 24 октября 1928 года, решивший мою судьбу.

Все происходило как в тумане. Я пела, танцевала, выполняла все заданное режиссером, но очень боялась, что до конца спектакля не хватит сил. К счастью, все закончилось благополучно. Это я поняла по реакции зрительного зала. Я сдала свой первый экзамен и выбрала путь актрисы, хотя и трудно было предположить, как дальше сложится моя артистическая судьба.

А между тем успех музыкального спектакля, большой интерес к нему зрителей позволил театру включить в репертуар такие опереточные боевики, как «Баядера», «Сильва», первые оперетты И. О. Дунаевского – «Женихи», «Карьера премьеры».

Следующим музыкальным спектаклем, поставленным у нас, была оперетта Имре Кальмана «Баядера», в которой мне поручили роль главной героини Одетты Даримонд. Сыграть уличную пе-

вицу Периколу мне помогло то, что мы с ней – одного возраста. Мне были понятны ее мечты, шалости, юношеская угловатость, переживания первой любви. А вот Одетта Даримонд принадлежала к тому обществу, где оценивается прежде всего умение носить наряды, непринужденно болтать с легкомысленными поклонниками. Как этого достичь?

Такие композиторы, как Оффенбах, Лекок, Одран, Зуппе, Штраус, Кальман, писали свои произведения в расчете на настоящих певцов, обладающих высоким вокальным мастерством. Мне же, не имеющей за плечами специального музыкального или театрального образования, пришлось постигать законы вокала и сцены в театре, на практике.

Моим первым учителем пения была, как я уже писала, О. Н. Балабина, а с секретами техники сценического искусства впервые познакомил режиссер К. Т. Бережной. Тогда в театр нередко принимали способную молодежь семнадцати-восемнадцати лет, и он ее терпеливо воспитывал, учил мастерству, отдавая этому все свое свободное время. Педагог он был очень строгий, высказывался откровенно и прямо, самолюбия не щадил. Учил правильной, выразительной сценической речи, четкой дикции, добивался умения свободно и легко ходить по сцене. Воспитывал уважение к театру, чувство ответственности.

Работа с драматическими режиссерами и актерами научила меня чувствовать на сцене партнера, уметь на каждый взгляд, на каждую интонацию реагировать точно и согласованно, и это очень пригодилось в дальнейшем.

В коллективе Иркутского драматического театра меня учили играть правдиво, всегда всерьез, без скидок на кем-то придуманную «условность жанра». Работать приходилось чрезвычайно напряженно. За первый сезон я сыграла Периколу, Мадлен из «Людовика ...надцатого», Марион из «Свадьбы Марион», Неру из «Жрицы огня», Мери из «Карьеры премьера», Одетту из «Баядеры», Сильву из «Сильвы». Все эти партии требовали постоянной вокальной тренировки, артистической формы, и я не жалела себя. Может быть, это за мою одержимость зрители дарили мне свои симпатии?

Самой большой радостью стала для меня оценка моей работы М. М. Шлуглейтом. Он поделился своим мнением обо мне с Е. Н. Балабиной. Я узнала об этом из ее письма ко мне, которое храню как реликвию.

А было все так. М. М. Шлуглейт находился в длительной командировке, и подготовка спектакля «Баядера» шла без него. По возвращении, прямо с поезда, он попал на спектакль. «Сел я в кресло, – звучит увертюра, а на душе у меня тяжесть. Вот уж хор запел о знаменитой артистке... И выйдет сейчас полюбившаяся всем нам Маруся, милая, скромная девочка, но, увы, ничего общего с Одеттой не имеющая, и так мне стало жаль и ее, и спектакль, что я невольно закрыл глаза... Раздавшиеся аплодисменты заставили меня их открыть. Взглянул на сцену и себе не поверил – горделиво спускается по лестнице эффектная красавица, полная достоинства, уверенности в себе, с гордым взглядом, привыкшая к восторгам толпы... Откуда это? Какое невероятное перевоплощение!»*

Я счастлива, что оправдала доверие этого замечательного человека.

С глубокой благодарностью вспоминаю я и Константина Тимофеевича Бережного, моего первого учителя и режиссера. Строгий и собранный в работе, в быту он был человеком мягким, всегда доступным для молодежи. Работать с ним было очень интересно.

Включение в репертуар «Сильвы» и мое назначение на центральную роль снова вызвали бурю разных суждений. Многие в труппе считали, что я не доросла до такой роли, что «Сильва» требует вершин актерского мастерства и играть героиню должна опытная актриса. В театрах оперетты в этой роли всегда выходили «примадонны». Но режиссер-постановщик представлял Сильву молодой, целомудренной, неопытной, доверчивой. Именно по молодости, вследствие каких-то трудных обстоятельств оказалась она в кабаре. Композитор, видимо, так же понимал образ героини и музыкальную партию написал на основе народных мелодий, которые звучат в первой же песне «Хэйя». Вся партия пронизана теплой, мелодичной, порой озорной темой чардаша.

Кроме прекрасной музыки К. Т. Бережной видел в произведении драматический конфликт, комедийность, юмор, присущую оперетте мелодраму, танцевальность, и все – в нужных дозах. Действующие лица, все без исключения, представляли интерес для актерского воплощения, и артисты работали увлеченно.

Занимаясь со мной, Константин Тимофеевич все время меня направлял и спрашивал: «Слышишь себя? Веришь себе во всем

* Из личного архива М. Г. Вика. Здесь и далее – примечания Ю. Матафоновой.

происходящем?» За годы полувековой работы в театре оперетты я неоднократно играла Сильву в постановках разных режиссеров, но всегда мысленно вспоминала слова К. Т. Бережного: «Слышишь себя? Веришь себе?» Роль эта мне очень дорога.

Премьера «Сильвы» прошла с шумным успехом, и в этом была большая заслуга постановочной группы и прекрасных актеров, создавших спектакль. Так начала определяться моя творческая индивидуальность. Конечно, я мечтала получить настоящее театральное образование, и даже неожиданно предоставилась возможность эту мечту осуществить. Но...

Зимой 1928 года в Иркутск приехал нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. Встреча его с горожанами проходила в помещении драматического театра. Будучи лично знаком с Морицем Мироновичем Шлуглейтом и зная, что с ним в Иркутск приехало много московских актеров, Луначарский захотел с ними встретиться. Актеры выстроились живыми шпалерами в коридоре, по которому проходил нарком, обмениваясь со знакомыми репликами и рукопожатиями, и вдруг Луначарский спросил: «А у вас есть Маруся Вике?» Я застыла от страха. Шлуглейт представил меня. Луначарский сказал: «Мне говорили о вас актеры, которым довелось слушать вас. Они очень просили, чтобы я послушал, как вы поете, и я им это пообещал. Они рассказывали, что вы инородка-северянка. Я решил, что вы якутка, а вы вон какая голубоглазая! Так споете нам?» – «Да!» – едва пролепетала я.

Доклад длился три часа, и я подумала, что петь не придется, но Луначарский не забыл о своей просьбе, и в театральном фойе состоялся концерт. Присутствовали все члены труппы и сопровождавшие наркома лица. Е. Н. Балабина составила программу из оперных и опереточных арий, романсов и песен. После пяти номеров Луначарский спросил:

– Устали?

Я осмелела и ответила, что спела еще не все. Луначарский улыбнулся:

– Ну что же, продолжайте!

После концерта, несмотря на позднее время и усталость, он попросил, чтобы я рассказала о себе, а в конце беседы отметил, что природа одарила меня прекрасным голосом редкого тембра и, чтобы сохранить все это, нужно покинуть драматический театр и ехать в Москву учиться пению. Он обещал оказать в этом содействие.

Вскоре я получила письмо от его секретаря Е. И. Явно. В письме сообщалось о том, что мне предоставляется возможность учиться в Москве.

Впрочем, вот оно все, целиком:

«Уважаемая Мария Густавовна! Посоветовавшись с Анатолием Васильевичем и с моими товарищами, я решил написать Вам, что считаю вполне возможным Ваш приезд в Москву для дальнейшего продолжения образования. Я могу Вам предложить подыскать для Вас комнату и постараюсь найти возможность дать Вам скромно существовать. Вы, со своей стороны, должны дать мне обещание посвятить себя исключительно музыкальному образованию и не принимать никаких предложений на выступления в концертах, т. к. это может повредить серьезному развитию Вашего таланта. Прошу Вас очень серьезно обдумать сделанное мною Вам предложение и ответить мне.

14.1.29 г. Е. Явно»*.

Но этой поездке не суждено было сбыться. Очень серьезно заболела мама, которая была моей единственной опорой в жизни...

Закончился мой первый театральный сезон, и я не знала, что делать дальше. И вдруг получила несколько предложений из опереточных театров. М. М. Шлуглейт посоветовал мне принять какое-нибудь из них. Я остановила внимание на Омском театре оперетты.

* Из личного архива М. Г. Викс.

Глава 4

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ДОРОГИ

Наступил день отъезда. Трудно было оторваться от полюбившегося города, театра, близких сердцу людей. Мама все еще прихварывала, и я впервые уезжала одна. Меня одолевали тревога, страх и растерянность.

К счастью, я узнала, что Елена Николаевна Балабина решила отправиться со мной, пока я не привыкну к новой обстановке, к новым людям и пока не выздоровеет мама, которая потом должна была приехать ко мне. Несмотря на высокую квалификацию пианистки-солистки, Елена Николаевна решила устроиться хормейстером в театр, о котором мы пока ничего не знали. Память о добре, которым меня одарили сестры, о привязанности ко мне этих двух одиноких женщин я свято пронесла через всю жизнь и считаю великим счастьем встречу с моими дорогими наставницами, замечательными музыкантами, любившими искусство до самоубийства.

И вот мы добрались до Омска. На сборе труппы я была очень обрадована, увидев М. И. Баскакову, которая тоже рассталась с Иркутском и подписала контракт с омским театром, заняв в нем должность главного балетмейстера. Теперь, когда я знала, что рядом со мной есть два добрых человека, страхи мои стали понемногу рассеиваться.

Второй раз я присутствовала на встрече актеров перед началом сезона. В этом театре, в отличие от иркутского, атмосфера царила другая. Актерская толпа была развязнее и громче. Держались все группками, так что не приходилось догадываться, кто – кто и кто – с кем.

Труппа показалась мне довольно большой. Ответственный руководитель театра – Е. А. Евгеньев, главный режиссер и заведующий художественной частью – А. П. Елизаветский, балетмейстер – М. И. Баскакова, хормейстер – Е. Н. Балабина, главный дирижер – свободный художник (почему-то во всех программках и афишах это подчеркивалось) А. С. Осипов.

Актерский состав: В. В. Вассер, В. И. Мартынова, А. И. Жданова, Е. С. Гарина, С. В. Разуваев, К. М. Адамов и другие.

К работе приступили сразу и работали напряженно – каждую неделю выпускалась новая премьера. Многим актерам репертуар был знаком, но для меня большинство спектаклей являлись новинкой. Требовался максимум усилий, чтобы выучить музыкальные партии и новые тексты. Спасала хорошая память.

Из всего идущего репертуара у меня были петыми «Баядера» и «Жрица огня». Срочно пришлось учить новые партии: Жермен в спектакле «Колокола Корневиля» Планкетта, Люси в «Ярмарке невест» Якоби, герцогини де Лавернн в «Мариэтте» Колло, Розы-Марии в «Подвязке Лукреции Борджиа» Крауса.

Выяснилось, что труппа не так уж и велика. На многие роли не было дублеров, и некоторым актерам приходилось играть в спектакле двух персонажей, на ходу меняя грим.

Роли готовили самостоятельно. Режиссеры лишь разводили актеров по площадке сцены, а для более углубленной работы с ними просто не хватало времени. Главный режиссер А. П. Елизаветский являлся еще и первым характерным – комедийным – актером, так что и требовать от него было нечего. Никого не волновало, что я работаю в театре всего второй сезон. Меня спасали те крупицы знаний и опыта, которые я получила от моих первых наставников в драматическом коллективе.

Трудно мне приходилось и с туалетами. Каждая актриса должна была иметь свой гардероб, за пользование которым выплачивались минимальные амортизационные. Даже в хор в основном принимались артисты со своими костюмами, а потому в большинстве случаев то были люди зрелые. Только для спектаклей с бытовым сюжетом шились костюмы в одном стиле, а в так называемых венских опереттах требовались свои. Иногда артистки хора были одеты лучше героинь, так что порой доходило до курьезов.

У меня не было возможности одеваться лучше, чем я могла, а смена спектаклей требовала и смены туалетов. Помню, при постановке спектакля «Мариэтта» эта проблема встала особенно остро – я получила роль герцогини де Лавернн, и облачение для столь титулованной героини требовалось соответственное. Совершенно случайно мы познакомились с бывшей генеральшей и в ее оставшихся от прежнего времени платьях нашли подходящие вещи для моей герцогини, так что вопрос разрешился сам собой. Даже автор рецензии на спектакль обратил внимание на мои наряды, не преми-

нув, однако, добавить, что театр неверно использует меня как актрису: в соответствии с возрастом герцогини и содержанием роли (де Лавернн обладала большим жизненным опытом – опытом со- вращения мужчин) здесь нужна совсем другая исполнительница, более зрелая. Спектакль бы выиграл, отметил рецензент, если бы молодую Мариэтту играла молодая Викс, которой по ее возрасту эта роль больше подходит.

Уплотненный трудовой ритм заслонял все, времени на отдых оставалось совсем мало, а так хотелось получше познакомиться с новым городом, с его историческим прошлым. Я знала, что во время гражданской войны Омск был опорным центром белогвардейцев и белочехов и не раз переходил из рук в руки, пока там окончательно не установилась советская власть.

Стремительно пролетело лето, и театр стал готовиться к выезду в Ижевск. Это были мои первые гастролы. До чего же все неведомое кажется интересным и романтичным!

Почему-то у меня накопилось так много вещей, что они не уместались в чемоданах, с которыми я приехала. Появились перья, веера, головные уборы, необходимые для той или иной роли. И все-таки эти сборы были чрезвычайно увлекательны. Правда, мне было непонятно, почему мы должны уезжать из города, в котором проработали всего полтора месяца. Оказывается, у труппы не было своей крыши над головой, а драматическому театру, в здании которого мы размещались, нужно было готовиться к началу зимнего сезона.

Театры нашего жанра не имели в ту пору своих помещений и принуждены были все время передвигаться. В конце 20-х годов существовало довольно много маленьких коллективов, которые возглавляли антрепренеры-хозяйки. У них были излюбленные города, области, в которых имелись свои люди – меценаты, помогавшие в меру возможности и совести. Часто актеров обсчитывали. Доходы, если они были, делились на марки, и основной куш шел в карман художественному руководителю. Часто маленькие коллективы прогорали и распадались. Но были и довольно большие труппы, во главе которых стояли такие известные администраторы и директора, как Сагайдачный, Арбенин, Луковский, Евгеньев, Августов.

В 1927 году, помню, в Иркутск приезжала труппа Сагайдачного. В нее входили тогда известные актеры: Галина Мар (каскадная), Нальский (комик), Алла Толли (героиня) и герой Леонид Но-

виков. Я была на одном спектакле. Память не сохранила его названия, но запомнилось чувство неловкости за некоторых артистов, которые крайне фривольно вели себя на сцене, бесцеремонно выпрашивая у публики смех и хлопки и совсем забывая о партнерах. Отзывались о постановке по-разному. Ну, это было всегда и во все времена!

Итак, мы начали наши гастроли в Ижевске, играли в городском театре имени Горького. Первые спектакли были приняты хорошо, но потом нам не повезло с погодой. Зачастили дожди, ударили ранние заморозки, и посещаемость спектаклей заметно упала. Руководство прибегло к приглашению гастролера из Москвы. Все были удивлены, что так быстро удалось получить согласие такого маститого исполнителя, как Митрофан Иванович Днепров. Оказывается, наш главный режиссер А. П. Елизаветский раньше работал с М. И. Днепровым в «трудовом коллективе» Московского театра оперетты, поэтому так по-дружески Днепров и откликнулся на приглашение.

Приезда актера ждали с большим нетерпением – и в театре, и, особенно, в городе. Его имя было окутано легендами, самыми разными, и всем очень хотелось наконец-то увидеть этого человека.

Судьба Днепрова была поистине необыкновенной. Не случайно Лев Никулин в предисловии к книге артиста «Полвека в оперетте» счел необходимым подчеркнуть, что хотя в театр шли люди из самых различных слоев общества – из чиновников, кавалерийских офицеров, дворян, попасть на сцену из монастырских послушников, да еще на сцену опереточную, – это все-таки редкость. Еще до революции «Петербургская газета» опубликовала заметку, в которой сообщалось, что выступающий в «Буффе» артист М. И. Днепров в недавнем прошлом был послушником в Александро-Невской лавре и чтецом у митрополита Палладия. А журнал «Солнце России» даже проиллюстрировал это превращение, поместив рядом две фотографии – молодого монашка и героя оперетты «Пупсик».

Билеты на спектакли с участием Митрофана Ивановича были распроданы мгновенно. Он спел две «Ярмарки невест» и две «Баядеры». Мне посчастливилось играть с ним все четыре спектакля, их программки у меня сохранились до сих пор.

Репетиция прошла необычно. Я старательно выполняла все, что было предусмотрено режиссером, но боялась чем-нибудь помешать нашему гостю, а он, поняв мою неловкость, сказал: «Вы выполняйте все, что поставлено, а я пристроюсь и постараюсь не быть

вам помехой». И в самом деле, с ним легко работалось на сцене. Он был внимателен, пластичен и очень подвижен. Замечательно владел своим прекрасным голосом, пел (баритоном) без форсировки и с большим удовольствием. Во время пения поворачивался к зрительному залу в четверть корпуса, скрещивал на груди руки и как-то ухарски притопывал. В рефренах отлично свистел, и это вызывало бурю восторга.

Гастроли Днепрова закончились очень быстро. Через несколько лет мне посчастливилось снова встретиться с ним, но уже в другом театре и в другом репертуаре – в советской оперетте, в утверждении которой есть и его большая заслуга.

После отъезда Днепрова наши спектакли стали скучнее, исчезли легкость и праздничность. А затем прошел слух, что театр расформировывают. Кто был в этом повинен, трудно сказать, но все были уверены, что инициатива идет сверху, кто-то кого-то не устраивает.

Боязнь остаться без работы заставила меня принять предложение бывшего руководителя коллектива Е. А. Евгеньева поехать с концертами на Урал. Я не могла предположить, что вся программа ляжет на меня как на главную исполнительницу. Посоветоваться было не с кем. Е. Н. Балабина уехала домой в Иркутск, М. И. Баскакова отправилась в другой театр, и мне пришлось решать все самой. Так осенью того же 1929 года с бригадой Москонцерта я впервые попала в Свердловск.

Несмотря на мои девятнадцать лет, мне было предоставлено право на самостоятельный концерт с афишей и «красной строкой». Концерты проходили в оперном театре и в Деловом клубе (сейчас в этом здании размещается филармония), а также в рабочих клубах. У меня сохранилась афиша тех дней, которая сообщала:

«Государственный оперный театр им. А. В. Луначарского.

В понедельник 21 октября четвертый вечер художественной песни Марии Викс...

У рояля А. В. Зиновьев.

Администратор В. А. Задорский (впоследствии – зам. директора Большого театра. – М. В.)»*.

В афише указывалась и программа вечера. Е. А. Евгеньев в духе времени открывал каждое отделение мелодекламациями и декламациями – «Вечная память сраженным», «Двенадцатая годов-

* Из личного архива М. Г. Виск.

щина Октября», «Трубадур». С танцами выступали артисты С. А. Томилин, А. С. Волкова и Б. Д. Ботов. В моем репертуаре были как классика (ария Микаэлы из «Кармен», «Колыбельная» Гречанинова), так и современные сочинения, а третье отделение составляли цыганские романсы и русские песни.

Комсомольская областная газета «На смену!» тогда написала.

«Первый концерт Марии Викс, состоявшийся 10 октября в Деловом клубе, прошел с большим успехом. По этому концерту, представляющему несомненную художественную и идеологическую ценность, можно судить, что выступлениями артистки Викс должен заинтересоваться культотдел Уралпрофсовета. Эти выступления должны быть использованы в рабочих клубах, где концертам Викс, судя по первому дню, обеспечен заслуженный успех»*.

Осенний Свердловск выглядел серым и неудобным. Заканчивалась прокладка трамвайной линии. Мостовые в центре были разобраны, на улицах грязь по щиколотку. Но люди, одержимые идеей строительства города и его индустриального гиганта Уралмаша, словно не замечали неудобств, неустроенности. Несмотря на трудный рабочий день, они с жадностью воспринимали музыку. А как они умели слушать! Поэтому я с сожалением покидала Свердловск – город, где мне подарили много тепла. И уж, конечно, никак не могла предполагать, что когда-нибудь снова вернусь сюда.

Путь наш лежал в Москву. На мой вопрос, зачем это нужно, руководитель нашей группы ответил: за новым маршрутом, за новым городом.

Я вдруг поняла, что впереди все очень неопределенно, что это совсем не то, к чему я стремилась, что мне нужен только театр. Мне стало совершенно ясно, что, теряя театр, я теряю все, чему меня учили с таким терпением и добротой. И что мне еще так многому надо учиться, чтобы иметь право называться артисткой выбранного мною жанра оперетты.

Концертная деятельность – это совсем другая работа, требующая другой школы, имеющая другие задачи. Выходя на сцену один на один со зрителем, я должна вызвать желание слушать меня и своим интеллектом, и умением донести смысл произведения, отвечающего проблемам сегодняшнего дня, сегодняшним потребностям людей. А для этого нужен репертуар, который выразил бы мою индивидуальность.

* На смену! 1929. 12 окт.

В 1928 году я слушала трех разных певиц – Ирму Яунзем, Тамару Церетели и Изабеллу Юрьеву, которые пользовались большим успехом. Каждая из них несла свою тему, была неповторима. Чтобы достичь этого, нужны и режиссер, и музыкант, знающий твои возможности – вокальные и актерские, нужно умение верно подобрать репертуар.

Словом, я решила определяться в какой-нибудь театр. Приехав в Москву, пошла на биржу труда и очень скоро получила возможность устроиться в театр на Дальнем Востоке. И подписала контракт. Многие не хотели ехать туда из-за дальности расстояния, меня же это совершенно не пугало, и поздней осенью 1929 года я направилась в Благовещенск.

СТАВШИЙ ЕДИНСТВЕННЫМ

В 1976 году я получила в подарок книгу, только что вышедшую в Хабаровске. Называлась она «Подари людям радость» и была издана к 50-летию Хабаровского краевого театра музыкальной комедии. В дарственной надписи главный режиссер театра Евгений Туговиков написал: «Уважаемой Марии Густавовне! В память о Вашей работе в Хабаровском театре на заре его организации и с благодарностью за Ваш творческий вклад и любовь к нашему прекрасному жанру. Спасибо!.. Е. Туговиков. 1.12.76 г. в день юбилейного вечера»*.

Я действительно оказалась причастной к первым годам жизни Хабаровской музкомедии.

В дни моей актерской молодости еще очень сильно ощущались последствия того театрального бума, который возник в первые послереволюционные годы, – люди жадно тянулись к творчеству, в том числе театральному. В студии, ТРАМы, передвижные театры валом валила молодежь. Самодеятельные и полусамодельные труппы колесили по стране, хотя, надо честно сказать, художественный уровень большинства из них был невысок. Это относилось, впрочем, и ко многим коллективам профессионалов, работавшим в трудных условиях постоянных скитаний.

Во второй половине 20-х годов государство избрало политику формирования стационарных профессиональных коллективов. Захотели создать свой постоянный театр и в Хабаровске, но первые попытки окончились неудачей. В 1925–1926 годах Дальневосточное театральное объединение (Далькрайтео) приглашало для обслуживания зрителей Хабаровска и Владивостока две передвижные труппы: драматическую, в которую входили главным образом артисты бывших частных московских театров, и сатиры, основу которого составили актеры ленинградских театров миниатюр «Летучая мышь» и «Кривое зеркало». Но сколько ни старался Даль-

* Из личного архива М. Г. Виск.

крайне повлиять на их репертуар, к художественному уровню этих трупп оставалось много претензий, как и к уровню других гастрольных и любительских коллективов, выступавших на летней сцене и в здании бывшего Общественного собрания, которое называли Гортеатром (сейчас в этом здании размещается ТЮЗ).

Весной 1926 года краевой отдел народного образования (а именно эти отделы руководили тогда театральным делом) решил заново сформировать труппу государственного профессионального театра. Пригласили артистов-москвичей, дополнили их местными музыкантами, артистами хора, солистами. Так появился в Хабаровске театр комической оперы, или, как его еще называли, театр оперетты. 14 октября 1926 года спектаклем «Сильва» он открыл свой первый сезон.

В труппе оказались люди, которых потом мне довелось хорошо узнать. К ним относилась концертмейстер Татьяна Ивановна Ганева, позднее переехавшая на Урал и отдавшая Свердловскому театру музыкальной комедии, куда в начале 30-х годов вскоре попала и я, несколько десятилетий своей жизни (она работала до глубокой старости). Дирижером в хабаровском театре служил Виктор Николаевич Трамбицкий. Он тоже вскоре уехал в Свердловск и получил там известность как профессор Уральской государственной консерватории, композитор, автор талантливых опер и других сочинений.

Хотя в состав труппы входило много одаренных людей, опереточная рутина давала о себе знать, спектакли были далеки от современной жизни. Требовался новый репертуар, но его оставалось лишь ждать. И вот 14 января 1928 года в театре состоялась премьера оперетты И. О. Дунаевского «Женихи». Только что написанная молодым композитором, она была поставлена в 1927 году сначала в Москве, а потом в Ленинграде. Благодаря постоянному передвижению по огромной территории страны актеров и режиссеров провинция оказалась способной достаточно быстро усваивать новшества. Предложил взять в репертуар «Женихов» и осуществил в Хабаровске постановку спектакля режиссер А. П. Елизаветский, тот самый, с которым чуть позже, в 1929 году, я столкнулась в Омске и о котором рассказала в предыдущей главе. В сезоне же 1927/28 года он возглавлял в Хабаровске театр оперетты, которая делила сцену Гортеатра с приглашенной в город в начале сезона 1926/27 года труппой оперы.

Весной 1927 года в спектакле «Женихи» на сцене «трудового коллектива» Московского театра оперетты Елизаветский с успе-

хом выступил в роли Дьяка. В следующем же сезоне он оказался на Дальнем Востоке. Такое в те годы не было удивительным. А. П. Елизаветский относился к людям, осознававшим, что оперетте требуется обновление. В начале 1929 года он поставил на хабаровской сцене еще одну советскую оперетту – «Аэлиту» Симбирцева и Петунина по мотивам повести А. Н. Толстого. Спектакль обратил на себя внимание не только темой, отражавшей настроения масс (как пели в песне, «мы покоряем пространство и время!»), но и использованием необычных для оперетты технических средств (кинопроекции, репродукторов).

Если Елизаветский работал в Хабаровске еще «до меня», то с А. В. Королькевичем, блестящим, удивительно органичным артистом, творческая судьба сводила меня и на дальневосточной земле, и позже, когда я очутилась уже в Ленинграде. Дело в том, что Королькевич после Дальнего Востока стал солистом Ленинградского государственного театра музыкальной комедии и долгие годы был любимцем ленинградской публики. Он оказался и в составе той группы ленинградских артистов, которые в 1933 году по приглашению режиссера А. Н. Феоны приехали в дни своего отпуска на Урал, в Свердловск, чтобы помочь организовать здесь театр музыкальной комедии. На Дальний Восток, как я узнала, Королькевич попал весной 1925 года. Приехал на небольшие гастроли в составе разъездной «страдной группки», а «застрял» здесь на несколько лет. Антрепренер этой группки москвич И. В. Томашевский, став директором драматической труппы на Дальнем Востоке, порекомендовал его директору Далькрайтео Вере Рокино, и она предложила Королькевичу заключить договор.

Драматическая труппа («трудовой коллектив»), в которую попал Королькевич, с 1 октября 1925 года должна была начать сезон во владивостокском театре «Золотой рог». До начала января 1926 года ей предстояло выступать здесь, а с 10 января – в Хабаровске. Репертуар подобрался серьезный, спектакли пользовались успехом, только, как сетовал впоследствии Королькевич, в таких труппах не было никакой стабильности: кончался сезон, непостоянная труппа распадалась, и надо было опять отправляться на биржу искать работу.

На этот раз ехать на биржу Королькевичу не пришлось. Новый директор (вместо вернувшегося в Москву И. В. Томашевского) Николай Николаевич Туманов, бывший опереточный актер, предложил силами драматической труппы поставить «Сильву»

И. Кальмана. Королькевич сыграл в этом спектакле князя Воляпюка и очень понравился публике. На следующий зимний сезон 1926/27 года его пригласили в создаваемый в Хабаровске театр оперетты.

В этот-то театр в конце 1929 года и приехала я. На собственном опыте мне довелось убедиться, в каких трудных условиях приходилось работать артистам. В Хабаровске, не имея собственной сцены, играли за сезон не больше двух месяцев, а остальное время выступали в Чите, Благовещенске, Владивостоке. Быт отличался крайней неустроенностью. А если добавить к этому совсем небольшую зарплату...

Но я не унывала – молодым легче переносить трудности. В Благовещенск же я направилась потому, что театр находился там на гастролях.

Через год, поздней осенью 1930 года, в Благовещенске с труппой встретился талантливый режиссер Дмитрий Фаустович Джусто, получивший предложение возглавить молодой театр в качестве главного режиссера. Его привлекла возможность самостоятельной интересной работы. Джусто твердой рукой привел в порядок текущий репертуар, пополнил афишу такими достаточно сложными современными произведениями, как «Холопка» Н. Стрельникова, «Роз-Мари» Г. Стотгардта и Р. Фримля. Впоследствии я сумела еще раз оценить Дмитрия Фаустовича: в 1938 году на сцене Свердловского театра музыкальной комедии он поставил своего любимого «Цыганского барона». Кстати, в январе 1941 года мне довелось встретиться в Свердловске и с самым первым моим театральным учителем, режиссером К. Т. Бережным, который приезжал к нам ставить «Мирандолину» В. Сидорова по мотивам «Хозяйки гостиницы» Карло Гольдони.

Вернусь, однако, в годы юности. Джусто обратился в Дальневосточное краевое управление зрелищными предприятиями с предложением объединить труппы оперы и оперетты, делившие сцену, в единый театр Дальневосточного края. Эта идея, уже витавшая в воздухе, была поддержана. Объединение дало нам возможность приняться за крупные музыкальные формы.

Таким этапным для театра спектаклем стал в 1931 году «Цыганский барон» И. Штрауса. Мне было очень приятно прочесть в воспоминаниях Д. Ф. Джусто, опубликованных в книге «Подари людям радость», теплые слова обо мне. «Наши опереточные надежные кадры, – писал он, – Викс и Орловская, Крамида, Шахрай

и Молчанов, Валин и другие оказались на высоте, не уступая оперным как в вокальном, так и в сценическом отношении»*.

Судя и по другим отзывам, мы, артисты оперетты (партию Саффи в этом спектакле я пела в очередь с Е. А. Орловской), не уступали оперным певцам.

Д. Ф. Джусто всегда тщательно работал с актерами, особенно с театральной молодежью, и мы очень ценили эти занятия. Жаль, задержался он на Дальнем Востоке ненадолго.

Воспоминания о Хабаровске связаны у меня и с началом работы с современным советским репертуаром. Молодежной части труппы хотелось проявить себя, выразить свое отношение к жизни, поэтому с таким задором сыграли мы «Дружную горку» В. Дешёвова и Н. Дворикова. Об этом спектакле 1930 года, рассказывающем о современной молодежи, о комсомольцах, мне напомнила моя фотография, включенная в книгу о Хабаровском театре музыкальной комедии. Значит, меня там помнят!

А мое путешествие по стране между тем продолжалось. В сезоне 1931/32 года я устроилась работать в оперетте, находившейся в системе Государственного объединения Московской эстрады и цирка (ГОМЭЦ). С этим театром объездила многие города Украины, Поволжья, а потом попала в Ленинград. В нескольких местах приглашали в оперу, но я уже не могла, не хотела расстаться с полюбившимся жанром.

Работа в передвижном театре, при всех ее трудностях, помогала приобретать опыт. Играть приходилось много, роли готовить быстро, и такая поспешность вызывала досаду, неудовлетворенность собой и режиссерами, безответственно относившимися к постановкам. В спектаклях бывало много пошлого, фальшивого, прилипшего к нашему жанру с дореволюционных времен и с периода НЭПа. Не всегда спасало и участие в постановках прославленных гастролеров, мастеров оперетты, таких как Т. Бах, К. Новикова, М. Днепров, Н. Бравин, у которых было чему поучиться.

В Ленинграде наш театр, руководимый И. И. Бернштейном, работал в одном помещении с местным мюзик-холлом на улице Ракова, где теперь размещается Театр музыкальной комедии. Спектакли наши чередовались, но оба коллектива жили дружно. Здесь я впервые встретилась с композитором И. О. Дунаевским, тогда заведующим музыкальной частью мюзик-холла и дирижером, с из-

* Подари людям радость. Хабаровск, 1976. С. 43.

вестным балетмейстером Касьяном Голейзовским и другими талантливыми людьми.

Помню, в нашем репертуаре была оперетта Дунаевского «Полярные страсти». Сюжет ее остросатирический – о зарвавшихся дельцах и хапугах периода НЭПа, которых выслали на Крайний Север, чтобы они не мешали нормально жить окружающим. Тогда это отражало жизнь. В спектакле было много смешных положений и ситуаций, но главное – хорошей музыки Дунаевского. Я исполняла роль якутской девушки Иньки, и мне не раз приходилось петь эту партию, когда за пультом стоял сам композитор.

Тогда же я получила предложение перейти в недавно созданный (в 1929 году) Ленинградский государственный театр музыкальной комедии и осенью 1932 года стала артисткой этого коллектива. Видную роль в нем играл А. Н. Феона, о котором хотелось бы рассказать подробней.

Человек высокой интеллигентности и порядочности, тонкого вкуса, прекрасный профессионал – режиссер и актер, Алексей Николаевич Феона был фигурой, наверное, недооцененной. Он не сумел стать создателем новой современной линии на опереточной сцене (видимо, сказалось формирование его личности еще в дореволюционное время), однако в трудные для жанра годы сделал многое, чтобы очистить оперетту от безвкусицы, штампов, утвердить реалистическую манеру актерского творчества. Авторитет Феоны был велик, и его хорошо знали в театральной среде. Я очень счастлива, что встречалась и работала с ним. Он запомнился мне и как благородный, добрый человек, воспитавший, кстати, прекрасного опереточного актера, отличного вокалиста А. А. Феону, который приходился ему приемным сыном. Совсем недавно мне напомнили об А. А. Феоне знакомые свердловчане, которым довелось слышать его в роли Рене Люксембурга («Граф Люксембург» Ф. Легара) на сцене Московского театра оперетты.

Интерес к оперетте Алексей Николаевич Феона обнаружил, еще работая на драматической сцене. В театре у Веры Федоровны Комиссаржевской он блестяще играл Флоридора в «Мадемуазель Нитуш», заслужив славу лучшего у нас исполнителя этой роли. В 20-е годы вместе с М. Д. Ксендзовским, тоже бывшим актером, Алексей Николаевич держал труппу театра музыкальной комедии, которая играла на Невском, 56 (сейчас там находится Театр комедии). При хороших своих актерах и прекрасных гастролерах театр держался, однако, на старом репертуаре и не раз подвергался

за это публичной критике. Позднее здесь впервые в Ленинграде А. Н. Феона поставил оперетту-водевиль И. О. Дунаевского «Женихи» (в том же 1927 году, что и Московская оперетта), а позже – только что написанную Николаем Стрельниковым «Холопку» в оформлении Валентины Ходасевич (1929 год).

Вот этот театр летом 1929 года Комитет по делам искусств слил с приехавшим тогда же в Ленинград на гастроли Харьковским театром музыкальной комедии, который был очень тепло принят зрителями. В стране появился еще один государственный театр оперетты, в который постепенно вошли более мелкие опереточные труппы, в том числе и театр, с которым я приехала в Ленинград и на сцене которого меня впервые услышала ленинградская публика. Художественным руководителем нового коллектива сначала был В. Р. Раппапорт, в конце сезона 1930/31 года его сменил М. О. Янковский. Трижды в течение первого с лишним десятилетия жизни этого коллектива его возглавлял А. Н. Феона.

А рутина на сцене давила искусство. Даже самые талантливые актеры не привыкли думать об ансамбле, об общем звучании спектакля. Героинь было до десятка, и одна была королева бриллиантов, другая же... да что говорить! Каждый в труппе умел отстаивать свое положение и не хотел пускать молодых. Это я вскоре почувствовала на собственном опыте, после того как сценический костюм (шаровары) мне залили чернилами, чтобы я не смогла выйти на сцену. И то сказать, или я в 21 год пела Елену в «Прекрасной Елене», или артистка Наровская, которой было под 60! Естественно, режиссура стала все чаще занимать меня в спектаклях. Публика начала спрашивать: «Девочка эта сегодня поет?» Об этом же, как я узнала, спросил и Сергей Миронович Киров (после чего администратор мне сказал: «Иди и проси прибавку!»).

Это я вспоминаю как забавный, но характерный случай. Вообще же Киров дважды посетил спектакли с моим участием – «Прекрасную Елену» и «Роз-Мари». Зритель он был прекрасный – наслаждался минутой отдыха, смеялся и аплодировал от души.

На нашей сцене в основном шли старые западные и классические оперетты: «Фатиница» и «Донья Жуанита» Ф. Зуппе, «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха... Сложный певческий материал заставил меня искать помощи педагога-вокалиста. И – мне повезло. Судьба свела меня с профессором Ленинградской консерватории Е. В. Девос-Соболевой, в прошлом актрисой Мариинского театра, выступавшей еще с Ф. И. Шаляпиным. Занятия с нею дали

мне очень многое. После скитаний по разным городам я снова обрела уверенность и нужную творческую форму.

Я верила, что, несмотря на все неприятности, моя жизнь в труппе постепенно наладится, и вдруг – сюрприз. Весной 1933 года А. Н. Феона вызвал меня к себе в кабинет и познакомил с людьми, приехавшими из Свердловска. Оказалось, уральские партийные и советские руководители решили создать в этом городе постоянный театр музыкальной комедии, который задумывался как театр высокого художественного уровня, способный формировать вкусы массового, как тогда говорили, зрителя. Свердловчане приехали в Ленинград к Феоне с просьбой поставить первый спектакль – «Роз-Мари». А. Н. Феона согласился и предложил нескольким актерам, в том числе и мне, уже исполнявшей роль Роз-Мари, поехать с ним в Свердловск во время отпуска. В ленинградскую группу вошли художники В. Ходасевич и В. Басов, дирижер Е. Синицын, актеры Е. Неволлина, Н. Дашковский, комики Б. Маршаль и А. Королькевич (о котором я вспоминала в начале этой главы). Из Москвы согласился приехать балетмейстер Виктор Цаплин с балетной труппой из 15 выпускников Московского хореографического училища.

По существу, в Свердловске встретились три разных творческих коллектива, которым надлежало создать единый ансамбль: разъездной театр, гастролировавший на Украине, москвичи и мы, приехавшие из Ленинграда. Здесь я познакомилась с актерской парой – В. Красовской и ее мужем комиком М. Биндером, венгром по национальности, работавшим в свое время танцором в Будапештской опере, с П. Емельяновой, С. Дыбчо, Н. Мягким, Д. Затонским, М. Днепровским, К. Славиной и другими. Произошло распределение ролей, и начались репетиции.

Участниками первого спектакля, положившего начало новому театру, были: я – Роз-Мари, П. Емельянова – Ванда, Е. Неволлина – Жанна, Н. Дашковский – Джим, С. Дыбчо – полицейский Малон, М. Биндер – Герман, В. Заволжин – Авлей, Н. Мягкий – индеец Черный Орел.

Первый спектакль, состоявшийся 8 июля, прошел с очень большим успехом. Все в нем вызывало интерес зрителей, начиная с художественного оформления, весьма смелого по тем временам.

Сцена была одета в новый неожиданный материал – мягкую жесь, позволяющую создать изумительные цветовые эффекты. Основой сценической конструкции стал наклоненный в сторону

зрительного зала полукруглый станок, смыкавшийся сзади с крышей из стекла, наподобие тех, что можно видеть в ателье художников. Через это стеклянное окно-потолок виднелись снежные горы, освещенные причудливым лунным светом.

Костюмы были удобны для актеров, достоверны и красочны. Роз-Мари, например, была облачена в куртку, юбку и меховую шапку с длинными ушами, довершали наряд рукавицы и мокасины. Такой костюм помогал чувствовать себя раскованно и свободно, а мягкая обувь способствовала легкой, «крадущейся», как у индейцев, походке.

Выразительно и в разных планах использовал балет балетмейстер В. Цаплин. Перемена мест действия позволяла создавать различные танцевальные сюжеты – от бытовых до классических. Старинный менуэт, исполняемый в кринолинах, вдруг превращался в современный балет, а кринолины балерин поднимались вверх, как абажуры. Очень эффектно выглядел ритуальный танец индейцев с барабанами из второго акта – «тотем том», идущий в сопровождении хора. Энергичная смена ритмов, жгучий темперамент «индейцев», светящиеся маски в руках, утраивающие количество танцующих, а впереди – солирующая Ванда, Полина Емельянова, увлекающая за собой весь ансамбль.

Но самое главное – актеры сумели показать не шаблонных опереточных персонажей, а реалистические, индивидуально очерченные человеческие характеры. А. Н. Феона, которому было особенно приятно работать с молодой, жаждущей разделить его поиски труппой, мог быть доволен и, думаю, не раскаивался, что решил приехать в Свердловск.

А наш отпуск подходил к концу, и местное Управление зрелищными предприятиями (УЗП) начало активные действия. А. Н. Феона к этому времени уже вернулся в Ленинград, а нас, группу ленинградских актеров, пригласили в Уралобком ВКП(б) к первому секретарю Ивану Дмитриевичу Кабакову, который сразу покорила своей простотой, тактом и страстной любовью к Уралу, к бурно растущему промышленному Свердловску и его людям. Он говорил об огромном значении спектаклей, которые приносили бы радость и могли удовлетворять культурные запросы строителей новой жизни.

Нас убеждали остаться в Свердловске, однако и предстоящих трудностей не скрывали. Но ведь тогда всем приходилось нелегко.

Я имела счастье выступать в концерте на торжественном открытии первого цеха Уралмашзавода, состоявшемся 15 июля того же 1933 года в присутствии Серго Орджоникидзе, так что наш театр и Уралмаш почти ровесники. Я никогда не забуду зрителей, собравшихся на концерт, их горящих глаз, их энтузиазма. Да и сам город, бурно строящийся, уже не казался таким серым, как в 1929 году, меня захватил ритм его жизни. И я согласилась остаться в Свердловске, ставшем моей судьбой.

Глава 6

НАС ПРИЗНАЛИ!

После «Роз-Мари» на наших афишах появились «Ярмарка невест», «Холопка», «Гейша». Жизнь требовала быстрого выпуска премьер, а эти произведения были в репертуаре у большинства актеров. Тем не менее успеха, подобного успеху «Роз-Мари», добиться не удавалось. Мы все работали дружно, труппа наша выделялась большим количеством талантливых исполнителей, но некоторые актеры продолжали играть по-старинке, находясь в плену прочно сформировавшихся опереточных масок. Да и афиша не радовала особенной новизной. А ведь мы мечтали создать новый, советский по духу театр, найти новые формы, освоить новое содержание. Трудно сказать, что произошло бы с нашим коллективом, если бы он не стал упорно искать современный репертуар. Появился он, однако, несколько позже – во второй половине 30-х годов.

Ну а пока, в самом первом нашем сезоне, у нас была поставлена только одна пьеса о современности – водевиль В. Катаева «Миллион терзаний» с музыкой И. Дунаевского.

В Деловом клубе, куда мы переместились играть осенью, не было репетиционных помещений, и нам приходилось репетировать в здании спортобщества «Динамо», расположенном на берегу городского пруда. Зима в том году была суровой, и хождение через пруд из гостиницы «Центральная», где мы жили, было очень тяжелым. Но это не лишало нас энергии. Режиссеры Л. В. Лукер, А. Н. Орлов, В. И. Ленский много работали с актерами. Дирижеры В. И. Белиц и Е. А. Синицын добивались стройного звучания оркестра, что было чрезвычайно трудно из-за отсутствия в помещении Делового клуба оркестровой ямы.

Большие требования предъявлялись к певцам. Свердловский зритель был воспитан на традициях высокого вокального мастерства исполнителей оперного театра, и мы должны были оправдать его ожидания. О нашем театре заговорили, и к нам потянулись актеры из разных городов.

В октябре 1933 года в театр поступила концертмейстер Т. И. Ганева, с которой я впервые встретилась на Дальнем Востоке. Осенью того же 1933 года в Свердловск приехал (из Ленинградского областного театра музыкальной комедии) молодой А. Г. Маренич, пополнил труппу обаятельный, с отличным голосом комедийный актер А. Д. Шадрин, прибывший из Москвы. Правда, проработал он у нас недолго – трагически погиб (был убит прямо в вестибюле гостиницы во время летних гастролей театра в Тифлисе). Новички быстро вошли в общий ансамбль.

А летом состоялись первые наши гастролы – сначала мы выступали перед рабочими г. Красноуральска, что расположен в нашей области, а затем – на Кавказе, в Грузии.

Газета «Заря Востока» много писала о наших спектаклях *. Рецензенты отмечали беззаветное отношение актеров к своему труду, желание труппы создать яркий синтетический спектакль, освобожденный от штампов и шаблонов «буржуазной оперетты». С таким коллективом, считала пресса, при наличии крепкой режиссуры, актеров, обладающих отличными голосами, талантливых художников и хорошо поставленной хореографической части можно достигнуть успеха в создании подлинно советской оперетты.

В Тифлисе наше руководство обратило внимание на молодого певца Театра оперы и балета имени Зиновия Палиашвили Б. К. Коринтели – выпускника Тифлисской консерватории по классу профессора Н. Г. Райского.

Театром Борис Константинович увлекся рано, еще школьником, когда начал посещать театральную студию. В ней он учился у талантливого актера петербургской «Александринки» Николая Николаевича Ходотова, которого судьба на время занесла на Кавказ. Закончив школу, Коринтели поступил в политехнический институт, но его тянуло на сцену, и в 1921 году он стал актером Художественно-революционного театра Тифлиса.

С 1928 года Коринтели – студент Тифлисской консерватории, а после ее окончания он стал солистом Тифлисского театра оперы и балета. На его сцене Борис Константинович спел Арлекина в «Паяцах», Кассио в «Отелло», Трике в «Евгении Онегине», Князя в «Русалке».

Здесь же состоялось первое выступление Коринтели в опереточной роли Каскада из «Веселой вдовы».

* См., например: Заря Востока. 1934. 21 авг.

Борис Константинович прежде не был поклонником оперетты, но Свердловский театр музкомедии увлек его своим репертуаром, вкусом, молодым составом актеров и яркими голосами. Коринтели принял предложение войти в труппу и осенью оставил Грузию и оперу, чтобы начать работу в нашем театре. Отличные внешние и вокальные данные давали ему все основания занять надлежащее место в певческом ансамбле, и он действительно стал одним из любимых зрителями актеров труппы, а также моим мужем, с которым я прожила долгую счастливую жизнь.

После отпуска несколько человек по разным причинам в коллектив не вернулись. Проработав только сезон, уехал в Ленинград Н. Дашковский. А дома труппу ждал сюрприз – новое здание на проспекте Ленина. Театр стал именоваться государственным. Нас признали!

И все-таки трудный тогда получился сезон. Коллектив покинул директор и главный режиссер Л. В. Луккер, в Московский театр оперетты возвратился главный дирижер Е. А. Сеницын. Управление зрелищными предприятиями подыскивало нового руководителя, но это было не так-то просто. Наконец в мае 1935 года директором стал А. В. Васильев, направленный из отдела пропаганды и агитации обкома партии. Человек разносторонне образованный, хорошо знающий литературу, живопись, обладающий тонким вкусом, тактом и большими организаторскими способностями, Анатолий Васильевич сумел быстро разобраться в ситуации, и его вклад в строительство театра оказался просто неоценимым.

Прежде всего он восполнил пробелы в творческом составе нашего коллектива. В конце 1935 года к нам приехал актер и режиссер Г. И. Кугушев, вошли в труппу артисты А. Назарова, Л. Орлов, Г. Пассон, Э. Высоцкий. Это были опытные, репертуарные, как тогда говорили, актеры, хотя не все они органично вписывались в наш ансамбль, а иногда и вовсе оказывались «чужими» в спектаклях Свердловской музкомедии. Но вот Эраст Антонович Высоцкий, работавший ранее в московской оперетте, не только вошел как свой, но и принес культуру вокала, речи, умение естественно и просто общаться с партнерами. Принес обаяние создаваемых им образов. Он стал любимцем свердловской публики и моим основным партнером.

Впервые мы встретились в «Периколе», а затем увлеченно работали над «Веселой вдовой», где он сполна проявил свое дарование. Этот спектакль ставил московский режиссер Н. А. Попов,

предложивший нам нелегкую задачу: вернуться к первоисточнику. Все сцены и диалоги Ганны Главари и графа Данило должны были идти в той грациозной, легкой манере, в какой написана очаровательная и изящная музыка Легара. Мы упорно стремились найти тональность, необходимую для незаметного перехода разговорного текста в музыкальную ткань. Судя по отзывам прессы, нам это удалось. А народная артистка СССР Александра Александровна Яблочкина, побывав на нашем спектакле во время гастролей Малого театра в Свердловске, сказала:

– Друзья мои! Я счастлива, что в оперетте так хорошо умеют разговаривать. У меня ощущение, что я побывала на скрибовском «Стакане воды».

В середине 30-х годов начали работать в нашем театре актер А. М. Матковский и дирижеры С. Я. Орланский и Б. И. Врана. Это было хорошее, талантливое пополнение!

Немало сделал А. В. Васильев и для того, чтобы поставить на ноги технические цеха театра. Опытные мастера воспитывали молодежь, возникла добрая преемственность. Именно с тех пор ведут счет лет в этих цехах наши династии, позволившие говорить о театре как о коллективе высокой постановочной культуры.

За неимением новой советской пьесы репертуар 1935/36 года был построен на лучших классических произведениях: «Летучая мышь» И. Штрауса, «Красное солнышко» Э. Одрана, «Веселая вдова» и «Голубая мазурка» Ф. Легара... Для постановки спектаклей приглашались крупные режиссеры из Москвы, Ленинграда и других больших городов: И. Донатов, А. Феона, В. Бебутов, Д. Джусто, Б. Дмаховский. В театре с самых первых его сезонов отсутствовал «провинциальный» дух.

А 5 декабря 1935 года состоялась особенно памятная всем премьера – Г. И. Кугушев поставил «Периколу» Ж. Оффенбаха. Спектакль очень точный по стилю и режиссерскому замыслу, с отличными костюмами и декорациями, с серьезным подходом к исполнению ролей: даже самая маленькая из них отделялась так же тщательно, как главная.

Играя Периколу, я старалась не повторить своей ранней работы, сделать образ предельно демократичным. Моя Перикола была в полном смысле слова дитя народа – полуграмотная, но полная жизни и задора странствующая актриса с огромным чувством собственного достоинства. Такая трактовка, как отмечала критика, полностью соответствовала духу всего спектакля. Яркие реалис-

тические образы создавали Макс Биндер (Пикилло), Сергей Дыбчо (невежественный градоправитель дон Педро), Георгий Кугушев (вице-король) и другие актеры.

Можно без преувеличения сказать, что после «Роз-Мари» «Перикола» 1935 года стала новым взлетом, спектаклем, завершившим важный этап в развитии нашего коллектива.

Газета «Уральский рабочий», оценивая постановку, писала: «Встреча, которую ждали очень давно, произошла в начале театрального года. Свердловский театр музыкальной комедии встретился, наконец, с Жаком Оффенбахом.

Встреча получилась яркая: отмечена она была подлинным весельем, прекрасной жизнерадостностью, замечательно удачным по смелости и размаху, насыщенным мыслью и социально заостренным спектаклем – постановкой “Периколы” (режиссер тов. Кугушев)»*.

Воплощение Георгием Кугушевым «Периколы» позволило рецензенту утверждать, что музыкальная комедия приобрела прекрасного, творчески работающего режиссера, а театр в целом за несколько лет своего существования окреп и встал на ноги (особенно ярким был истекший год).

«Театр накопил уже кое-какие традиции. Традиции эти заслуживают уважения. Театр неизменно стремился в этом году к безусловно культурным спектаклям... отказывается от кустарной фабрики смеха, от дешевого смеха, который производится в массовом масштабе. А такой метод был чрезвычайно характерным для старой оперетты.

...В сезоне не было срывов, не было “проваленных” премьер.

Новое руководство театра в лице А. В. Васильева сыграло крупную роль в росте театра.

...Наш театр создает свой стиль, пытаясь дать высококультурный музыкальный спектакль. Уже теперь он стал одним из ведущих в СССР театров оперетты. Поиски дали немало хороших находок.

Кроме динамичной, брызжущей жизнью “Периколы” театр дал еще превосходный спектакль “Последний чардаш” (режиссер тов. Феона)...

Последняя премьера театра – “Фиалка Монмартра”, музыка Кальмана (режиссер тов. Кугушев) – показала еще раз, что театр растет, а вместе с ним растут и актеры»**.

* Уральский рабочий. 1936. 14 июля.

** Там же.

А. В. Васильев привлек для работы в театре и интересных художников. Кроме постоянно работавшего у нас А. В. Дубровина спектакли оформляли художники из других театров, которые приносили с собой новые веяния, оригинальную творческую манеру. Тот же «Уральский рабочий» не мог не отметить, что художники Н. Маткович и Н. Ушин внесли в оформление «Периколы» и «Последнего чардаша» вдумчивость, понимание эпохи, социальную заостренность – качества, новые для оформления опереточного спектакля.

Ленинградец Николай Алексеевич Ушин был известным графиком, а в декорациях для «Последнего чардаша» и «Фиалки Монмартра» он показал себя и превосходным театральным мастером, романтично-лирическим, тонко чувствующим музыку и жизнь героев спектакля.

Содержание «Последнего чардаша» давало широкое поле для проявления фантазии и изобретательности художника. Три акта – три разные страны: Венгрия, Китай и Россия. Н. А. Ушиным был найден точный адрес, цвет и настроение каждого акта. Вот Виктория провожает любимого человека на войну у околицы венгерской деревни. На сцене – деревянный забор со сломанной калиткой, а за ним – писанный задник, изображающий дорогу, уходящую в лес, разлившуюся осеннюю лужу. Грустный пейзаж удивительно гармонировал с настроением героев. А тонко-романтическое оформление «Фиалки Монмартра»! Никогда не забуду придуманный Ушиным для этого спектакля «фиалковый» занавес.

Николай Алексеевич был и отличным художником по костюмам. Трудно было выдержать примерки, на которых он лично находил линии, нужные для той или иной фигуры, любовно укладывая каждую складку, создавая произведения искусства. К сожалению, жизнь Н. А. Ушина оборвалась рано – во время ленинградской блокады.

В августе 1936 года наш театр был приглашен на гастроли в Сочи, что само по себе являлось своеобразным признанием. Гастроли прошли в театре «Кавказской Ривьеры» и имели большой успех. Сочинская газета писала, что мы принесли на сцену курорта легкое, искристое веселье, искренний смех, бодрое, жизнерадостное настроение.

Весь коллектив работал с азартом, увлеченно. Грели дружелюбие зрителей, горячее солнце, теплое море. Однажды мы узнали, что приезжают отдыхать и будут жить в одной гостинице с нами

легендарные В. Чкалов, Г. Байдуков и А. Беляков. Мы наблюдали за встречами с балкона своего номера, который так кстати выходил на площадку перед гостиницей. Народ ликовал, что-то кричал, двигавшаяся лавина человеческих рук создавала совершенно необычное зрелище. Открытые машины, в которых находились знаменитые летчики, были засыпаны цветами. Я тоже что-то кричала, хоть не могу вспомнить, что именно, но вот что охрипла в этот день, помню отлично. Это был общий праздник. Всех переполняли радость и гордость за героев и за свою Родину.

Перед окончанием наших гастролей произошло еще одно событие, оставившее след в сердце. Приехала молодежная делегация Ленинградской консерватории. Она привезла в подарок жившему тогда в Сочи Николаю Островскому кабинетный рояль, купленный на собранные комсомольцами средства. Главой делегации был студент Павел Лисициан, ныне народный артист СССР, который обратился к нам с просьбой принять участие в творческой встрече-концерте у Николая Островского. От нашего театра к писателю отправились артисты П. Емельянова, А. Маренич, Б. Коринтели, Э. Высоцкий, дирижер В. Белиц и я.

В семье писателя нас встретили приветливо. Провели в комнату Николая Алексеевича – довольно большую, с дверью, открытой в сад. В ней не было ничего лишнего: кровать, рядом – рабочий стол с пишущей машинкой, поодаль – кабинетный рояль. Внешний облик больного говорил о тяжелых физических страданиях. Несмотря на теплую погоду, Николай Алексеевич был укутан в одеяло. Лежал он в военной гимнастерке, с орденом Ленина на груди. На подушке – копна непокорных волос. Невидящие глаза устремлены в пространство. Поверх одеяла – дощечка с кнопками звонков и выразительные, нервные кисти рук.

И вдруг раздался голос хозяина дома, полный энергии, бодрости, голос жизнерадостного человека. Совершенно невероятное сочетание! Мы понимали, конечно, что эта бодрость – результат огромного усилия воли, но мужество писателя как-то сразу вывело нас из состояния тоскливой жалости.

– Да представьте мне товарищей! – сказал Николай Алексеевич. Павел Лисициан начал с меня:

– Артистка Викс...

Островский улыбнулся и сказал:

– А, это та самая артистка с короткой, но пронзительной фамилией!



Здание Иркутского драматического театра,
где в 1928 году М. Виск впервые вышла на сцену



М. Виск в роли Периколы,
сп. «Перикола». Иркутск, 1928 г.



М. Виск в спектакле «Дружная горка»,
Хабаровск, 1930 г.



Режиссер
Алексей Феона



В этом здании по ул. Вайнера, 10, перестроенном в 1930 году к открытию в Свердловске драмтеатра, летом 1933 года состоялся первый спектакль Свердловского театра музыкальной комедии



Сцена из «Роз-Мари», первого спектакля
Свердловского театра музыкальной комедии, 1933 г.
Авлей – В. Заволжин, Ванда – П. Емельянова



М. Биндер в роли Фрица и В. Красовская в роли Катрин,
сп. «Камрад», 1933 г.



Режиссер
Георгий Кугушев



М. Викс в роли Яринки,
сп. «Свадьба в Малиновке», 1938 г.



М. Виск в роли Фраскиты, сп. «Фраскита», 1946 г.
В роли Армана – Л. Невлер



М. Виск в роли Лизы Муромской (справа),
сп. «Акулина», 1948 г.



М. Виск в роли Марицы,
сп. «Марица», 1940 г.



Б. Коринтели в роли Алексея,
сп. «Сотый тигр», 1938 г.



М. Викс в роли маркизы де Курси,
сп. «Табачный капитан», 1944 г.



Б. Коринтели в роли Петра Первого,
сп. «Табачный капитан», 1944 г.



М. Виск в роли барыни Колтовской,
сп. «Марк Береговик», 1955 г.



М. Виск в роли Полины Романовны,
сп. «Тайна тети Даши», 1955 г.



Б. Коринтели в роли принца Раджами,
сп. «Баядера», 1934 г.



Сцена из спектакля «Последний чардаш», 1936 г.
Слева направо: Б. Коринтели, Г. Кугушев, М. Викс



М. Виск в роли Елены,
сп. «Прекрасная Елена», 1949 г.



Б. Коринтели (в центре)
в сп. «Голубой гусар», 1953 г.



М. Викс в роли княгини Гагариной,
сп. «Дочь фельдмаршала», 1950 г.



Б. Коринтели в роли Гнутого,
сп. «Огоньки», 1953 г.

СМЕРТЬ И МЕЦА ОСТАВА

ВОЙНСКОЕ

Куда г. Свердловск
театр муз.комедии.
Завед. акт. РРРР Виск
Мария Густавовна.

ОБРАТНЫЙ АДРЕС: 1421 Половая почта
Василь 49
Гулякову Гаврилу Васильевичу
 фамилия, имя, отчество

Тш. «Общественный Почтовец» Москва, Славянская ул. 12

Свердловск, к/о Госбанка в Свердловске

ПОСТАНЦИЯ в приеме наличных денег г. Губина

Пряжато Карининым Борисом
Камышаутиновым

для зачисления на счета счет № 350030
на сберегательный счет
Свердловский артист

за что три тысячи руб. 3000

Указание в виде документа прилагается

Копия

1. В случае злостного нарушения правил приема наличных денег, сумма зачисления
 2. В случае злостного нарушения правил приема наличных денег, сумма зачисления
 3. В случае злостного нарушения правил приема наличных денег, сумма зачисления

Дорогие реликвии:
 письмо с фронта;
 квитанция о вкладе в фонд строительства
 эскадрильи «Советский артист»



М. Викс в роли Магдалины Ерофеевны,
сп. «Весна поет», 1958 г.



Среди коллег по сцене. М. Викс в первом ряду в центре.
Снимок конца 1950-х гг.



Режиссер
Владимир Курочкин



Дирижер
Петр Горбунов



Лучшей ролью Семена Духовного
на свердловской сцене
был Ринальдо в «Черном Драконе»



Актер
Эраст Высоцкий



Актер
Сергей Дыбчо



С. Дыбчо
в роли боярина Сапун-Тюфякина,
сп. «Девичий переполох», 1945 г.



В. Курочкин в роли Николая,
А. Комарова в роли Любы,
сп. «Свадьба с приданым», 1951 г.



Борис Коринтели



Режиссер
Владимир Курочкин



А. Маренич в роли Лососиноостровского
в сп. «Цирк зажигает огни», 1961 г.



Мадам Ниниш – П. Емельянова, Акакий Плюшкин – А. Матковский,
сп. «Табачный капитан»



М. Виск в роли Матери фиванца,
сп. «Лисистрата», 1963 г.



Из театрального пополнения 1960-х гг.
Алиса Виноградова и Виктор Сытник



М. Виск в роли боярыни Свинойной,
сп. «Табачный капитан», 1969 г.



М. Виск в роли Дуськи Шартрез,
сп. «Анютины глазки», 1964 г. Кузькин – Г. Энгель



Солистка балета Евгения Никомарова
в цыганском танце из «Фраскиты»



Одна из любимых ролей М. Виск последних лет – миссис Хиггинс в мюзикле «Моя прекрасная леди», 1973 г.



С. Духовный в роли Хиггинса,
И. Крапман в роли Пикеринга,
мюзикл «Моя прекрасная леди», 1973 г.



Актриса
Нина Энгель-Утина



М. Виск. Фотографии разных лет...



Концертмейстер Татьяна Ганева (слева)
с актрисой Верой Евдокимовой



Снимок 1950-х гг.

Справа налево: В. Курочкин, дирижер С. Орланский,
Л. Сатосова, В. Эгин, Н. Мягкий (верхний ряд),
работник одного из цехов театра Г. Соснин и актер Л. Большов (нижний ряд)



М. Виск и актриса Л. Трусова
на 40-летию театра, 1973 г.



Так праздновали 60-летие М. Виск



На праздновании 60-летия М. Виск.
Поздравление от филармонии передает В. Демьяненко



На праздновании 60-летия М. Виск.
Поздравляют артисты драматического театра



На праздновании 60-летия М. Виск.
Поздравляет театр кукол



Душа откликается песней!



На праздновании 60-летия М. Виск.
Поздравляют актеры из оперного (баритон Н. Голышев)



На праздновании 60-летия М. Виск.
Поздравляет ТЮЗ



Застолье после последнего спектакля.
Эти минуты забыть нельзя...



Я была смущена – откуда он мог слышать обо мне?! Оказалось, что Николай Алексеевич начинал свой рабочий день с чтения газет, стараясь не отрываться от жизни страны и города. В местной прессе тогда появлялись рецензии на наши спектакли, и в них нередко встречалась моя фамилия, которая, видимо, запомнилась своей необычностью.

Николай Алексеевич спросил:

– А как вас зовут?

Кто-то из товарищей ответил:

– Мы ее зовем Маша, а иногда – Урал-Маша. Есть у нас в Свердловске такой завод.

Шутка понравилась Николаю Алексеевичу, и он повторил:

– Урал-Маша! Подойдите ко мне и дайте руку.

И до конца встречи я была возле него.

Он оказался удивительно любознательным собеседником – интересовался работой нашего театра, говорил о музыке, об искусстве, в том числе и об оперетте. Мы легко составили программу концерта, включив в нее то, что попросил Николай Алексеевич. Я спела арии Роз-Мари и Периколы, а Полина Александровна Емельянова и Анатолий Григорьевич Маренич исполнили дуэт Поленьки и Митрусы из «Холопки».

Николай Алексеевич поблагодарил нас, пригласил в гости снова. Рассказал, что закончил несколько новых глав романа «Рожденные бурей» и его очень интересует мнение новых людей. Он предложил, чтобы кто-нибудь познакомился с рукописью и прочел ее на следующей встрече. Все решили, что это хорошо сделает Эраст Антонович Высоцкий. Но новой встрече не суждено было состояться – здоровье писателя резко ухудшилось, и мы уехали из Сочи, так больше и не повидав его. В декабре же пришла скорбная весть: Николай Островский скончался...

А в октябре 1937 года в театр ворвалась беда: в результате злого навета мы потеряли директора А. В. Васильева и его заместителя А. Н. Копылова. Вскоре уехал художественный руководитель Г. И. Кугушев, вовремя предупрежденный, что его тоже собираются арестовать. За что – за «дворянское происхождение»?..

Георгий Иванович действительно был из дворян, родился в княжеской семье, окончил Пажеский корпус. Жизнь его резко переменяла революция. Бывший князь принял ее, и выжить, найти себя в новом обществе ему помог театр, который он полюбил с

юных лет. Он стал актером сначала на драматической сцене, затем – в музыкальном украинском театре, а потом – в оперетте. К нам Кугушев приехал уже в качестве режиссера, убежденного реалиста, сторонника искусства большой идеи, острого драматургического конфликта, ярких характеров. В 1943 году Кугушев вернется в наш театр, поставит замечательные спектакли, в том числе «Табачного капитана» (премьера в 1944-м), удостоенного в 1946 году – впервые в театре нашего жанра – Сталинской (Государственной) премии. До 1961 года, в общей сложности двадцать лет, будет Георгий Иванович вести за собой наш коллектив, сделает знаменитым, обогатит, работая с авторами, репертуар театра оперетты новыми произведениями, воспитает труппу подлинных мастеров.

А тогда кто-то вспомнил, что он князь и паж. Вспомнил появляющуюся в театре его мать-старушку со старомодными манерами и неизменным лорнетом. Может быть, просто решил свести счеты? Мы догадывались, кто написал донос, но ведь не пойман – не вор. Срочный отъезд спас Кугушева. Он перебрался в Иваново, а оттуда был выслан в Казахстан, где работал в театре города Петропавловска до возвращения в Свердловск по просьбе нашего коллектива. Васильев же отсидел сполна. Через много лет он появился в Свердловске, заходил ко мне, но на Урале не остался – уехал в Москву.

Труппа была подавлена и растеряна. Обрести творческое равновесие ей помог заслуженный деятель искусств Узбекской ССР Иосиф Александрович Донатов – режиссер с огромным кругозором, остроумный и тактичный человек, сразу завоевавший всеобщее уважение и доверие. Театру нужна была удача, и она пришла. После долгих поисков новой пьесы Донатов остановил наше внимание на только что поставленной в Москве музыкальной комедии «Свадьба в Малиновке», которая потом стала классикой советской оперетты (премьера состоялась в феврале 1938 года). Автор пьесы – украинский драматург Л. Юхвид, русский вариант сделал В. Типот, а музыку написал Б. Александров. Постановку спектакля осуществил И. А. Донатов.

Выпуск премьеры, в основе сюжета которой – эпизоды гражданской войны, театр приурочил к 20-летию Красной Армии. Публика приняла новый спектакль восторженно, а пресса писала о нем как о переломном в жизни театра – на сцене появились не «ходульные, набившие оскомину герои венской оперетты», а близкие со-

ветскому зрителю яркие персонажи. Хвалили Эраста Антоновича Высоцкого в роли Назара Думы – волевого и умного командира, любимого бойцами, Александра Михайловича Матковского в роли колоритного деда Ничипора, Анатолия Григорьевича Маренича в роли Яшки-артиллериста, меня за Яринку с ее твердым характером, живостью и обаянием.

Развитие современной темы на сцене нашего театра продолжил новый главреж Э. А. Высоцкий, которого выдвинул на эту должность сам коллектив после отъезда И. А. Донатова в октябре 1938 года. В 1939 году Эраст Антонович поставил «На берегу Амура» М. Блантера и Б. Александрова – и снова теплый зрительский прием, серия актерских удач. А в декабре 1939 года – новое (после «Сорочинской ярмарки» А. Рябова 1937 года) обращение к искусству народов нашей страны. Грузинская постановочная группа во главе с главным режиссером Тбилисского оперного театра А. Р. Цуцунавой осуществила на нашей сцене постановку спектакля «Кето и Коте» с музыкой В. Долидзе.

Приход на сцену современных произведений дал нам второе дыхание, раздвинул горизонты любимого всеми нами искусства. В работе над современной темой пригодились и наши успехи в постановке классики, сформировался современный стиль исполнительства – без традиционных для жанра трюков и фортелей, с упором на раскрытие характеров персонажей, и вместе с тем веселый, легкий, по-настоящему опереточный. Из развлекательного довеска театральной палитры оперетта превращалась на наших глазах в полноценный жанр, способный на воплощение разнообразных тем и сюжетов, только своими, особыми средствами. Все чаще в последующие годы мы не только сразу же брали новые интересные произведения в репертуар, но и сами его формировали, сотрудничая с драматургами и композиторами.

Осуществилось желание свердловчан создать театр высокого художественного уровня. Творческую школу молодая труппа проходила у первоклассных мастеров – дирижеров, режиссеров, художников. Фамилии многих из них можно видеть в списке творческого состава Московского, Ленинградского и других крупных театров оперетты страны, а атмосфера большого индустриального города придала искусству нашего театра свои особые краски.

Я проработала на свердловской сцене 47 лет, до 1980 года, с этим театром были связаны самые большие мои творческие радос-

ти. Здесь я обрела и свое общественное лицо – в 1939 году была удостоена чести быть избранной депутатом городского совета первого созыва, и с тех пор у меня постоянно были еще и общественные заботы. Вскоре без них я уже не мыслила своей жизни, хотя все годы очень много пела и была занята почти во всем репертуаре.

И у меня был свой теплый дом и любимый муж.

Словом, я была счастлива!

Глава 7

ВОЙНА ВОРВАЛАСЬ В НАШУ ЖИЗНЬ

В марте 1941 года на сцене нашего театра состоялась премьера оперетты Ф. Легара «Паганини». Поставили этот спектакль московский режиссер И. И. Эдельман и дирижер А. А. Гевиксман. Партию Паганини незабываемо спел Эраст Антонович Высоцкий (играл на скрипке концертмейстер оркестра театра И. Седлецкий).

Постановка «Паганини» стала событием уже потому, что театр выбрал произведение, с которым сам композитор связывал важные изменения в развитии жанра. История XX века давала мало поводов для безоблачного веселья. Наоборот, она обязывала искусство говорить о жизненных сложностях, показывать человека и в трудных, порой драматических обстоятельствах. Легар считал, что он уловил эти веяния. Его «Паганини» – рассказ о душевной драме художника, о необходимости жертвовать ради искусства всем, в том числе личным счастьем. Оперетта, в финале которой влюбленные расстаются. Это было необычно и ново. Написав «Паганини», 54-летний композитор уверял, что опять почувствовал себя молодым, что перед ним раскрылись новые творческие горизонты.

Известно и другое: с этим произведением у Легара была связана настоящая драма. Премьера «Паганини», состоявшаяся в 1925 году в «Иоганн Штраус театре» в Вене (написана оперетта в 1924 году), обернулась провалом. Одной из причин был неудачный выбор исполнителя главной роли. Но факт остается фактом: публика в зале скучала, а пресса обвинила Легара в излишней серьезности его творения. Сборы быстро упали. И хотя в январе 1926 года композитор был реабилитирован спектаклем в Берлине с участием его любимого актера Рихарда Таубера, душевная рана не зарастала. Легар ощущал себя непонятым. Стоит ли говорить, какой радостью для нашего театра стала телеграмма от него, пришедшая на Урал вскоре после премьеры:

«Несказанно рад, что мое любимое и многими театрами отвергнутое детище увидело свет рамп в неизвестном мне и далеком

городе. Лышу себя надеждой приехать в вашу страну и продиржировать свою музыку. Ференц Легар» *.

Я думаю, ясно, почему именно этим спектаклем мы решили открывать наши первые гастролы в Москве в июне 1941 года. Двадцатого июня мы начали свои выступления, а двадцать второго – война! С огромным трудом сумели мы возвратиться домой, на Урал.

О пережитой народом жестокой войне написана масса воспоминаний, и все-таки я ощущаю необходимость тоже рассказать о тех годах. Хотя бы по той причине, что в период войны происходило необычайное – люди, кажется, потянулись к искусству еще сильнее, чем в предвоенное время.

Даже в самые тяжелые дни наш театр собирал полный зал, на лучшие наши спектакли было трудно достать билеты. Множество зрителей приходило и на концерты, которые мы проводили очень часто. Люди тосковали о мире и счастье, о красоте, и оперетта давала им радость, славилась жизнь и самые благородные человеческие чувства, дарилась праздник, о котором тосковала душа. Не случайно в личных вещах бойцов были фотографии любимых артистов. В письмах с фронта не лгут, а я получала такие.

«В Свердловске я был сравнительно недолго, но посмотрел весь репертуар театров. Больше всего мне нравится Театр музыкальной комедии, и прежде всего Ваше исполнение. От всего сердца желаю Вам еще больших успехов»** (капитан Г. Шпаков со Сталинградского фронта).

«Я бы просил Вас, Мария Густавовна, прислать свой фотоснимок или несколько в театральной форме. У меня был Ваш снимок в роли Сильвы, оставил его дома, как уезжал на фронт, а дом сейчас запоганил проклятый гитлеровец» (Георгий Сулицкий, до 1938 года живший и учившийся в Свердловске).

Конечно, я выполнила просьбу сержанта Павла Николаевича Кузнецова, которую он высказал от имени «участников художественной самодеятельности, которую мы организуем в минуты, свободные от выполнения боевых задач, – часто под аккомпанемент разрывов снарядов... Вышлите, – писал он, – слова некоторых арий из оперетт, мотивы которых мы знаем:

Дуэт “Бубенчики” из “Холопки”,

* Из архива Свердловского театра музыкальной комедии.

** Здесь и ниже приводятся письма фронтовиков из личного архива М. Г. Вика.

Дуэт “Прелестное местечко”,
“Продавец птиц” – “Мой любимый старый дед”,
“Качели” из “Веселой вдовы”,
“Цветок душистых прерий” из “Роз-Мари”...

Были и письма, трогающие какой-то особой непосредственностью, вроде письма от М. М. Русских: «Одна просьба: если не затруднит, то поделитесь опытом Вашей работы, а если будет Вас интересовать, я буду делиться своим боевым опытом».

Или еще одно, похожее на боевую клятву, присланное в 1942 году лейтенантом Николаем Павловичем Зинковым: «Прошу простить, что так просто пишу, мы все, фронтовики, живем мыслями о нашем тыле, о трудовых успехах нашего народа, идущего одним путем с нами к разгрому немецких стервятников.

От всего подразделения заверяем вас... что мы с честью выполним наказ земляков, всеми силами будем и впредь громить гитлеровских людоедов, до полного их уничтожения».

Говорят, только в нашей стране такое отношение к артисту – как к человеку особенно уважаемому, властителю дум. Уверена: русский театр завоевал столь почетное положение в обществе по праву. И все же такой близкой связи со своими зрителями, как в войну, мы, артисты, не ощущали ни в какое другое время.

Совсем недавно, когда я уже писала эти воспоминания, в моей квартире по проспекту Ленина, 53 раздался звонок – это были ребята из 66-й средней школы. Они нуждались в материалах для школьного музея и просили рассказать о минувшей войне. Ко мне часто обращаются люди, когда хотят заглянуть в прошлое города, его театрального искусства, – я многое повидала на своем веку, многое помню. И хотя, признаться, чувствовала я себя тогда не очень-то хорошо, отказать детям в визите не могла. Пригласила их всех – и ребят, и учительницу. Пили чай. Испекла им свой знаменитый пирог с капустой, он неизменно имеет успех у гостей. А дом мой всегда был гостеприимным и открытым.Guestы принимать мы любили и, думаю, умели – и я, и Борис Константинович.

Многое я в тот день рассказала ребятам. О том, как не щадя себя работали наши актеры, как отказывались от соблюдения норм – при норме 10 спектаклей в месяц играли по 20 и больше. Как ходили в подшефный госпиталь к раненым – мыть палаты, чинить белье, стирать бинты (перевязочного материала не хватало, и они использовались неоднократно).

Страшные эти бинты мне не забыть никогда.

В Дни бойца мы, актеры, обычно всегда давали в госпитале концерты, обходя порой по пятнадцать – двадцать палат.

Однажды меня попросили пройти в палату к получившему тяжелейшие ожоги летчику. Врачи предупредили, что он обречен, хотя все отчаянно боролись за его жизнь. Начальник госпиталя А. И. Яковлев сказал:

– Вы умеете тихо петь...

То, что я увидела, переступив порог, и сейчас сжимает сердце болью. На кровати лежал с ног до головы забинтованный человек. Видны были только воспаленные глаза, нос, рот. В изголовье стоял лечащий врач. У меня стиснуло виски, а баянисту не подчинялись пальцы. Усилием воли я заставила себя собраться и спела песню Маруси из оперетты Дунаевского «Дороги к счастью». Вдруг больной спросил:

– А вы знаете какую-нибудь песню про летчика?

К счастью, в моем репертуаре была песня Бакалова «В родном краю» о дальневосточном летчике. Песня написана в ритме мажорного вальса. Но в ней есть такие слова:

Он приехал наглядеться
На поля и на леса
И на все, что помнил с детства
И чего забыть нельзя...

И вдруг раздался странный звук: не то стон, не то всхлипывание, и я увидела, что больной плачет.

Едва закончив песню, по знакам врача я поняла, что надо уходить, а ноги не отрывались от пола. Летчик спросил, как мое имя. Я ответила:

– Маша.

И он тихо-тихо прошептал:

– Прощайте, Маша!

Я двинулась к выходу. Чувствуя на себе его взгляд, у самой двери оглянулась. Боже мой! Какие у него были глаза!.. Полные слез, они выражали страдание, обреченность, скорбь, огромную благодарность и прощание с чем-то, только ему одному ведомым. Я выскочила в коридор и разрыдалась. Через несколько часов он умер. Много дней я не могла обрести покой, как бывает после потери очень близкого и дорогого человека.

А песню о летчике как-то пробовала спеть в концерте и поняла, что не могу. Больше я ее никогда не пела.

Рассказала я ребятам и о том, как с нашим актером Григорием Комаровичем, певшим в «Баядере» принца Раджами, прямо на сцене случился голодный обморок. Как у жены замечательного комика Александра Матковского открылся процесс в легких, но не было витаминов, и, чтобы раздобыть для нее кусочек свежей печенки, он ночами работал грузчиком на мясокомбинате. Когда актеры свердловских театров стали заболевать дистрофией, обком партии попросил директоров крупных заводов помочь с дополнительным питанием, и те выкроили что-то для нас. Наш театр был прикреплен к Первоуральскому новотрубному заводу, и это спасло многих. Низкий поклон за содеянное первоуральцам!

Я говорила уже, что перед войной меня избрали депутатом Свердловского горсовета первого созыва по избирательному округу № 436, а во время войны, в 1943 году, – второго созыва по округу № 88. Перед войной обратилось ко мне со своими проблемами общество слепых. Ютилось оно в одной комнатухе, профессионального руководителя у них не было. Я рассказала об этом профессору Уральской консерватории Берте Маранц, тоже депутату горсовета, с которой мы вместе работали в комиссии по культуре, и попросила пойти со мной к слепым и во всем разобраться. Потом побывала по этим делам у первого секретаря обкома партии Василия Михайловича Андрианова. Он нам помог. Кто знал, что скоро хлопоты эти особенно пригодятся.

Когда началась война, в Свердловск начали поступать солдаты, в боях потерявшие зрение. Многие не имели крыши над головой, чувствовали себя никому ненужными, выброшенными из жизни. Были озлоблены. Происходили со слепыми и несчастные случаи – попадали они под машины.

Где взять средства, чтобы хоть как-то им помочь? Я была уполномочена обратиться к коллективам свердловских театров с просьбой собрать деньги для этих несчастных людей. И все откликнулись. Дали концерты, спектакли. Быстро собрали сто тысяч рублей. Решили открыть для слепых школу баянистов – обучить их профессии, пригодной в новой жизни. Создать школу помогали заводские, общественные организации. Купили бывшим солдатам и офицерам баяны. Приобрели одежду, заказали обувь (дефицитные тогда сапоги). Жили слепые на окраине города, в районе улицы Щорса, их общежитие располагается там и сейчас.

Памятью о тех днях осталась у меня почетная грамота и решение горисполкома от 15 мая 1947 года о вынесении благодарности

за работу «заместителю председателя военно-шефской комиссии артисту театра музыкальной комедии Н. И. Мягкому и члену попечительского совета при музыкальной школе военноослепших заслуженной актрисе, лауреату Сталинской премии М. Г. Викс».

Уже много позже, в 1975 году, на имя директора нашего театра и секретаря партийной организации (эту должность занимала я) было получено письмо от электрослесаря завода имени Дзержинского из города Дзержинска Днепропетровской области, старшего лейтенанта запаса В. Г. Бутова:

«Где-то в июле – августе 1943 года, – писал он, – Ваш творческий коллектив на площади у центральной проходной завода Уралмаш передал в торжественной обстановке одиннадцать боевых машин Т-34, построенных на трудовые сбережения Вашего коллектива. Был митинг. Выступал и я как комиссар роты... К чему я это пишу, а к тому, чтобы знала о трудовых подвигах старшего поколения молодежь семидесятых годов. Ваши дети и внуки!»*.

Момент передачи танков запечатлен на снимке, сохранившемся в моем архиве. Там есть и я (трудно узнать – такая худая была!). И пожимает мне руку танкист.

Средства в Фонд обороны зарабатывали спектаклями, которые играли в выходные дни, и концертами. Вместе с мужем мы внесли в этот фонд солидные суммы. Множество концертов в помощь фронту дали Полина Александровна Емельянова и Анатолий Григорьевич Маренич, другие наши артисты. Сохранился текст телеграммы семьи Викс – Коринтели на имя Сталина: в выходной день 20 марта 1944 года дан концерт, сбор от которого в сумме 32 тысячи рублей направлен в Фонд помощи детям фронтовиков. И ответная благодарственная телеграмма от Сталина.

Помню я трудную поездку, предпринятую во время отпуска в 1943 году. В обкоме партии попросили направить в отдаленный Таборинский район, первым завершившим поставки сельхозпродукции, бригаду артистов. Ее возглавил Борис Константинович Коринтели. Вошли в бригаду трое актеров: я, Мария Александровна Токарева из драмтеатра и Н. Гайдышев, а также скрипач Н. Будовский, пианистка Берта Маранц.

Местные власти встретили нас прекрасно. Дали катер, и часть пути мы проделали по реке Тавде. Выступали перед колхозниками, перед учителями, школьниками. Один из концертов дали в Фонд

* Из архива Свердловского театра музыкальной комедии.

помощи детям фронтовиков. Благодарностей привезли массу – и от колхозников Ефимовского сельсовета «за любовную постановку бесплатных концертов в нашем далеком сельском совете по обслуживанию колхозников в период сельскохозяйственных уборочных работ», и от руководства района, и от местной интеллигенции.

Сейчас ослабляется общественная жилка в творческих коллективах, а жаль. Это обедняет прежде всего актера, лишает его знания зрителей, гражданских чувств. Убеждена, что даже сейчас, когда идет переоценка прошлого, мы не должны отказываться от благородных традиций, того, что было хорошего.

Как раз обостренное гражданское чувство помогло нашему коллективу создать в военные годы два новаторских для жанра спектакля: «Табачный капитан» (в 1946 году, как я уже говорила, он был удостоен Государственной премии) и «Бронзовый бюст», в котором средствами музыкально-драматического искусства театр рассказал о народном мужестве.

Спектакли эти появились не сразу. У всех были в памяти две недели московских «военных» гастролей, когда нас коснулось дыхание войны. Ушли воевать наши товарищи по театру – вернулись домой не все. Свой фронт был и здесь, в тылу, и каждый из нас хотел выразить пережитое. Но театр зависит от композиторов и драматургов. «Веселую вдову» и «Сильву» играть считали неловким. Сократили на афише названия классики. Ждали возможности показать большой патриотический спектакль, и он был поставлен в 1944 году (премьера состоялась 15 февраля).

Неважно, что действие «Табачного капитана» В. Щербачева и Н. Адуева происходило не в наши дни, а во времена Петра Первого. Наш спектакль рассказывал о любви к родине, о смелости и благородстве. Зал горячо сопереживал происходящим на сцене событиям. Он был вместе с главным героем спектакля – талантливым капитаном молодого русского флота Ахметом, отказавшимся от «европейского рая» ради того, чтобы всего себя посвятить деятельности на благо России.

«Табачный капитан» дал замечательный материал для актерского творчества. Мы испытывали огромное чувство ответственности, играя этот спектакль. Тем более что в пьесе действуют исторические личности – Петр Первый (его замечательно сыграл Б. К. Коринтели), царский дьяк Аркадий Плющихин, Корсаков, Ганнибал. Да и сам эпизод отправки Петром за границу молодых людей из России для обучения морскому делу имеет реальную ис-

торическую основу. Но главное – характеры были выписаны многогранно, внутренне темпераментно.

Помню, в дни подготовки спектакля наш дом превратился в настоящий библиотечный зал – потребовалось прочесть немало книг, чтобы почувствовать атмосферу событий. Муж тщательно изучал Петровскую эпоху, всматривался в портреты Петра Первого, искал характерные особенности его поведения. Да и передо мной стояла задача чрезвычайно трудная – мне досталась роль блестящей светской львицы, хитрой и расчетливой авантюристки маркизы де Курси, которая как раз и пыталась удержать Ахмета во Франции, пуская в ход и силу всех своих чар, и острый ум, и политический опыт. После премьеры автор пьесы Николай Адуев мне написал: «Я очень Вам признателен и благодарен за массу тонких граней и нюансов, найденных Вами в образе маркизы де Курси, которые я упустил...»*.

Кроме постановщика Г. И. Кугушева лауреатами Государственной премии стали актеры С. А. Дыбчо (Плющихин), П. А. Емельянова, сыгравшая веселую француженку мадам Ниниш, и я.

В списке премьер нашего театра, опубликованном в сборнике «Вас приглашает оперетта», который был издан к 50-летию театра, около названия «Табачный капитан» стоят слова: «Впервые в новой редакции». Это, наверное, требует комментариев.

Имя драматурга Николая Адуева не было новым для Свердловской музкомедии, к его произведениям мы обращались не раз. В 1937 году наш дирижер В. Белиц написал музыку к пьесе Адуева «Как ее зовут». Этот спектакль поставили режиссер Г. Кугушев и дирижер Б. Врана. К одноименной постановке 1935 года в Ленинградском театре музыкальной комедии музыку написал Н. Богословский. В 1938 году мы поставили «Сильву» с русским текстом Н. Адуева, написанным в стихах. Потом творческие контакты как-то ослабли. Помог их восстановить Абрам Акимович Гозенпуд, известный ленинградский исследователь современного зарубежного театра и драматургии. Находясь в Свердловске в эвакуации, он занимал у нас должность завлита. Свердловск в годы войны вообще стал пристанищем московской и ленинградской творческой интеллигенции – писателей, музыкантов, художников, создавших здесь неповторимую культурную атмосферу.

* Из личного архива М. Г. Виск.

«Табачного капитана» открыли для сцены не мы. Первым его поставил Московский театр оперетты, сыгравший премьеру в эвакуации в Кузбассе. В роли Петра Первого там выступил Н. М. Бравин. Намного позже нас, в 1951 году, к этому произведению обратился Ленинградский театр музыкальной комедии. Только музыка в ленинградском спектакле была другая – А. Эйхенвальда, намного слабее. Наш театр вступил в контакт с авторами. Вместе мы уточняли пьесу. Дописывал музыку по нашей просьбе В. Щербачев.

Мы поставили новую, более совершенную редакцию произведения. Не буду описывать талантливую режиссерскую работу, актерские успехи. Скажу только, что наша постановка была наиболее цельной и совершенно заслуженно получила высокое общественное признание.

А 23 марта мы впервые сыграли новое произведение И. Ковнера по пьесе того же Н. Адуева – «Бронзовый бюст».

Пьеса, на которую обратил внимание наш коллектив, шла на драматической сцене в Москве. Сюжет ее действительно был не опереточный. В пьесе рассказывалось о народной беде, о слезах и страданиях, принесенных войной, а наряду с этим – о мужестве и оптимизме. Война обожгла семью профессора Кротова (в нашем спектакле его играл сам режиссер, Г. И. Кугушев). Профессор с дочкой-студенткой, этакой столичной фифой Лиличкой, которая никогда ни в чем не нуждалась и над жизнью особенно не задумывалась, попадает в деревню, в «глубинку». Соприкосновение с людским горем, первые испытания заставляют Лиличку измениться, внутренне повзрослеть.

Конечно, была в оперетте и любовь. Любовь Лилички, мечтавшей стать киноактрисой, и ушедшего на фронт летчика Кукушкина, уроженца этой деревни. Кукушкин за свои боевые подвиги получает звезду Героя Советского Союза, заслужив этим право на установку на его родине бронзового бюста (отсюда название оперетты).

События пьесы, несмотря на некоторый ее схематизм, очень горячо воспринимались зрителями. Реакция зала начиналась уже с эпизода, когда по сцене проходила вереница беженцев, согнанных гитлеровцами с насиженных мест. Шли старики, женщины. Несли скудный скарб, вели за собой детей. В зале в этот момент раздавались рыдания, и театр получил совет: эпизод этот уберите, не надо расстраивать зрителей. Но Георгий Иванович Кугушев твердо ответил: нет! Сцена, мастерски им поставленная, осталась, только была подсокращена.

В годы войны в театр вернулся уже работавший у нас в 30-х годах дирижер Савелий Соломонович Берголец, чудом избежавший гитлеровской душегубки. Приехал он на Урал буквально в одной майке и очень долго находился под впечатлением от пережитого. Помню, когда я от имени своей героини старой колхозницы Матрены Удалой произносила взволнованный монолог о том, как она осталась без семьи, он стоял за пультом и плакал (вместе с Г. И. Кугушевым С. С. Берголец был постановщиком обоих спектаклей).

И, наоборот, как ликовал зал, когда трое героев возвращались домой с войны, – во всем тогда уже ощущалась близость победы. В общем, и слезы, и радость рядом! На сцене была правда жизни, и люди откликались на нее всей душой.

Для меня «Бронзовый бюст» – спектакль особенно дорогой еще и потому, что в нем я сыграла одну из самых любимых своих ролей, хотя и пришла к ней не сразу. Матрене Удалой по пьесе 60 лет, а мне в ту пору не было и 35, и я сначала даже обиделась, когда увидела распределение. Но Николай Альфредович Адуев умолял: «Хотите, встану перед вами на колени? Сыграйте. Я никому другому не хочу доверить свою Матрену». Я согласилась и... полюбила эту роль. Потом даже попросила Адуева дописать образ, объяснить трудный характер моей героини. Меня смущал первый выход ее на сцену – грубо, ногой открывает Матрена дверь, зло сбрасывает принесенную охапку сена. «Почему она так недоброжелательна к людям, которые потеряли все?» – спрашивала я у Кугушева. Он и Адуев мне объясняли: душа у Матрены щедрая и широкая, но жизнь ожесточила эту женщину.

Кончилось «выяснение отношений» тем, что Адуев написал и прислал мне монолог Матрены, в котором она рассказывает о своей жизни, раскрывается изнутри (во время гражданской войны у Матрены убили мужа, она потеряла ребенка, которого нечем было кормить). И вот уже Лиличка, которая только что жестоко упрекала крестьянку (вы, дескать, разве знаете, что такое любовь?), плачет вместе с ней. Замечательно проводила этот эпизод игравшая Лиличку Полина Александровна Емельянова.

Оба наших спектакля заслужили отличные отзывы – и в местной, и в центральной прессе. В газете «Советское искусство» такой уважаемый критик, как Елена Грошева, высказала мнение, что «возможность черпать для своих персонажей характерные черты из реальной действительности помогла многим исполнителям отойти от проторенных путей создания “опереточных героев” и

искать новые, правдивые краски»*. По мнению Е. Грошевой, избранный театром жизненный материал и уровень его воплощения позволяют говорить о «Табачном капитане» и «Бронзовом бюсте» как о достижениях советской оперетты, принципиально важных для ее дальнейшего развития.

Мне не забыть старой крестьянки Матрены Удалой и творческую радость, которую она мне подарила. Такие мгновения правды для актера святы. Воплощая подобные характеры, ощущаешь свою судьбу частью народной судьбы. Всю свою жизнь я считала, что без подобной связи нет и искусства (неважно, в каком жанре ты работаешь), и это один из основных уроков моей артистической жизни. Я знаю, со мной согласны многие из актеров – моих товарищей.

Мне хочется верить, что мои дорогие гости из 66-й школы не пожалели о потраченном времени. Нам, людям старшего поколения, очень важно, чтобы нас поняли молодые. Ведь это значит, что наш жизненный опыт кому-то нужен, что наша жизнь, полная испытаний и радостей, не пролетела зря...

* Советское искусство. 1945. 8 июня.

Глава 8

СЧАСТЬЕ АКТРИСЫ

Премьера «Бронзового бюста» состоялась в марте 1945 года, а 9 мая страна узнала о конце страшной войны. Казалось, что люди уже падают от усталости, от всего пережитого, но это долгожданное событие всех преобразило. Откуда только появились новые силы, энергия? Глаза лучились, всех переполняла радость, несмотря на то, что война оставила свой страшный след почти в каждой семье. И наш коллектив не обошла беда: не вернулся домой реквизитор А. Таксер, погиб в боях артист А. Эстрин, ушедший на фронт добровольцем. Счастье победы, гордость за наш народ, выдержавший все испытания, выливались в желание работать, дерзать. Спектакли игрались с каким-то особым подъемом.

Летом нам была предоставлена честь открыть послевоенные гастроли в Сочи.

Торжественно открылся и первый послевоенный сезон в Свердловске. Стали возвращаться наши воевавшие товарищи. Демобилизовался шофер – коммунист Н. Лоскутов, который работал в театре с 1936 года, пройдя две войны – с белофиннами и Великую Отечественную. После госпиталя приехал Павел Левит, начинавший свой путь в театре шофером и выросший затем до заместителя директора, знатока и энтузиаста своего дела. Вернулись с фронта солист балета Е. Чарлин, артист хора Н. Яновицкий, музыкант В. Батуев, помощник режиссера К. Попов.

В годы войны в наш коллектив влилось новое поколение актеров, должность дирижера занял А. А. Гевиксман. В 1942 году администратором театра стал Я. Г. Лев (впоследствии заместитель директора). Человек больших организаторских способностей, он сразу сумел стать необходимым. После войны пополнение труппы продолжилось, пришла молодежь: В. Евдокимова, А. Комарова, Г. Сташайтис, В. Булгаков, А. Воронина, А. Кузнецова, В. Курочкин, Ю. Корнев. Талантливость многих из них проявилась сразу. Могли ли мы тогда предполагать, что в этой группе артистов окажется и тот человек, которому в будущем доведется определять

пути развития не только нашего коллектива, но во многом и всего советского театра музыкальной комедии. Я имею в виду Владимира Акимовича Курочкина, достойного ученика и преемника Георгия Ивановича Кугушева.

А пока мы особенно отчетливо понимали, что наш оптимистический, радостный жанр нужен людям, что он созвучен тому духовному подъему, который охватил общество. Пережитое и пережитое сказывалось и на работе актеров. Мы повзрослели умом и сердцем, и это проявлялось в спектаклях. Новые постановки были одна интереснее другой.

Первой премьерой стал «Девичий переполох» Юрия Милютинна, который мы сыграли впервые 27 декабря 1945 года. Пресса отметила яркий ансамбль, как певческий, так и актерский. Сергей Афанасьевич Дыбчо блистательно исполнил роль боярина Сапун-Тюфякина. Он вообще был актером очень сочным и ярким. От всех образов, созданных им, веяло силой жизни, настоящим весельем. Гротеском, буффонадой Дыбчо владел в совершенстве. Достаточно вспомнить сцену появления боярина после бани. Распаренный, тупой и самодовольный, он молча сидел в кресле, наслаждаясь жизнью, и только игра лица, глаз, одышка говорили о том, что перед нами живой человек. И настолько смешной, что в течение этих сценически долгих пяти минут смех зрителей нарастал. А первое произнесенное им слово: «Квасу!» – вызывало бурю восторгов и аплодисментов зала.

В 1944 году С. А. Дыбчо был удостоен звания заслуженного артиста РСФСР (до этого, в 1942-м, это звание было присвоено мне и моему наиболее частому партнеру по сцене Эрасту Антоновичу Высоцкому). Актер был много занят не только в классическом, но и в советском репертуаре. Его положительные герои всегда отличались теплом, сердечностью, обаянием, светились народным юмором. А для создания отрицательных персонажей он виртуозно использовал сатиру, сарказм и всегда точно и беспощадно развенчивал своих героев.

Один за другим были поставлены такие спектакли, как «Фраскита» Ф. Легара, «Нищий студент» К. Миллекера, «Кораллина» К. Листова, «Летучая мышь» И. Штрауса, «Вольный ветер» И. Дунаевского, «Акулина» И. Ковнера, «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. О каждом из них, о каждой новой актерской удаче в печати было сказано много добрых слов. И все же некоторые из этих спектаклей запомнились мне особенно.

Фраскита – одна из моих любимых и, не побоюсь сказать, лучших ролей западного репертуара. До постановки в нашем театре «Фраскита» была мало знакома советскому зрителю, а ведь в музыкальном плане она считается одной из лучших оперетт Легара. Мелодии «Фраскиты» полны огня, страсти, напевности, гнева и нежности, хотя драматургия самой пьесы варьировала старую сюжетную схему: в ней рассказывалось о настоящей любви, которая побеждает все преграды, сословные и социальные. Отталкиваясь от музыки, наш театр подверг слабую пьесу взыскательному редактированию, изгоняя штампы и фальшь, стремясь придать образам выразительность и эмоциональность.

«Постановщик спектакля заслуженный артист АзССР Е. Агуров, – писала в рецензии на спектакль газета “Уральский рабочий”, – убедительно доказал, что современная венская оперетта может быть очищена от всяческих наслоений, в значительной мере лежащих не в самой ее природе, а в спекулятивном подходе к ней. Эта правильная творческая устремленность нашла свое выражение... в интересном режиссерском замысле, раскрывающем лучшие стороны произведения. Спектакль, насыщенный большой постановочной изобретательностью, отличной компоновкой камерных и массовых сцен, приобрел ту народность, которая хорошо гармонирует с музыкальным стилем Легара...»*.

Во многом успех «Фраскиты» обеспечило то, что в лице Е. Агурова театр встретился с режиссером высокой культуры. Евгений Николаевич, актер Свердловского государственного драмтеатра, успешно занимался и режиссурой. На свердловской драматической сцене им поставлены такие спектакли, имевшие большой успех, как «Молодая гвардия» по А. Фадееву, «Все мои сыновья» А. Миллера, «Последняя жертва» А. Островского. Работать с Евгением Николаевичем было поучительно и интересно.

Играть Фраскиту для меня было наслаждением. Мне и раньше приходилось исполнять роли цыганок: Саффи в «Цыганском бароне» И. Штрауса, Марина в «Соловьином саду» С. Заславского, но их характеры и музыкальные образы отличались большим романтизмом, приподнятой лирикой и покорностью происходящему. Фраскита же – это порыв и страсть, гнев и нежность, человеческое достоинство и мстительность. Все смешалось в сердце Фраскиты – гордость, страх, желание счастья и жажда мести, боль, гнев, огромная

* Уральский рабочий. 1946. 14 апр.

радость любви. И прекрасным моим партнером в этом спектакле был Лев Невлер, взволнованно и искренне игравший Армана.

Важным событием в творческой жизни театра стал приход нового, очень своеобразного режиссера Лии Давыдовны Ротбаум. Ее первая постановка – «Кораллина» К. Листова, осуществленная в 1946 году. Богатая на выдумку, Лия Давыдовна сумела создать удивительно живую и увлекательную атмосферу праздника и радости в продолжение всей работы над опереттой. Атмосферой заразительного веселья и непринужденности был пронизан и сам спектакль. Изящные декорации, яркие карнавальные костюмы являлись хорошим дополнением к интересному художественному решению постановки.

Л. Д. Ротбаум поставила еще два спектакля, принесших нам успех, – «Летучую мышь» И. Штрауса и «Вольный ветер» И. Дунаевского. «Летучая мышь», показанная в 1947 году, к сожалению, прожила на сцене недолго. Либретто А. Мосолова, положенное в основу постановки в 1935 году, было низкого качества. Новые авторы Н. Эрдман и М. Вольпин написали остроумный текст, создали действенную, крепкую пьесу. Это позволило Л. Д. Ротбаум поставить веселый комедийный спектакль, вернуть оперетте ее первоначальную музыкальную целостность.

Во время наших гастролей в Сочи местная газета «Красное знамя» отметила, что постановщик Л. Ротбаум пошла по правильному пути, создав спектакль легкий, но не легкомысленный. «Лукавый свет иронии освещает действие. Деньги, звонкая монета – вот бог и властелин этого “блестящего общества”... Тонкое чувство музыки, единая манера игры – результат тщательной работы с актерами – отличают этот спектакль»*.

Газета «Уральский рабочий» тоже хвалила «Летучую мышь», одобрительно отзывалась об актерской игре. В первую очередь – об игре В. Евдокимовой, исполнившей трудную в вокальном и сценическом отношении партию Адель. Говорилось и об игре Б. Коринтели, который в образе Айзенштейна сумел подчеркнуть внутреннюю пустоту этого самовлюбленного рантье. По мнению критика, удачи артиста в таких различных ролях, как Петр Первый в «Табачном капитане», Кордано в «Кораллине» и, наконец, Айзенштейн, заставляют думать, что характерные роли – его настоящее призвание.

* Красное знамя. 1947. 9 сент.

Первая послевоенная музыкальная комедия И. Дунаевского «Вольный ветер», текст которой написали В. Винников, В. Крахт и В. Типот, по своему звучанию была близка к политическому памфлету. Новизна содержания, гуманистическая направленность в сочетании с прекрасной музыкой предоставляли все возможности для создания актуально звучащего современного спектакля. Красочные декорации художника А. Дубровина помогли единому образному решению постановки.

В «Вольном ветре» свердловчане впервые увидели актрису А. Воронину в роли Стеллы. Ранее выступавший в героических партиях В. Булгаков сыграл роль «простака» Микки. В. Валин, прекрасный и опытный актер, создал острый сатирический образ Георга Стана. Ю. Корнев выступил в роли старого актера Цезаря Галя. Блеснули мастерством А. Маренич, А. Матковский, П. Емельянова, С. Дыбчо, Н. Шейкина, В. Заволжин и Г. Кугушев. Я тоже была занята в «Вольном ветре». Роль Стеллы в ту пору была одной из моих любимых ролей. Да и вся рассказанная со сцены история о борьбе простых людей некоего зарубежного государства за мир, за свободу и независимость, в которой органично сочетались патетика, романтика и добрый юмор, очень тепло принималась зрителями.

К сожалению, в начале 1950 года Лия Давыдовна Ротбаум покинула театр.

С 1943 по 1961 год главным и основным режиссером нашего коллектива был Георгий Иванович Кугушев, а если считать еще и два года его работы в предвоенное время (1935 – 1937), то в общей сложности он руководил театром в течение двадцати лет. За это время он воспитал многих молодых постановщиков. Стал режиссером Д. О. Затонский (сначала он был ассистентом режиссера, режиссером-педагогом, а затем – постановщиком спектаклей). Подобный путь прошел и А. И. Паверман, начинавший суфлером, ассистентом режиссера (впоследствии он занимал должность главного режиссера в одном из российских театров). Советская музыкальная комедия рождалась у них на глазах.

Д. О. Затонского всегда увлекала современная тема. Его лучшими работами на нашей сцене были «Трембита», «Чудесный край», «Самое заветное», «Белая акация». А. И. Паверман в поставленных им опереттах «Голубой гусар» и «Весна поет» сумел раскрыть героико-романтическую тему и очень актуальную проблему чистоты взаимоотношений в молодежной среде. Выпускник Государственного института театрального искусства Э. Гедева-

нишвили работал в нашем театре над «Мечтателями», «Чемпионом мира» и «Стрекозой».

Г. И. Кугушев, являясь главным режиссером, продолжал в послевоенные годы ранее взятый курс на формирование театра современной темы, создание положительного образа современника. И на афише в первую очередь значились именно такие произведения русских драматургов, а также авторов из национальных братских республик. Помимо классики – оперетт Оффенбаха, Лекока, Одрана, Зуппе – в первые послевоенные годы Кугушев поставил «Шумит Средиземное море», «Дочь фельдмаршала» О. Фельцмана, «Огоньки» Г. Свиридова, «Беспокойное счастье» и «Поцелуй Чаниты» Ю. Милютина, «Башмачки» Д. Файзи, «Марк Береговик» К. Кацман и другие спектакли

Создание репертуара, особенно близкого нашему театру, требовало неустанной работы с композиторами и драматургами, и Г. И. Кугушев уделял этому много внимания. Он обладал такими качествами, как неутомимость в труде, убежденность, был влюблен в оперетту и умел увлечь всех своим творческим замыслом. Так появились на нашей афише имена композиторов, никогда ранее не работавших в оперетте: Д. Шостакович, Г. Свиридов, Д. Кабалевский, С. Василенко, О. Фельцман, М. Старокадомский, К. Кацман. Произведения многих из них были поставлены на нашей сцене впервые. Включение в репертуар произведений авторов из союзных республик – особая заслуга Кугушева.

А в 1957 году в жизни нашего коллектива произошло еще одно событие – впервые в стране, жившей, как известно, замкнуто, на нашей сцене появилась оперетта венгерского композитора Э. Кеменя «Где-то на юге». Партитуру представители нашего коллектива получили от друзей из Будапештского театра оперетты. Акт творческой дружбы был закреплен приглашением для работы над спектаклем венгерской постановочной группы: режиссера М. Синетара и художника З. Фюлепа. Произведение Э. Кеменя стало одним из первых обращений советского театра оперетты к творчеству авторов из братских стран социализма.

В нашем театре всегда трудились превосходные дирижеры – Е. Синицын, С. Берголец, Б. Врана, В. Белиц, А. Гевиксман, С. Орланский, Н. Фотин, В. Уткин, П. Горбунов, умело работавшие с певцами. Не все сразу у нас получалось, но большое желание преодолеть трудности музыкального материала приносило свои плоды, жесткая творческая дисциплина способствовала ответствен-

ности каждого исполнителя, создавала атмосферу настоящей музыкальной культуры.

Творческими друзьями театра на протяжении многих лет были авторы пьес и либретто Н. Адуев, В. Типот, Е. Помещиков, Н. Рожков, В. Винников, В. Крахт, М. Гальперин, Л. Юхвид, М. Логиновская, Е. Хоринская, Е. Гальперина. Они вместе с нами делили и радости, и неудачи.

А последних тоже случалось немало. Часто истоки их были заложены в самих произведениях, слабость которых театр не мог преодолеть. Иногда казалась привлекательной тема, но отсутствовали настоящий конфликт, комедийность, музыка расходилась с содержанием, пропадала жизненность образов. Так, подготовили, но не показали зрителям оперетту «Солнечный цветок» (музыка М. Старокадомского, пьеса Е. Рысса и Е. Геркена, постановка Л. Ротбаум). Поражением стал и спектакль «Золотое вино» (музыка О. Фельцмана, пьеса В. Крахта, постановка Г. Кугушева). Театр принял пьесу, определив для себя ее тему как прославление труда советских людей, творящих «золотое вино». В ходе же работы стало очевидно, что авторы сами разрушили свой замысел введением поверхностной водевильной ситуации, идущей вразрез с основным содержанием. Желаемого спектакля на современную тему не получилось. Порой возникали ошибки и при приглашении некоторых актеров: одни не сумели войти в наш творческий ансамбль, а другие своим появлением разрушали его.

И все же большинство артистов свердловской оперетты прочно связало себя с жизнью театра. В 1947 году в качестве концертмейстера к нам пришел Владимир Федорович Уткин. Прекрасный пианист, он вскоре встал за дирижерский пульт. Спектакль «Беспокойное счастье» положил начало его многолетней дирижерской деятельности. С той же поры начали работать художники Е. Кривинская и Н. Ситников. В середине 40-х годов вернулась в театр солистка Е. Никомарова, долгие годы украшавшая наш балет. В 1949 году должность администратора занял молодой, жадный до работы, неутомимый Г. И. Кривицкий, ставший затем заместителем директора театра.

В феврале 1949 года на нашей афише появилась «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха в постановке Г. И. Кугушева. Я уже говорил, что Георгий Иванович был редкостным режиссером. Борясь за расширение рамок опереточного искусства, он так планировал репертуар, чтобы каждый новый спектакль не походил на преды-

душий. «Акулина» (по А. С. Пушкину), «Принцесса долларов», «Свадьба в Малиновке» и «Прекрасная Елена»... Такое разнообразие способствовало подъему творческого тонуса коллектива и, конечно, привлекало зрителей.

Написанная как сатира на правящие круги французского общества, «Прекрасная Елена» со временем утратила прежнюю злободневность, но замечательная музыка Оффенбаха заслуживала того, чтобы ее знали любители оперетты. Поэтому В. Зак и М. Улицкий еще по просьбе В. И. Немировича-Данченко написали новое либретто, главным в котором был сам древнегреческий миф. Для постановки в нашем театре Г. И. Кугушев воспользовался именно этим либретто и в совместной работе с дирижером Н. А. Фотиным и художником Е. Я. Кривинской сумел создать очень поэтичный спектакль.

Е. Я. Кривинская – художник большого и тонкого вкуса. Оформление «Прекрасной Елены» стало настоящей ее удачей. Лаконизм, прозрачность, обилие света и воздуха были созвучны музыке.

Я играла Елену. Второй раз мне довелось встретиться с этим пленительным образом. Если раньше – из-за моей молодости и отсутствия мастерства – моя Елена была просто молода, просто красива, но в ней отсутствовало внутреннее движение образа, то новая Елена словно бы проснулась от задумчивого созерцания жизни и самолюбования. Любовь совершенно изменила ее внутренний мир. Она начинает жить в другом ритме, становится смелой, дерзкой, страстной.

Потом вышли такие памятные спектакли, как «Чудесный край» и «Сорочинская ярмарка» А. Рябова, «Трембита» Ю. Милютина, а в декабре 1950 года была показана «Дочь фельдмаршала» Оскара Фельцмана.

Верный своим убеждениям, Г. И. Кугушев снова стремился доказать, что театр оперетты способен поднимать большие проблемы, нужны только чувство меры и такта, свой особый подход. Главной задачей постановщика являлось правдивое воплощение образа Александра Суворова. Несмотря на малозначительный биографический факт, положенный в основу действия пьесы, в характере легендарного полководца удалось подчеркнуть возвышенное и героическое начало, показать свойственные Суворову юмор и едкий сарказм.

Музыка О. Фельцмана была по большей части иллюстративной, но спектакль получился яркий, убеждающий и волнующий патриотической направленностью.

Суворова сыграл Александр Матковский, знакомый зрителю как создатель ярких комедийных образов. В этой роли он раскрыл новые грани своего таланта.

Наташу, дочь Суворова, играла А. Воронина, позже – Л. Сатосова и А. Кузнецова. А. Маренич в роли денщика Прошки трогал сердца зрителей беззаветной преданностью Суворову. Отличной партнершей Маренича была П. Емельянова. Она играла верную подругу Прошки в походах и мирной жизни маркитантку Анфису, талантливо сочетая в трактовке образа твердость характера и сердечность.

Успеху театра во многом способствовала работа художника Н. Ситникова. Уже сам занавес-гобелен с изображенным на нем военным сражением вводил зрителей в атмосферу действия. В том же стремительном ритме начинался пролог: перед залом представляла картина горящего Измаила, на фоне которой появлялся Суворов. Заканчивался спектакль эпилогом: суворовские чудо-богатыри преодолевают знаменитый Чертов мост в неприступных альпийских скалах.

Рассказывать о народном художнике РСФСР Николае Васильевиче Ситникове доставляет мне огромное удовольствие. Это художник многогранного таланта и большой эрудиции. В оформлении им любого спектакля сказывалось глубокое знание содержания произведения и точное чувство стиля пьесы и музыкальной драматургии. Удивительно скромный и тактичный человек, со щедростью отдающий людям и знания, и наблюдения, он в продолжение ряда лет был главным художником нашего театра. С его именем связаны лучшие спектакли того периода: «Табачный капитан», «Шумит Средиземное море», «Акулина», «Марк Береговик», «Лисистрата», «Девичий переполох» и другие.

Недавно у меня состоялся разговор с одним из свердловских критиков. Разговор этот заставил вспомнить немаловажную деталь из жизни нашего театра тех лет и, честно сказать, взволновал меня. Собеседник спросил, действительно ли, работая далеко от столицы, мы не ощущали себя «периферийными» актерами. Сначала я удивилась такому вопросу, потому что действительно никогда не жалела, что осталась работать в Свердловске и не вернулась в Ленинградский театр, но как опровергнуть факты?

Ведь даже такой авторитетный историк оперетты, как Моисей Осипович Янковский, книга которого «Советский театр оперетты» стоит на моей книжной полке, говорит о нашем театре вскользь,

хотя и упоминает некоторые спектакли. Главное внимание – московскому и ленинградскому коллективам. Им же – заслуги в развитии жанра.

Конечно, тут нет предвзятости. Просто так повелось. Столичные критики и исследователи плохо знали о том, что происходит на «периферии», очень редко писали об этих театрах в столичной прессе – ну, если только гастролью! А они даже у нашего театра с его репутацией бывали нечасто*. Не удивительно, что в редакции центральной газеты «Культура и жизнь» появилось такое письмо:

«Мы, артисты Свердловского государственного театра музыкальной комедии, в “Литературной газете” от 3 февраля 1951 года прочли статью т. Городинского “Рождение жанра” и считаем ее непринципиальной...

Свердловский театр с 1933 года создавал и пропагандировал произведения советской комедиографии. Театром поставлено около 50 советских музыкальных комедий. Из них в совместной творческой работе с композиторами и драматургами созданы “Сотый тигр”, “Честь мундира”, “Девушка из кофейни”, “Взаимная любовь”, “Счастливая звезда”, “Трус”, “Улыбка Джоконды”, “Дороги к счастью”, “Жених из посольства”, “Три встречи”, “Бронзовый бюст”, “Горная криница”, “Чудесный край”, “Акулина”, “Золотое вино”. Тщательной лабораторной работе подвергались музыкальные комедии, которые приходили в театр в уже готовом виде. Дорабатывались при участии авторов “Беспокойное счастье”, “Табачный капитан”, “Девичий переполох”, “Кораллина”, “Дочь фельдмаршала”...

Мы отдаем должное коллективу Московского театра оперетты... но считаем недопустимым, говоря о рождении нового жанра, забывать о коллективе в 350 человек, который на протяжении 17 лет настойчиво и пытливо работает над созданием жанра советской музыкальной комедии...»

Этот документ до сих пор хранится в нашем театральном архиве.

А Свердловский театр музыкальной комедии действительно был в первой тройке театров нашего жанра по ансамблю актеров, общему художественному уровню постановок и участию в создании нового репертуара. Я думаю, что чувствовать время, быть современными, интересными публике нам помогала сама атмосфера горо-

* Первые гастрольные выступления Свердловского театра музыкальной комедии в Москве в июне 1941 года прервала Великая Отечественная война. Впоследствии театр выезжал в столицу всего 5 раз: в 1953, 1964, 1970, 1977, 1983 гг.

да, который развивался и рос у нас на глазах, помогал наш замечательный зритель – научно-техническая интеллигенция, студенчество, рабочий класс...

При этом наши руководители занимали правильную позицию: создавая новый репертуар, бережно сохраняли классическое наследие жанра, хотя это и было нелегко. Нас не раз критиковали за то, что мы увлекаемся показом чувств «никчемных аристократов». После войны об оперетте вообще шли сплошные дискуссии, наверное, ни одному жанру так не доставалось, как нашему. Пытались выяснить, имеет ли искусство оперетты право на существование, говорили о кризисе.

Я преклоняюсь перед мужеством Г. И. Кугушева, который не только на заседаниях и обсуждениях в театре, но и с трибуны городских совещаний по вопросам искусства всегда твердо отстаивал свои взгляды на оперетту как на полноправное искусство. Мы, актеры, благодарны ему, например, за то, что, сохраняя классику в репертуаре, он предоставлял возможность донести до слушателей прекрасную музыку. С классикой связаны многие мои любимые роли.

В то время в моем репертуаре были самые разные образы – и героические, и лирические, и характерные. Я играла «героинь» в классике. С удовольствием выходила на сцену и в роли современницы – Василисы Павловны из «Свадьбы с приданным» Б. Мокроусова и Н. Будашкина по пьесе Н. Дьяконова, раскрывая характер женщины мудрой, спокойной, уверенной в своих силах, которая многое пережила и хорошо разбирается в людях. В работе она строга и не допускает поблажек, даже если речь идет о ее родной дочери. И в то же время моя героиня была добра, с ласковой улыбкой смотрела на молодежь, у которой все еще впереди. В Василисе Павловне я воплощала лучшие черты русской женщины из народа. Да и другие актеры с удовольствием играли в этом спектакле из сельской жизни, получая творческое удовлетворение от своей работы. К сожалению, в вокальном плане многие советские пьесы оставляли желать лучшего. С другой стороны, и классические оперетты, с прекрасной музыкой и музыкальной драматургией, были порой построены на примитивном сюжете, на «драматургической немоте», как говорил Г. И. Кугушев. В этом заключалась проблема, мешавшая развитию жанра, и ее надо было как-то решать. Решать практически. И мы это старались делать.

А в нашем театре появилась новая плеяда молодых актеров: Т. Азарян, В. Пугачева, А. Селезнев, В. Эгин, Л. Сатосова. Пришли более опытные В. Валента и Н. Бадьев.

Я по-прежнему много играла, исполняя роли основных героинь в спектаклях «Сильва», «Фраскита», «Марица», «Трембита», «Дочь фельдмаршала», «Прекрасная Елена»... И вот однажды Г. И. Кугушев пригласил меня к себе в кабинет, и по его состоянию я поняла, что разговор будет особый. После затянувшейся паузы Георгий Иванович как-то сразу «выпалил», что Елену я больше играть не буду. Вот так прямо, честно, без обиняков. Оба мы были очень взволнованы и долго молчали. Я понимала, как ему тяжело сказать мне именно это. В расчете на меня он создал целый ряд спектаклей, да и «Прекрасную Елену» выбрал для постановки, имея в виду именно мои актерские данные.

Мне нужно было собраться с мыслями, осознать происшедшее. Наступили трудные дни тоски, сомнений, горечи, боязни утратить веру в себя, дни внутреннего сопротивления, страха потерять главное, для чего я жила. Я мужественно переживала этот период и твердо решила: если не найду себя в качестве характерной актрисы, то уйду со сцены, хотя мне было тогда всего сорок два года. Что же делать? Мы знаем много примеров, когда не всякой актрисе или актеру удастся преодолеть этот переход, а быть балластом в творческом коллективе, вызывая жалость и снисхождение, недостойно и унижительно. К моему счастью, стали появляться пьесы, вроде бы способные выручить меня. Так я стала играть не Стеллу, а ее мать Клементину в «Вольном ветре». Затем – характерные роли в спектаклях «Прекрасная Елена», «Самое заветное», «Тайна тети Даши».

И наконец появился «Марк Береговик» М. Логиновской со стихами Е. Хоринской и музыкой К. Кацман по мотивам сказа П. Бажова «Марков камень». В совместной работе с театром, длившейся около пяти лет, родилось новое произведение. Наш коллектив получил уральскую самобытную музыкальную комедию. Ее тема – борьба людей из народа за свое человеческое достоинство.

Композитор Клара Кацман на основе богатейшего уральского фольклора создала поэтическую музыку, в которой звучали и широкая удаль русской натуры, и светлая лирическая тема. Я была счастлива получить такую сложную роль, как заводчица Колтовская. Тут были злость и самодурство, сластолюбие и жестокость, лицемерие и ханжество. Но главное – необходимо было противо-

поставить ее герою пьесы Марку Берегову, вскрыть социальную сущность образа.

Постановочная группа – режиссер Г. Кугушев, дирижер А. Гевиксман, балетмейстер А. Поличкин, художник Н. Ситников и весь творческий состав работали на подъеме. Мы так давно мечтали получить пьесу об Урале, его истории!

И вот спектакль вынесен на суд зрителей. Можно, не преувеличивая, считать его творческой удачей театра. После показа спектакля в Москве музыкальный критик Е. Грошева писала:

«Свердловская музкомедия – в полном смысле коллектив мастеров, имена которых давно пользуются широкой заслуженной известностью. Помнится, как в прошлый приезд театра москвичей пленило замечательное дарование А. Маренича, актера многогранного... больших творческих возможностей... Когда во второй картине спектакля “Марк Береговик” вдруг слышится разухабистая, полная горечи и тоски песня и народная толпа расступается перед старателем – горемычным пьяницей Васькой Кокшаровым, в памяти возникает другой образ – трагическая фигура Гришки Кутерьмы, созданная Римским-Корсаковым. Так реален и страшен в этой реальности, в своей тоске Кокшаров Маренича. В том-то и особенность чудесного дара артиста, что он умеет раскрыть разные грани образа и, лишь на мгновение показав в своем Ваське Кокшарове трагическую краску, тотчас переводит характер героя в сферу комедийности, в сферу легкого и блестящего искусства оперетты...

В той или иной степени эта отличительная черта реалистического мастерства присуща всем ведущим артистам свердловского театра. Она вновь поразила, например, в искусстве М. Вика, на этот раз представшей в образе черстной и сладострастной ханжи – богатой уральской заводчицы Колтовской...

В новом свете раскрылось дарование и В. Курочкина, до блеска отшлифовавшего роль возлюбленного Колтовской – Тодорки, представляющего нечто среднее между сутенером и приживалкой...

Г. Кугушев сумел угадать характерное дарование артиста Б. Коринтели. И так далеко, например, нынешнее его создание – сочная, реалистическая фигура винного откупщика Андросова... от какого-нибудь князя Эдвина или возлюбленного Марицы.

Реалистической сатире образов помещичьего быта в спектакле противопоставлены яркие народно-жанровые сцены. Русским богатырем предстает... Марк (М. Мазаев)...

В целом «Марк Береговик» – во многом удачная попытка создать спектакль на национально-историческом материале, закрепляющий в жанре оперетты реалистические традиции русского искусства...»*

Прошу извинить меня за столь длинную цитату, но «Марк Береговик» на фестивале музыкальных театров страны в 1957 году по заслугам был удостоен диплома первой степени. Ура! Я выдержала экзамен, обрела новые силы, веру в то, что есть еще запал для новых работ.

Я так подробно остановилась на этом спектакле еще потому, что «Марк Береговик» стал как бы апофеозом творческой жизни режиссера Г. И. Кугушева. И очень справедливо отметила Е. Грошева, что «Г. Кугушев – прежде всего талантливый воспитатель коллектива. Он умеет почувствовать и раскрыть индивидуальность актера, заботливо растить и пестовать его талант. В этом смысле и М. Вискс, и А. Маренич, и В. Курочкин, и П. Емельянова, и многие другие – актеры «кугушевской школы». Так, в свое время он открыл талант А. Маренича, выведя его из схематичных рамок ампула «простака» на просторный путь подлинного творчества...»**

Годы работы под руководством Г. И. Кугушева – содержательнейшие страницы истории нашего коллектива. С его уходом на пенсию театр залихорадило. Приходящие режиссеры явно не «тянули» на пост главного: прежде всего, у них не было самого важного – любви к коллективу, ответственности за сохранение его творческого лица и его традиций. Тогда-то, второй раз за свою историю, труппа выдвинула на пост главного режиссера актера, показавшего себя в режиссерской работе. Выбор пал на Владимира Акимовича Курочкина.

Актерская биография Владимира Акимовича в то время была краткой. Сын певца Свердловского театра оперы и балета, после демобилизации из армии он в 1946 году окончил студию при Свердловском драмтеатре. Его дипломной работой стала роль Нила в «Мещанах» М. Горького. Но Г. И. Кугушев разгадал в Курочкине иные актерские данные и в том же 1946 году пригласил к нам в труппу. Так у нас появился интересный комедийный актер с широким диапазоном (Антон Свинын в «Табачном капитане», Бони в «Сильве», Микки в «Вольном ветре», Суворов в «Дочери фельд-

* Советская культура. 1957. 10 дек.

** Там же.

маршала»). Во всех своих актерских работах Владимир Акимович отличался большой требовательностью к себе, вдумчивостью, хорошим вкусом. Он быстро вошел в ансамбль и на Первом смотре театральной молодежи был удостоен диплома первой степени за роль Флоридора в «Нитуш», а на фестивале музыкальных театров страны в 1957 году – звания лауреата первой степени за роль Маньковского в «Марке Береговике» (лауреатское звание за этот спектакль получила и я).

В 1960 году В. А. Курочкиным был поставлен первый спектакль – «Мы большие друзья» (музыка В. Казенина), обративший на себя внимание интересным режиссерским решением. В 1961 году театр направил В. А. Курочкина в Москву на Высшие режиссерские курсы. Свой дипломный спектакль «Севастопольский вальс» К. Листова, получивший на Всероссийском смотре театров в 1962 году диплом первой степени, молодой режиссер поставил в Свердловске.

Коллектив не ошибся в своем выборе. Во главе театра встал талантливый и умный режиссер. Было это в 1963 году (Г. И. Кугушев ушел на пенсию в 1961-м).

В том же 1961 году к нам пришел молодой дирижер П. И. Горбунов, впоследствии наш главный дирижер, музыкант хорошего вкуса и большой требовательности, ставший единомышленником нового главного режиссера. В 1960-е годы начали работать в труппе талантливые актеры Семен Духовный, Эдуард Жердер, Виктор Сытник, Римма Антонова, Алиса Виноградова, Людмила Трусова. Вскоре именно они стали определять погоду в труппе. С 1962 года неотделима от театра жизнь помощника главного режиссера по литературной части И. Ф. Глазыриной, еще одного единомышленника Курочкина.

Владимир Акимович начал свой путь главного режиссера с успеха. Помню, как доброжелательно, радуясь за него, выступали члены нашего коллектива во время приемки спектакля художественным советом. Г. И. Кугушев сразу сказал, что В. А. Курочкин не даром был послан в Москву на учебу: спектакль, безусловно, удался. В нем есть теплота, искренность, то, что затрагивает сердце, патриотические чувства. А актеры говорили о том, как интересно было работать с молодым режиссером, который дал им возможность сотворчества, учил мыслить на сцене, поощряя желание внести свою лепту в решение образа. Отмечалось также, что этот спектакль зовет к чему-то новому.

А новые веяния тогда, действительно, уже носились в воздухе. Изменения в политике сказались и на искусстве. В. А. Курочкин, представитель молодого поколения, уловил новые тенденции, не отступая при этом от наших лучших традиций. Театр продолжал сотрудничать с авторами, создавая афишу жанра. Круг тем расширился, появились пьесы о внутреннем становлении человека, изменялся театральный язык. В общем, наш театр был на подъеме, а В. А. Курочкин вскоре вошел в число самых авторитетных театральных деятелей страны.

Для меня 60-е годы были трудными. Все началось с того, что в 1963 году я потеряла горячо любимого мужа, с которым мы прошли по жизни много лет. Трудности творческого характера заключались в том, что все мои роли были эпизодическими. Известно, что маленькие роли труднее играть, хотя тем увлекательнее работа над созданием разнохарактерных персонажей.

Такая же небольшая роль – тетушки Агаты – была у меня в спектакле «Черный Дракон» (режиссер В. А. Курочкин, 1965 год). В основе спектакля – музыка современного итальянского композитора Доменико Модуньо, дополненная нашим талантливым дирижером Владимиром Уткиным. «Черный Дракон» был первым зарубежным мюзиклом, поставленным в России, и он оказался близким зрителю. В основе сюжета – движение гарибальдийцев, борьба за независимость Италии.

В спектакле все было неразрывно: пьеса, музыка, работа режиссера, художников, актеров. Главные персонажи – Анжелика и Ринальдо (благородный разбойник по прозвищу Черный Дракон) – огромная творческая удача достойных друг друга партнеров – Н. Энгель-Утиной и С. Духовного. Все их сцены проходили как непрерывная дуэль двух сильных характеров: тут и зарождение любви, и борьба за нее, романтика подвига, осуществление мечты о свободе Италии. Незабываемое впечатление произвел А. Маренич в роли «вольного разбойника» бедняка Трепло, гибнущего в тот самый момент, когда ему открылся смысл жизни. По-своему создавали образ барона Розарио А. Матковский и Г. Энгель. У Матковского, большого мастера комедийного рисунка, барон хитрый и липкий, у Энгеля – пружинистый, жеманный, кичливый. Музыка Д. Модуньо и В. Уткина звучала эмоционально насыщено, темпераментно.

По-особому я любила спектакль «Девушка с голубыми глазами» с задушевной и напевной музыкой В. Мурадели. Трагична

судьба русской девочки, оторванной от матери, а затем воспитанной немецким авантюристом-палачом в своих целях. Мне очень дорога роль матери Маши (Мэри). Ведь это моя современница, перенесшая все ужасы войны. Потеряв мужа, ребенка, она чудом остается в живых: из лагеря смерти ее спасли советские солдаты. Вся гамма переживаний этой женщины настолько драматична – особенно в момент встречи с дочерью, когда она поет колыбельную, – что порой трудно было сдерживать слезы. И почти всегда перед моими глазами вставал тот обгоревший летчик из госпиталя. В этой трудной сцене очень многое зависело от искренности партнерши – исполнительницы роли Мэри Ив Нины Энгель-Утиной. Мы понимали друг друга без слов, достаточно было одного взгляда. Вообще, мне была созвучна манера работы этой актрисы, внутренняя наполненность, всегда точный образ. И я считаю именно Н. Энгель-Утину преемницей моей многолетней творческой эстафеты.

За роли в спектаклях «Девушка с голубыми глазами», «Бородатые мальчики», «Черная береза» я получила дипломы, а в 1965 году была удостоена звания народной артистки РСФСР.

Итогом сорокового сезона нашего коллектива стал мюзикл «Моя прекрасная леди» по пьесе Б. Шоу «Пигмалион» (музыка Ф. Лоу). На постановку спектакля были приглашены главный режиссер театра «Эстония» заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Удо Юханович Вяльяотс и художник Агу Эдуардович Пююман.

У. Вяльяотс – режиссер огромной фантазии, тонко чувствующий музыку. К тому же еще и хореограф, много лет он был премьером балета. Такое сочетание дало возможность У. Вяльяотсу верно направить актера на поиск пластического рисунка образа. Репетиции, всегда начинавшиеся с танцевальной разминки, обязательной для всех участников, проводились самим режиссером и порождали хорошее настроение.

Я работала над ролью миссис Хиггинс. За долгую актерскую жизнь мне довелось встречаться с разными режиссерами, но здесь я была буквально покорена интересной работой с таким остроумным и изобретательным художником, наблюдательным и образованным человеком. Хорошо зная Англию и ее консервативные нравы, он делился своими знаниями народных традиций, аристократических ритуалов. Например, рассказывал, в какую церемонию превращают англичане обыкновенную «чашку чая». Все это по-

могло работать над образами Б. Шоу. Достойным соратником режиссера оказался и художник А. Пююман.

Не могу не отметить, что приглашение постановочных групп из Эстонии и Польши, практиковавшееся В. А. Курочкиным, принесло большую пользу коллективу театра, так же, как и появление на сцене нового для Свердловской музкомедии жанра – мюзикла. Московская критика, разбирая наши спектакли, не раз подчеркивала, что Курочкин воспитывает своих актеров в традициях яркого, праздничного театра, а мюзикл – это естественное соединение элементов театра нового типа.

Хвалили за избранную творческую политику: овладевая новым содержанием и новой формой, не порывать связей с прошлым...

...Как незаметно пролетели мои 47 лет в свердловском театре – самые лучшие годы моей жизни! 12 апреля 1980 года состоялся мой прощальный спектакль – кальмановская «Графиня Марица», где я выступила в роли княгини Божены Эндреди. Никогда не забуду я этот вечер.

В жизни каждого актера много встреч и спектаклей, которые остаются в памяти. Одни удались, другие не принесли желаемого удовлетворения, но два спектакля оставляют след навсегда. Это первый – дебют и последний – прощальный. Первый спектакль – это еще «все не то, все не так», но впереди – радужная надежда найти себя, обрести мастерство. Последний – итог творческой жизни, все уже позади. Неописуемо чувство грусти, боли от расставания с любимым делом. Только актер знает, что такое покинуть сцену, перестать дышать ее запахом.

О своем первом спектакле я рассказывала, попробую рассказать и о пережитых минутах моего последнего выступления. Мой выход на сцену публика встретила бурными аплодисментами. Аплодисментами меня встречали и раньше, но в тот вечер они были иными. И вдруг весь зрительный зал встал в едином порыве.

Невозможно передать, какие чувства обрушились на меня: и счастье, и радость, и огромная благодарность. И в то же время пронзила острая мысль: нужно собраться, прийти в творческое состояние и начать действовать. К счастью, продолжительные аплодисменты позволили мне мобилизоваться. Все мои сцены прошли на едином дыхании и, судя по реакции зала, были тепло встречены публикой. После спектакля мне была предоставлена возможность проститься с моими любимыми зрителями. И снова все встали, и я принесла им свою благодарность, низкий поклон за то, что все со-

рок семь лет работы в одном городе, в одном театре я чувствовала их понимание, чуткость, доброжелательность. С трудом сдерживая подступившие слезы, я смотрела на зрительный зал, на лица милых людей, отдавших мне тепло своих сердец. И так мы стояли, как бы стараясь запомнить друг друга, зная, что этот вечер уже никогда не повторится.

Я снова и снова обращаюсь к прожитым годам. Они прожиты честно, прожиты трудно и интересно. Я люблю ставший таким родным мне Свердловск. Как он похорошел и помолодел, как не похож на того «гадкого утенка», каким показался при первой встрече! Город наш возмужал, вместе в нем возмужал и вырос мой родной театр, и я надеюсь и верю, что он и впредь будет находиться на такой же творческой высоте, на какой был всегда, что у людей, стоявших у его истоков, никогда не появится чувство горечи, сожаления за отданные ему силы, молодость, вдохновение.

О ТОМ, ЧТО ОСТАЛОСЬ НЕСКАЗАННЫМ

Мария Густавовна Викс не успела закончить работу над последней главой своих мемуаров. Велик был соблазн, по советам специалистов, друзей, восполнить этот пробел, что и было в конечном итоге сделано. К тому же о последнем периоде своей работы Викс подробно рассказала в заметках «Годы и встречи», опубликованных в книге «Вас приглашает оперетта» (Свердловск, 1983). Заметки эти были дополнены записями бесед с актрисой и материалами ее черновиков.

«Позднюю» Викс я и сама множество раз видела на сцене и восхищалась ее искусством, знала ее и как человека, в быту. Да и сама идея написать мемуары родилась как-то очень естественно во время одного из наших общений. Так что этот последний – «писательский» – труд Марии Густавовны для меня не чужой.

Перечитав его перед тем, как отдавать в издательство, я ощутила необходимость тоже, уже от себя, немного рассказать об актрисе. Тем более что есть вещи, на которые надо бы посмотреть еще и немножко со стороны, ввести в общий контекст театральной жизни.

В ПЕРВОЙ ТРОЙКЕ

Прежде всего – о «провинции» и судьбах «провинциального» театра, оторванного, как считает кое-кто из исследователей, от магистральной дороги творческих поисков, проходящих в столице.

Говорю об этом, имея в виду письмо свердловчан в газету «Культура и жизнь», о котором вспоминала Викс. Поднятый в этом письме вопрос доставил в свое время немало горьких минут главному режиссеру Свердловского театра музыкальной комедии Георгию Ивановичу Кугушеву. И это не были какие-то не стоящие внимания обиды.

Уже к началу 1940-х годов свердловчане оказались в первой тройке, а то и двойке театров своего жанра, в том числе по актив-

ности репертуарного поиска, последовательности воплощения творческой программы. Чтобы понять, почему эти качества были важны для развития жанра, сделаем экскурс в историю.

Напомню, что до революции 1917 года театр оперетты отечественных сочинений в своем репертуаре почти не имел, а по характеру все больше скатывался к пустой развлекательности, вкусам кафешантана. После прихода новой власти как раз из-за этой своей окрашенности он оказался в резкой опале. И если декреты 1917–1919 годов положили начало довольно быстрой национализации театров страны*, то оперетта как бы в расчет не бралась. Первые государственные театры оперетты и музыкальной комедии появились лишь во второй половине 20-х годов (Московский, Ленинградский, Хабаровский) и, чтобы утвердить себя в новой общественной ситуации, начали активно осовременивать афишу.

К этому их директивно побуждали и руководившие искусством инстанции. В решении совещания при Главреперткоме Наркомпроса в 1928 году, например, напрямую говорилось об усилении запретительных мер по отношению к так называемым венским опереттам, о необходимости культивировать новую советскую оперетту и установить твердый список разрешенных и запрещенных оперетт (неовенские оперетты были под запретом до начала 1933 года).

Конечно, и сами театры сознавали, что для развития этого вида искусства нужны новые современные произведения. Первыми начали сотрудничество с композиторами и драматургами московская и ленинградская оперетта. За ними потянулась «периферия» (вспомним рассказ Марии Густавовны Вискс о появлении «Женихов» И. Дунаевского на хабаровской сцене).

Свердловский театр, созданный позже, в 1933 году, быстро сумел выделиться на общем фоне. Прежде всего, наверное, потому, что в нем сложился нечастый в театре феномен стабильности и преимущества талантливой режиссуры, умеющей и желающей сказать свое слово. Начиная с середины 30-х годов (с вынужденным перерывом из-за политических репрессий) в течение двух десятилетий Свердловской музкомедией руководил человек высокой культуры, замечательный профессионал с обостренным чувством нового Георгий Иванович Кугушев. Затем, тоже в течение 20 лет,

* См. декрет Совнаркома от 9 ноября 1917 г. о передаче театров в ведение Наркомпроса; декрет Совнаркома от 26 августа 1919 г. об объединении театрального дела.

развивая кугушевские традиции, создавал современный театр оперетты Владимир Акимович Курочкин, сначала актер, а потом главреж этой труппы. Еще при Курочкине получил начальный творческий импульс нынешний (с 1986 года) главный режиссер театра Кирилл Савельевич Стрежнев, чутко, как и его предшественники, ощущающий потребности времени, особенности его духовной и эстетической атмосферы.

М. Г. Викс права: сыграла, наверное, роль и специфика города, в котором театр жил и работал. Испыгывая бурный подъем в годы индустриализации, он сосредоточил большое количество (причем количество, непрерывно растущее) нового зрителя – рабочего класса, научно-технической и гуманитарной интеллигенции и, начиная с 30-х годов, стал на глазах превращаться в крупный музыкально-театральный центр страны с консерваторией, симфоническим оркестром (ныне одним из лучших в России), новыми театрами. Здесь вырос свой круг талантливых композиторов. Некоторые из них – Клара Кацман, Евгений Родыгин писали и для оперетты.

Не говорю уж о том, что с конца 20-х – начала 30-х годов город оказался особенно тесно связан с московской и ленинградской культурой. Сначала за счет так называемого культурного шефства столичных деятелей искусств над центрами индустриализации (а в Свердловске строился Уралмаш!). Потом в годы Великой Отечественной войны, когда здесь работали эвакуированные МХАТ, Центральный театр Красной Армии и множество писателей, музыкантов, композиторов, художников.

Город не ощущал себя провинциально неполноценным, и это обстоятельство позволило навсегда связать с ним свою судьбу не только Марии Густавовне Викс, но и многим другим актерам, дирижерам и режиссерам.

Свердловский театр музыкальной комедии достаточно рано обнаружил и вкус к разработке теории своего искусства. Теория отставала, так что обеспокоенность состоянием и перспективами жанра постоянно проявляли практики.

О том, какой быть советской музыкальной комедии, публично не раз размышлял Исаак Дунаевский. В 1935 году на созванном Главреперткомом Наркомпроса совещании о путях развития театра оперетты с докладом о специфике опереточного актера выступил актер и режиссер Московского театра оперетты Григорий Ярон (позже, в 1940 году, он опубликовал в «Правде» статью-размышление «Об актерях оперетты»).

В 1952 году на Всесоюзном совещании по оперетте, организованном Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР, доклады делали главный режиссер Московской оперетты Иосиф Туманов – «Основные задачи театров музыкальной комедии» и главный режиссер Свердловского театра музыкальной комедии Георгий Кугушев – «Роль советской музыкальной комедии в творческой жизни Свердловского театра музыкальной комедии».

В 1980 году, анализируя реальности новой общественно-художественной ситуации, на расширенном заседании художественного совета Министерства культуры СССР с докладом «Тенденции и проблемы в современном развитии советского театра оперетты» выступил главный режиссер свердловского коллектива Владимир Курочкин.

И это не считая многочисленных выступлений и программных высказываний руководителей свердловской труппы внутри театра, со всевозможных городских, областных и региональных трибун.

Листая архивы театра, словно бы слышишь голос его замечательных мастеров, участвуешь в обсуждениях и дискуссиях.

Это кугушевская очень сильная рука решительно направляла труппу на противостояние явлениям, позорящим искусство оперетты, ограничивающим ее возможности. Наряду с другими передовыми деятелями опереточной сцены он не устал отстаивать идею полноценности искусства оперетты в ряду других искусств, требовал уважения к ней.

Приведу лишь один пример. Выступая 18 декабря 1944 года на собрании работников искусств Свердловска, Георгий Иванович бросил в зал такие слова упрека: «Как это обидно, как неприятно, что такой актер, такой замечательный мастер сцены, как Борис Федорович Ильин*, которого я очень ценю и уважаю и прекрасно знаю... пришел в помещение нашего театра только потому, что сегодня здесь собрание работников искусств. Он не считает оперетту искусством! Вот это страшная вещь!» И продолжал с еще большим волнением: «Пользуясь этим собранием и аудиторией, я хочу сказать работникам искусств, что панибратствовать с опереттой не нужно, надо с опереттой говорить на Вы»**.

* Артист Свердловского драматического театра, народный артист СССР.

** Из архива Свердловского театра музыкальной комедии.

Кугушев имел основание так говорить, ибо в те годы он руководил одной из лучших в стране опереточных, да и вообще театральных трупп, в которую входило созвездие мастеров: Мария Викс, Сергей Дыбчо, Анатолий Маренич, Полина Емельянова, Александр Матковский, Эраст Высоцкий... Актеры помогали реализовывать творческую программу своего художественного руководителя, были не только «материалом» его творческих опытов, но и подлинными единомышленниками, патриотами своего коллектива, высоко несли его имя и в дни побед, и в дни трудностей. И, я думаю, как раз потому, рассказывая о себе, Мария Густавовна Викс так много говорит и о коллегах по творчеству.

КЛАССИКА БОРЕТСЯ И... ПОБЕЖДАЕТ

Мария Викс была, бесспорно, одной из замечательных представительниц русского реалистического искусства. «На Викс» ходили, что бы она ни играла – классику или современный спектакль. Критики единодушно хвалили ее прекрасный вокал («серебряный», очень красивого тембра голос), высокую культуру речи, непринужденное, мастерское владение танцем и пластикой. И всегда – глубину чувств, искусство создания характера.

Она умела становиться заметной даже в совсем небольшой роли. «Маленький эпизод в исполнении М. Викс стал драматургической кульминацией всего спектакля», – писал о ней в «Вечернем Свердловске» Борис Певзнер 31 марта 1966 года, имея в виду исполнение роли Матери, Елизаветы Андреевны, в оперетте Вано Мурадели «Девушка с голубыми глазами». Сцена встречи ее героини с потерянной в военное лихолетье единственной дочкой, ставшей немецкой актрисой Мэри Ив, заставляла зрителей подносить платочки к глазам, а потом награждать исполнительницу благодарными аплодисментами. Да и сама она признавалась, что когда в этом эпизоде пела дочери колыбельную, ей порой было трудно сдерживать слезы и почти всегда перед глазами вставал обгоревший летчик из госпиталя. Образ, как и всегда у нее, был согрет глубоким собственным чувством. И с годами все больше расширялся тематический, жанровый диапазон воплощаемых ею ролей.

В молодости она переиграла целую вереницу своих современниц – в «Свадьбе в Малиновке», «Сотом тигре» и других спектаклях 30-х годов. Однако занимая долгие годы амплу главной лирической героини, прежде всего, естественно, перепела и пере-

играла всю классику, умея наделить женские образы особой душевной цельностью и теплом, вывести за рамки тривийности даже весьма приблизительно очерченные характеры. Как восхищал, как много умел сказать о женском сердце, его самоотверженности и благородстве ее изумительный, гибкий, сильный и чистый голос. В ее великосветских красавицах чувствовались высокий вкус, порода, хотя вроде бы откуда им было взяться у актрисы, вышедшей из сибирского захолустья.

Объясняя сей феномен, не могу не сказать о такой отличительной черте Вика, как всегдашняя, непрекращающаяся тяга к культуре, постоянное стремление обогащать свою личность, интерес ко всему талантливому, яркому, к высокоинтеллектуальным и самобытным людям.

Мария Густавовна Вика была человеком пытливого и живого ума и даже в преклонные годы, когда ходила с трудом (распухали, болели ноги), всегда много читала. В ее домашней библиотеке было немало классической литературы. Следила за журналами, телевизионными новостями и, конечно, за всем, что касалось искусства, оценивая все виденное и услышанное со своей глубоко индивидуальный точки зрения. До конца дней она оставалась интереснейшим собеседником, в речах которого перемешивалось прошлое и настоящее, воспоминания о людях, которые прошли через ее судьбу, и рассуждения об искусстве, его достоинстве.

Я думаю, что культура Вика проявилась и в чувстве благодарности людям, которые помогли ей стать тем, кем она стала. Полагаю, читатель ее мемуаров убедился в этом не раз.

Однако именно классика, долгие годы составлявшая основу репертуара Марии Вика, подверглась наибольшему идеологическим гонениям. К тому же она действительно была изрядно замусорена предшествующими наслоениями и дурными традициями, вызывая необходимость «соскребания штампов» с «неовенщины». Все это и общее отношение к классике как к искусству, повествующему о страданиях «всяческих там графов и графинь, бесконечно далеких от народа», не раз на протяжении истории театра оперетты советских лет приводили к нигилистическому отрицанию классического наследия в целом.

Тем интереснее оценки Марией Вика тех спектаклей 30-х годов, за постановку которых брались мастера. Вспомним заметки о кугушевской «Периколе» 1935 года или «Фиалке Монмартра»

1936 года, поставленной И. Донатовым. Эти режиссеры искали пути законного, по художественному праву присутствия лучших классических произведений на современной афише.

Позже, в самом начале Великой Отечественной войны, свердловчане заявили (не без нажима сверху) о прямом отказе от классики: она считалась не соответствующей моменту. Правда, очень скоро стало понятно, что это все-таки чересчур. Красивого, оптимистического спектакля хотел зритель – люди стремились хотя бы в театральном зале ощутить свет и радость, вспомнить о мирной жизни, которая осталась далеко позади. Ведь не случайно Мария Густавовна получала с фронта благодарности за свою Сильву. И не случайно так много писем фронтовиков пришло в ее адрес, когда в 1942 году ей и ее постоянному партнеру в классических постановках Эрасту Антоновичу Высоцкому первым в труппе было присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР».

Мне довелось найти номер газеты «Уральский рабочий» от 17 декабря 1942 года, где наряду с сообщениями Совинформбюро о жестоких боях под Ржевом и Великими Луками была помещена и заметка известного свердловского журналиста тех лет Всеволода Чаговца, названная без особых претензий – «Творческий концерт Марии Викс» (концерт был дан в связи с присвоением артистке почетного звания):

«Счастливо сочетая далеко незаурядное драматическое дарование с талантом певицы, – писал В. Чаговец, – М. Г. Викс является одной из интересных представительниц музыкально-комедийного жанра. Актрисы старого времени подобного же жанра, выступая в различных ролях, меняли только свои костюмы, оставаясь неизменными “матильдами” или “королевами бриллиантов”, в большинстве случаев фальшивых.

Совершенно иного стиля и характера наши советские актрисы. Яркий пример мы видим в лице М. Г. Викс. В своем богатом репертуаре она всегда создает что-то свежее и оригинальное».

Классика с ее яркостью, музыкальностью, оптимизмом оказалась очень нужной зрителю и в первое послевоенное десятилетие. Новые постановки, по словам М. Г. Викс, были одна интереснее другой: «Фраскита» Ф. Легара в режиссуре Евгения Агурова (1946), «Нищий студент» К. Миллекера в режиссуре Иосифа Донатова (1946), «Летучая мышь» И. Штрауса в режиссуре Лии Ротбаум (1947), «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха в режиссуре Георгия Кугушева (1949).

Надо сказать, Свердловский театр музыкальной комедии всегда имел мужество бороться за классику.

Подчеркивая, что при всех недостатках старых оперетт надо беречь наследие жанра, Кугушев напоминал в 1944 году, как Художественный театр в послереволюционные годы взял оперетту под свою защиту. Сам Немирович-Данченко обращался к опереточному спектаклю, так как, по его мнению, в основе жанра лежит огромный оптимизм, это жизнеутверждающее искусство, и потому оно так любимо зрителем. Да, соглашался Кугушев, «обесмысливание жанра дошло до крайнего предела, а вот мы хотим найти в оперетте, в музкомедии то подлинное, творческое, которое заключено в этом жанре, и дать зрителю спектакли большой сценической и музыкальной культуры.

Мы считаем, что этот так называемый легкий жанр может и должен быть высоким и благородным, он может будить лучшие чувства – патриотизм, социальную солидарность, возвышенную благородную любовь.

...Мы не считаем необходимым ломать рамки нашего опереточного жанра и в корне отступать от его традиций. Но из этих традиций мы ставим своей целью отобрать все, что в них наиболее ценное, как в идейном, так и в художественном смысле, и отбросить все наносное, случайное, что было присуще буржуазной оперетте тех времен, когда она была каким-то подсобным хозяйством для кафешантанов и ресторанов»*.

Не раз приходилось лавировать, защищая афишу, объясняясь с властями по поводу текущей репертуарной политики. Скажем, почему советские спектакли (например, М. Старокадомского «Три встречи») шли мало, а «Нитуш» Эрве, наоборот, очень много (1944 год). «А почему, товарищи, плохо, – темпераментно отвечал Кугушев, – что в нашем театре много шла классическая оперетта “Нитуш”? Это очень хорошая музыкальная комедия, и очень хорошо, что в нашем театре идет оперетта “Нитуш”»**.

После окончания Великой Отечественной войны под влиянием многочисленных партийных постановлений по вопросам искусства и ужесточившихся требований создавать идеологизированные,

* Г. Кугушев. Из выступления на собрании работников искусств Свердловска 18 декабря 1944 г. (архив Свердловского театра музыкальной комедии).

** Из архива Свердловского театра музыкальной комедии.

отвечающие «требованиям дня» современные спектакли вновь встал вопрос о пресловутом «наследии жанра». Театр «откликался», лавируя.

«Если, – заявлял Кугушев в 1953 году, – классическую оперетту мы ставили и будем ставить, то “венская” оперетта, занимавшая в первые годы работы театра значительное место, постепенно начала вытесняться из репертуара советской музыкальной комедией»*. И как большую идейно-художественную победу, одержанную советской музыкальной комедией в честном творческом соревновании с «венской» опереттой, оценивал тот факт, что в 1946 году по инициативе руководства решением художественного совета театра «венская» оперетта была окончательно снята с репертуара.

Или сообщал, что в 1953 году театр преподнес подарок XIX съезду партии. На его афише не было ни одного «венского» названия и всего два «классических» – «Прекрасная Елена» и «Жюстина Фавар» (два, но какие!).

Чтобы классическая оперетта перекликалась с интересами современного зрителя, да и в силу действительного несовершенства большинства либретто, в театрах прижилась практика переписывать пьесы. «Осовременивание» чаще всего шло за счет усиления социальных мотивов или изобретения таковых.

Достаточно тактично было сделано это в «Сильве» И. Кальмана 1946 года. Третье в истории Свердловского театра музкомедии обращение к произведению выручил текст В. Михайлова и Д. Толмачева, который позволил Кугушеву заявить: «Углубив страдания Сильвы, я на первый план выдвинул причину этих страданий – социальное неравенство и его несправедливость. Оперетта приобрела социальное звучание»**. Не противореча духу кальмановской партитуры, он острее поставил проблему судьбы артистки, выстроил психологически обоснованные характеры. Играть эту «Сильву», по словам М. Г. Вика, актерам было приятно, не то что неудачный спектакль 1938 года с либретто Н. Адуева, написанным стихами.

Вполне удовлетворило театр и новое либретто к «Марице» Кальмана (спектакль 1959 года), написанное Л. Захаровым и Е. Геркеном. Оно вносило в произведение демократическое начало, ав-

* Г. Кугушев. Из доклада «Борьба за высокий идейно-художественный уровень спектаклей» (архив Свердловского театра музыкальной комедии).

** Из архива Свердловского театра музыкальной комедии. 1948 г.

торы попытались более выпукло нарисовать характеры (в этом спектакле, поставленном А. Матковским, тоже подчеркивалась тема социального неравенства любящих).

А вот постановка Э. Гедеванишвили «Сюркуфа» Р. Планкетта в 1952 году с новым текстом П. Бернацко и И. Коваля, где элементы либретто явно расходились с музыкой, была обречена на неудачу. Взяв за основу идею о праве человека на свободу и счастье, авторы либретто свели романтическую историю вольного разбойника Сюркуфа к примитивному социологизированию, навязали тему противопоставления «простого народа» американским дельцам. В американцах, с которыми встречается Сюркуф в своих скитаниях, виделись прямые предшественники циничных заокеанских бизнесменов, которым изрядно доставалось в те годы от нашей пропаганды.

Впрочем, такая тенденция была придумана не опереттой. Дворян, капиталистов и их «тлетворную мораль» усердно клеймили в 20–30-х годах при постановках классики и на драматической сцене (вспомним, что тогда процветал так называемый вульгарный социологизм). Просто оперетта сохраняла этот рудимент примитивного мышления дольше других.

Марии Густавовне, в силу особенностей ее амплуа классической героини, то и дело приходилось оказываться в центре подобных конфликтов и треволнений. Оценки спектаклей порой восходили к причинам и совсем конъюнктурным, как это случилось с поставленной Г. Кугушевым в 1949 году «Прекрасной Еленой» Ж. Оффенбаха.

Либреттисты В. Зак и М. Улицкий, понимая, что многие важные в свое время сатирические моменты пьесы давно устарели (критика нравов Второй империи), сосредоточили внимание на общечеловеческих мотивах древнегреческого мифа. Г. Кугушев, дирижер Н. Фотин и художник Е. Кривинская, используя это либретто (с которым, кстати, «Прекрасная Елена» была поставлена в 1937 году В. И. Немировичем-Данченко в музыкальном театре его имени), создали поэтическое, славящее жизнь и любовь произведение. Вторично за свою жизнь столкнувшись с этим спектаклем, М. Г. Викс была увлечена задачей показать внутреннее перерождение женщины, познавшей, что же такое настоящее чувство, и играла роль проникновенно и глубоко.

Однако появившаяся в областной газете рецензия объявила спектакль «аполитичным». Не специалисты, нет, а «инженеры»

Н. Бабушкин, В. Германенко и Д. Варганова (так организовывался в те времена «голос народа») под заголовком «Нужен ли такой спектакль?» разгневанно написали: «В дни 1949 года, в нашей стране, где люди заняты строительством коммунизма, когда идет напряженная идеологическая борьба с эстетствующими формалистами и деятелями “чистого искусства”, Свердловский театр музыкальной комедии поставил “Прекрасную Елену” Оффенбаха. Театр, очевидно, считает, что это интересно нашему зрителю, и вытащил произведение, имевшее успех почти век назад... Ведь не может же мысль о том, что муж, имеющий жену и любящий ее, должен жить с нею, иначе она полюбит другого и уйдет, восприниматься советским зрителем как идейная сущность художественного произведения»*.

Марию Викс (Елена) и Льва Невлера (Парис), правда, похвалили за то, что они попытались оживить «пустоту содержания этой оперетты». Зато разругали Маренича: дескать, труд его и многих других актеров пропадает зря, коль они заняты в спектакле, «не несущем зрителю никаких идей» и «могущем потрафить только эстету-формалисту». Сатира-де на самодержца не получилась. Не удалось и С. Дыбчо (жрец храма Аполлона), по мнению авторов рецензии, акцентировать антирелигиозную линию спектакля, которая хоть и слабо, но намечена в тексте пьесы.

Истоки столь глубокой тенденциозности оценок лежат на поверхности: искали объект для критики «формализма» и «эстетства», «чуждых интересам народа». Кампания борьбы с ними как раз разворачивалась тогда. И этот объект нашли вопреки эстетической справедливости: «Прекрасная Елена», по признанию многих видевших ее, была принципиальной, созвучной времени творческой вершиной постановщика и всего коллектива. Это был спектакль, славящий радость жизни и все прекрасное в человеке.

Идеологические требования, не раз загонявшие театр оперетты в тупик, влияли, бесспорно, и на формирование сознания самих деятелей искусства (внутренняя самоцензура). А Мария Густавовна Викс, в 1951 году вступившая в партию, на протяжении долгого времени была еще и секретарем партийной организации театра.

К счастью, по принципиальному, большому счету побеждало в конечном итоге искусство.

* Уральский рабочий. 1949. 26 марта.

ОТ БАРЫНИ КОЛТОВСКОЙ ДО...

В 1960-х – начале 70-х годов, правда, уже по совершенно иной причине, сложными оказались отношения с классикой нового главного режиссера труппы Владимира Акимовича Курочкина. Главреж неоднократно тогда заявлял, что не поставил, да и не хочет ставить, ни одной классической оперетты, так как они ему не интересны не только из-за художественной низкопробности либретто, но и из-за узости заключенных в них проблем. Позиция эта, намеренно полемически заостряемая, была, безусловно, не только искренна, но и программна. Курочкин принял театр в период больших ожиданий общественных перемен, духовного обновления страны – так называемой оттепели, когда на сценические площадки устремились произведения, до этого здесь невозможные. Казалось, что наконец-то пришла пора говорить обо всем без оглядки, показывать настоящую правду жизни. И деятели искусства стремились ее показать, в том числе и на опереточной сцене, небывало расширившей тематический диапазон своих интересов. «Оперетта способна говорить обо всем, только своими средствами», – любил повторять Курочкин.

Свердловский театр был в первом ряду коллективов своего жанра, поставив произведения о Великой Отечественной войне (в том числе спектакль «Вчера закончилась война» В. Ильина по остропроблемной пьесе В. Ежова «Соловьиная ночь»), оперетты, отстаивающие нравственную чистоту жизни, клеймящие приспособленчество и бездуховность. Опереточный театр явно переживал ренессанс. Успешно преодолевал он и другую свою беду первых послевоенных десятилетий – падение качества музыкальной драматургии спектаклей. Ту самую, что была связана с поощрением в предыдущие годы «спектаклей с музыкой», лишенных серьезного музыкального развития, – лишь бы была «современная тема»! Эту концепцию усиленно пропагандировал в послевоенные годы такой видный мастер, как Иосиф Туманов, руководивший Московской опереттой. На границе же 50-х и 60-х годов в оперетту, вдохновленные кажущимся оптимизмом момента, очень естественно пришли такие крупные композиторы, как Д. Шостакович, Д. Кабалевский и другие, предложившие интересные, яркие партитуры.

Когда вскоре общий нравственный климат в стране ощутимо изменится к худшему и правда потребует иносказания, а сочувствие к человеку – какого-то иного материала для сценического

высказывания, тот же В. Курочкин торжественно вернет классическую оперетту на свердловскую сцену, и прежде всего Оффенбаха, увидев в этих произведениях защиту человеческих ценностей и неуывдаемое эстетическое начало их музыкальной основы. Затем – первым на российской сцене! – в 1965 году поставит западный мюзикл («Черный Дракон» Доменико Модуньо). Пройдя школу американского мюзикла, он свежим глазом оценит некоторые сюжеты классической русской и зарубежной литературы, чтобы с их помощью сказать то, что он считал необходимым донести со сцены. Так появятся «Свадьба с генералом» Евг. Птичкина (по «Свадьбе» А. П. Чехова), «О Милый Друг» В. Лебедева (по Ги де Мопассану) – одни из лучших его спектаклей.

Мария Густавовна Викс в 70-е годы уже принадлежала к старшему поколению актеров свердловской сцены, продолжавших играть и питать своим примером блестящую плеяду исполнителей, выращенных уже при Курочкине. Таких, как Нина Энгель-Утина, а за ней и Галина Петрова, Эдуард Жердер, Виктор Сытник, Виктор Черноскутов, Николай Бадьев... И везде, где бы она ни играла, она покоряла ставшим еще более филигранным сценическим мастерством, тонкостью проникновения в душевную жизнь персонажей, безукоризненным стилем и вкусом.

Свердловский театр музкомедии за свою историю выпустил немало экспериментальных спектаклей, не раз шел по тематической и эстетической целине, и актеры привыкли разделять с режиссурой горе и радости поиска. Не случайно у Викс моменты особенно высокой общественной оценки ее труда совпадали именно с новаторскими постановками, определявшими лицо коллектива в целом. Такова была в 1944-м роль маркизы де Курси из «Табачного капитана» В. Щербачева – сложный и яркий женский характер (Государственная премия 1946 года). Такова роль уральской заводчицы барыни Колтовской – хитрой, властолюбивой, жестокой и сладострастной, которую она сыграла в 1955 году в оперетте свердловского композитора Клары Кацман «Марк Береговик» по Павлу Бажову. В декабре 1957 года этот спектакль с успехом прошел на заключительном показе Всесоюзного фестиваля театров и музыкальных коллективов в Москве и решением жюри получил диплом первой степени и звание лауреата. Лауреатами фестиваля стали и двое артистов – Мария Викс и молодой актер Владимир Курочкин – будущий свердловский главреж, блестяще сыгравший изворотливого приспособленца и тунеядца, возлюбленного барыни Маньковского.

Об этом спектакле сохранилась огромная пресса – провинциальная и столичная. Спектакль оказался принципиально важным для театра еще потому, что положил на его афише начало «уральской теме», да еще и на материале бажовского творчества, высветил новые возможности освоения на опереточной сцене материала отечественной истории, а значит, возможности создания незаемного национального репертуара. Эта проблема приобрела особую остроту в 1990-е годы, когда российский театр начал привыкать жить в ситуации «открытого мира» и должен был практически продемонстрировать свою самобытность мировому сообществу.

Спектакль «Марк Береговик» стал очень памятным для Викс еще и потому, что помог ее переходу к характерным и острокомедийным ролям. Колтовскую она сыграла блестяще, покоря владением комедийными красками, реалистическим мастерством лепки характера.

В 1969 году Мария Густавовна еще раз вышла на сцену в «Табачном капитане», на этот раз в постановке Владимира Акимовича Курочкина, доказав вместе с коллегами, занятыми в спектакле, незаурядность возможностей, заложенных в музыку В. Щербачева и драматургии Н. Адуева. Только на этот раз она выступала уже в «возрастной» роли боярыни Свинойной, мамыши того непутевого недоросля, не желающего учиться, вокруг поездки которого по приказу Петра на учебу в Париж и разгорается весь сыр-бор. Викс сумела создать образ не только индивидуальный, но и обобщенный, многозначительный символ российской косности, неподвижности, запечатлев эти черты и пластикой, и речевой манерой.

Могу подтвердить, что она была удивительно глубока в ролях многое переживших матерей (хотя ей самой судьба не дала счастья стать матерью), незабываема в образах озорных, сатирических, острохарактерных, таких, например, как бой-баба Бочкарева из «Белой ночи» Тихона Хренникова.

Мария Викс, как и Анатолий Маренич, – две яркие звезды не только свердловского театра, но и всей нашей российской сцены. Художники-новаторы, они сумели быть современными, нужными зрителю на протяжении долгих десятилетий своей творческой жизни, ибо главное, что их всегда занимало, – правда чувств, человек во всех проявлениях его душевной жизни. Их мастерство служило им для того, чтобы выразить волновавшее, ради чего они ежедневно выходили на сцену. На завершающем витке творческой биографии у обоих этих неподражаемых мастеров словно бы появи-

лось второе дыхание, искусство их стало еще многоцветнее, тоньше и ярче. Они продолжали и продолжали нас удивлять.

Викс показала, как надо играть мюзикл (ни на минуту не забывая при этом о традициях русской реалистической школы!) и какие возможности для актеров дают его разнообразные коллизии и сюжеты. Она была поэтична и легка, забавна и трогательна, лирична и романтична в роли тетушки Агаты из мюзикла Д. Модуньо «Черный Дракон». А тот, кто видел Викс в мюзикле Ф. Лоу «Моя прекрасная леди», безусловно, запомнил ее безупречно аристократичную миссис Хиггинс не за английскую чопорность, а за тонкое чувство юмора, ироничный ум, за лукавые смешинки в уголках глаз, словно бы видящих сына насквозь. Мастерски передавая среду, ее стиль, эпоху, актриса наполняла роль душевным теплом, человечностью, ни на минуту не забывая при этом об органичности существования в музыкальном пространстве спектакля, которому задавала тон своей высокой актерской культурой.

Помню, как удивила Викс в другой экспериментальной для оперетты работе – «Поздней серенаде» В. Ильина, в основе либретто которой – тончайшая психологическая связь пьесы А. Н. Арбузова «В этом милом старом доме». В «Поздней серенаде», кстати, с Марией Густавовной в совместной работе впервые встретился нынешний главный режиссер труппы, а тогда дипломник Ленинградского института театра, музыки и кинематографии Кирилл Савельевич Стрежнев. Ему было что воспринять от подобных встреч. Но театр Стрежнева – это уже следующая, нынешняя страница развития коллектива. Здесь свои обстоятельства, свои трудности и победы. Мария же Викс в своих мемуарах словно бы подвела итог первому полувеку жизни любимого ею театра, который по-прежнему сохраняет традиционно высокий уровень. В истории театра останутся творческие достижения его мастеров – как завет следующим поколениям актеров нести людям искусство радости, правды и гуманизма, останется их отношение к делу, участие в развитии российского варианта популярного театрального жанра, опыт которого неразумно сбрасывать со счетов.

Со сцены Викс ушла 12 апреля 1980 года, сыграв как прощальный спектакль «Графиню Марицу» Имре Кальмана. Волновалась в тот вечер, конечно, ужасно. Но это уже, согласитесь, личное...

То, что относится к творческому кредо, к жизни в искусстве, прекрасно охарактеризовала, мне кажется, народная артистка

России Галина Петрова в телевизионной передаче, посвященной 25-летию ее пребывания на свердловской-екатеринбургской сцене:

«Почему о мастерах этого театра говорили – “созвездие”? – вслух размышляла она. – Не только потому, что душа у актера этого жанра должна искриться, но потому, что все они умели друг за дружку “цепляться”, все вместе, а не одной какой-нибудь шуткой готовили гомерический смех в зрительном зале, ощущая себя как единое целое».

О самой Петровой в свое время мне приходилось писать в очерке «Трое» как о прямой восприемнице искусства Марии Вика, а затем Нины Энгель-Утиной. Уже нет в живых ни обеих этих актрис, ни блистательного Маренича, но вот еще один родившийся на той же сцене мастер чувствует так же, как и они. «Этот театр, – доверительно признавалась Петрова, – моя жизнь. От одного его запаха я могу упасть в обморок, от счастья быть в нем».

Кто следующий скажет такие слова?

Юлия Матафонова

РОЛИ, СИГРАННЫЕ М. Г. ВИКС В 1928 – 1933 ГОДАХ

Перикола	– «Перикола» Ж. Оффенбаха
Мадлен	– «Людовик ...надцатый» Ю. Сахновского
Маленькая Марион	– «Свадьба Марион» В. Боммэ
Мери	– «Карьера премьеры» И. Дунаевского
Нера	– «Жрица огня» В. Валентинова
Роза-Мария	– «Подвязка Борджиа» К. Крауса
Одетта	– «Баядера» И. Кальмана
Сильва	– «Сильва» И. Кальмана
Марион	– «Свадьба Марион» В. Боммэ
Люси	– «Ярмарка невест» В. Якоби
Герцогиня де Лавернн	– «Мариэтта» В. Колло
Жермен	– «Колокола Корневиля» Р. Планкетта
Мимоза Сан	– «Гейша» С. Джонсона
Саффи	– «Цыганский барон» И. Штрауса
Комсомолка	– «Дружная горка» В. Дешеева, Н. Дворикова
Беатриче	– «Бокаччо» Ф. Зуппе
Роз-Мари	– «Роз-Мари» Р. Фримля и Т. Стотгардта
Ирина Сокол	– «Моряки» А. Пейсина
Фиаметта	– «Бокаччо» Ф. Зуппе
Лиззи	– «Сиятельный парикмахер» Р. Штольца

Елена	– «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха
Петритта	– «Донья Жуанита» Ф. Зуппе
Елена	– «Фатиница» Ф. Зуппе
Инька	– «Полярные страсти» И. Дунаевского

РОЛИ, СЫГРАННЫЕ М. Г. ВИКС НА СЦЕНЕ
СВЕРДЛОВСКОГО ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

1933 г.

Роз-Мари	– «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотгардта
Виолетта	– «Холопка» Н. Стрельникова
Жанна	– «Камрад» Л. Логинова, А. Митюшина

1934 г.

Христина	– «Продавец птиц» К. Целлера
Жермен	– «Корневильские колокола» Р. Планкетта
Марица	– «Марица» И. Кальмана

1935 г.

Зорика	– «Цыганская любовь» Ф. Легара
Бианка	– «Голубая мазурка» Ф. Легара
Мари	– «Летучая мышь» И. Штрауса
Ганна Главари	– «Веселая вдова» Ф. Легара
Беттина	– «Маскотта» Э. Одрана
Перикола	– «Перикола» Ж. Оффенбаха

1936 г.

Габриэль	– «Зеленый остров» Ш. Лекока
Виктория	– «Последний чардаш» И. Кальмана
Виолетта	– «Фиалка Монмартра» И. Кальмана
Чарито	– «Чарито» Ф. Эккерта

1937 г.

Катя	– «Катя-танцовщица» Ж. Жильберта
Ирина Норк	– «Как ее зовут» В. Белица
Парася	– «Сорочинская ярмарка» А. Рябова
Ютта	– «Голландочка» И. Кальмана

1938 г.

Яринка	– «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова
Сильва	– «Сильва» И. Кальмана
Наташа	– «Честь мундира» В. Белица
Саффи	– «Цыганский барон» И. Штрауса
Вера	– «Сотый тигр» Б. Александрова
Конджа	– «Роза Стамбула» Л. Фалля

1939 г.

Лейла	– «Девушка из кофейни» С. Василенко
Марина	– «Соловьиный сад» С. Заславского

Катюша	– «Последний бал» В. Желобинского
Ася	– «На берегу Амура» М. Блантера
Кето	– «Кето и Котэ» В. Долидзе

1940 г.

Таня	– «Взаимная любовь» С. Каца
Эллен	– «Счастливая звезда» С. Рюмина
Мария	– «Нищий студент» К. Миллекера
Марица	– «Марица» И. Кальмана

1941 г.

Мирандолина	– «Мирандолина» В. Сидорова
Лиза	– «Год спустя» Б. Александрова
Анна-Элиза	– «Паганини» Ф. Легара
Федора	– «Принцесса цирка» И. Кальмана
Елена	– «Улыбка Джоконды» Н. Корчмарева
Серполетта	– «Корневильские колокола» Р. Планкетта
Маруся	– «Дороги к счастью» И. Дунаевского

1942 г.

Одарка	– «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского
Катя	– «Жених из посольства» В. Шебалина
Мария	– «Три встречи» М. Старокадомского
Роз-Мари	– «Талисман» К. Крауса

1944 г.

Маркиза де Курси	– «Табачный капитан» В. Щербачева
Актриса	– «Веселый петух» М. Старокадомского

1945 г.

Матрена	– «Бронзовый бюст» И. Ковнера
Ксения	– «Девичий переполох» Ю. Милютина

1946 г.

Фраскита	– «Фраскита» Ф. Легара
Лаура	– «Нищий студент» К. Миллекера
Кораллина	– «Кораллина» К. Листова

1947 г.

Розалинда	– «Летучая мышь» И. Штрауса
-----------	--------------------------------

1948 г.

Стелла	– «Вольный ветер» И. Дунаевского
Лиза	– «Акулина» И. Ковнера
Дженни	– «Принцесса долларов» Л. Фалля
Софья	– «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова

1949 г.

- Елена – «Прекрасная Елена»
Ж. Оффенбаха
Галина – «Чудесный край» А. Рябова

1950 г.

- Хивря – «Сорочинская ярмарка»
А. Рябова
Паша – «Золотое вино»
О. Фельцмана
Василина – «Трембита» Ю. Милютин
Гагарина – «Дочь фельдмаршала»
О. Фельцмана

1951 г.

- Василиса – «Свадьба с приданым»
Б. Мокроусова
Жюстина – «Жюстина Фавар»
Ж. Оффенбаха

1952 г.

- Параскица – «Марийкино счастье»
Е. Коки и К. Бенца

1953 г.

- Татьяна – «Огоньки» Г. Свиридова
Клементина – «Вольный ветер»
И. Дунаевского
Жермон – «Голубой гусар»
Н. Рахманова
Елизавета Александровна – «Самое заветное»
В. Соловьева-Седого

1954 г.

Мельничиха – «Прекрасная мельничиха»
О. Фельцмана

1955 г.

Джихан – «Башмачки» Д. Файзи
Полина Романовна – «Тайна тети Даши»
О. Фельцмана
Колтовская – «Марк Береговик»
К. Кацман

1957 г.

Аннет – «Пламенное сердце»
В. Рождественского

1958 г.

Магдалина Ерофеевна – «Весна поет»
Д. Кабалевского
Марта – «Черный амулет»
Н. Стрельникова

1959 г.

Клавдия Михайловна – «Люблю... Люблю!»
М. Табачникова

1960 г.

Мама – «Мы большие друзья»
В. Казенина
Фаризат – «Вторая свадьба»
В. Терентьева

1961 г.

- | | |
|-------------|---------------------------------------|
| Глафира | – «Простор широкий»
Е. Родыгина |
| Воронцова | – «Цирк зажигает огни»
Ю. Милютина |
| Кулиева | – «Ромео, мой сосед»
Р. Гаджиева |
| Мать Милены | – «Человек в опасности»
Н. Минха |

1962 г.

- | | |
|-----------------------|---|
| Тетя Дина | – «Севастопольский вальс»
К. Листова |
| Вероника Спиридоновна | – «Жили три студента»
А. Петрова, А. Чернова |

1963 г.

- | | |
|---------------|-------------------------------------|
| Мадам Бранден | – «5 000 000 франков»
В. Власова |
| Мать фиванца | – «Лисистрата» Г. Дендрино |

1964 г.

- | | |
|----------------|--|
| Матрена | – «Сто чертей и одна девушка»
Т. Хренникова |
| Дуська Шартрез | – «Анютины глазки»
Ю. Милютина |
| Мать Тома | – «Принц и нищий»
В. Гевиксмана |

1965 г.

- | | |
|------------|--|
| Тетя Агата | – «Черный Дракон»
Д. Модуньо, В. Уткина |
| Катрин | – «Кварталы Парижа»
Н. Минха |

1966 г.

Елизавета Матвеевна	– «Девушка с голубыми глазами» В. Мурадели
Керста	– «Парни янтарного берега» А. Жилинскиса
Тетя Паша	– «Бородатые мальчики» Н. Минха
Оргонова	– «Дамы и гусары» А. Фредро

1967 г.

Олимпия	– «Донья Жуанита» Ф. Зуппе
Бочкарева	– «Белая ночь» Т. Хренникова

1968 г.

Мадам Мишо	– «Мисс Полония» М. Сарта
Чиппа	– «Разбойники» Ж. Оффенбаха

1969 г.

Боярыня Свинына	– «Табачный капитан» В. Щербачева
-----------------	-----------------------------------

1970 г.

Любовь Николаевна	– «Черная береза» А. Новикова
-------------------	-------------------------------

1971 г.

Днепрора-Задунайская	– «Будет завтра!» А. Флярковского
Матвеевна	– «Девичий переполох» Ю. Милютина

1972 г.

Тетя Тони	– «Проснись и пой!» Г. Гладкова
Божена	– «Графиня Марица» И. Кальмана
Барбале	– «Кето и Котэ» В. Долидзе

1973 г.

Миссис Хиггинс	– «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу
Ефросинья Никитична	– «Свадьба с препятствиями» В. Соловьева-Седого

1974 г.

Госпожа Мишо	– «С первым апреля!» Ж. Оффенбаха
--------------	--------------------------------------

1975 г.

Нора	– «Дарю тебе любовь» В. Гроховского
Летиция Призм	– «Мой друг Бенбери» Г. Натчинского

1976 г.

Фекла	– «Ох, уж этот Вронский!» Э. Колмановского
Василиса Егоровна	– «Капитанская дочка» В. Гевиксмана

1977 г.

Симония	– «Купите пропуск в рай» Д. Модуньо
Раиса	– «Поздняя серенада» В. Ильина

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- | | |
|---|---|
| Августов – 43 | Бернацкий П. – 108 |
| Авенариус – 32 | Бернштейн И. И. – 52 |
| Агуров Е. Н. – 82, 105 | Биндер М. К. – 55, 62 |
| Адамов К. М. – 42 | Блантер М. И. – 67, 118 |
| Адуев Н. А. – 74, 76, 77, 78, 86, 112 | Богословский Н. В. – 76 |
| Азарян Т. – 91 | Болховский – 32, 35 |
| Александров Б. А. – 66, 67, 117, 118, 119 | Боммэ В. – 115 |
| Андрианов В. М. – 73 | Ботов Б. Д. – 46 |
| Антонова Р. А. – 94 | Бравин Н. М. – 52, 77 |
| Арбенин – 43 | Бревнов – 19 |
| Арбузов А. Н. – 113 | Будашкин Н. – 90 |
| Бабушкин И. В. – 20 | Будовский Н. – 74 |
| Бабушкин Н. – 109 | Булгаков В. – 80, 84 |
| Бадьев Н. Ф. – 91, 111 | Бутов В. Г. – 74 |
| Байдуков Г. Ф. – 64 | Бурэ В. А. – 32, 34 |
| Бажов П. П. – 91, 111 | Валента В. – 91 |
| Бакалов – 72 | Валентинов В. П. – 115 |
| Балабина Е. Н. – 25, 29, 32, 35, 37, 39, 41, 45 | Валин В. – 52, 84 |
| Балабина О. Н. – 25, 37 | Варганова Д. – 109 |
| Баскакова М. И. – 35, 36, 41, 45 | Варламов К. А. – 32 |
| Басов В. – 55 | Василенко – 32 |
| Батуев В. – 80 | Василенко С. Н. – 85, 117 |
| Бах Т. Я. – 52 | Васильев А. В. – 60, 61, 62, 63, 65, 66 |
| Бебутов В. М. – 61 | Вассер В. В. – 42 |
| Белиц В. И. – 58, 64, 76, 85, 117 | Венявский Г. – 28 |
| Беляков А. В. – 64 | Викс В. К. – 10, 11, 21 |
| Бенц К. Я. – 120 | Викс Г. Я. – 7 |
| Бергольц С. С. – 78, 85 | Викс И. К. – 10, 11, 17, 21, 22 |
| Бережной К. Т. – 32, 35, 36, 37, 38, 39, 51 | Викс Н. Г. – 10, 11, 21 |
| | Виндинг О. Д. – 32, 34, 35, 36 |
| | Виноградова А. Г. – 94 |
| | Винников В. – 84, 86 |

- Власов В. А. – 122
Волкова А. С. – 46
Волохова – 25
Вольпин М. – 83
Воронина А. – 80, 84, 88
Врана Б. И. – 61, 76, 85
Второв – 19
Высоцкий Э. А. – 5, 60, 64, 66, 67, 69, 81, 103, 105
Вяльяотс У. Ю. – 96
Гаджиев Р. С. – 122
Гайдышев Н. – 74
Гальперин М. – 86
Гальперина Е. – 86
Ганева Т. И. – 49, 59
Гарина Е. С. – 42
Гашек Я. – 20
Гевиксман А. А. – 69, 80, 85, 92, 122
Гевиксман В. – 122, 124
Гедеванишвили Э. – 84, 108
Геркен Е. – 86, 107
Германенко В. – 109
Гладков Г. И. – 124
Гладунюк И. И. – 35
Глазырина И. Ф. – 94
Глинка М. И. – 30
Гозенпуд А. А. – 76
Голейзовский К. Я. – 52
Гольдони К. – 51
Горбунов П. И. – 85, 94
Горький М. – 44
Гречанинов А. Т. – 25, 46
Гроховский В. – 124
Грошева Е. А. – 78, 79, 92, 93
Гулак-Артемковский С. С. – 118
Дашковский Н. – 55, 60
Дворицов Н. – 52, 115
Девлет – 30
Девос-Соболева Е. В. – 54
Дендрино Г. – 122
Дешевов В. М. – 52, 115
Джонсон С. – 115
Джусто Д. Ф. – 51, 52, 61
Дмаховский Б. – 61
Дмитриева Т. – 16
Днепров М. И. – 44, 45, 52
Днепровский М. П. – 55
Долидзе В. И. – 67, 118, 124
Донатов И. А. – 61, 65, 66, 105
Дубровин А. В. – 63, 84
Дунаевский И. О. – 36, 49, 52, 53, 54, 58, 81, 83, 84, 100, 101, 115, 116, 118, 119, 120
Дуров В. Л. – 25, 27
Духовный С. Ф. – 94, 95
Дьяконов Н. – 90
Дыбчо С. А. – 5, 55, 62, 76, 79, 81, 84, 103, 109
Евдокимова В. Г. – 80, 83
Евгеньев Е. А. – 41, 45
Ежов В. – 110
Елизаветский А. П. – 41, 42, 44, 49, 50
Емельянова П. А. – 55, 56, 64, 65, 76, 78, 84, 88, 93, 103
Жданова А. И. – 42
Желобинский В. – 118
Жердер Э. Б. – 94, 111
Жилинскис А. Я. – 123
Жильберт Ж. – 117
Заволжин В. Н. – 55, 84
Задорский В. А. – 45
Зак В. Г. – 87, 108
Заславский С. А. – 82, 117
Затонский Д. О. – 55, 84
Захаров Л. – 107
Зинков Н. П. – 71
Зиновьев А. В. – 45

- Зуппе Ф. – 37, 54, 85, 115, 116, 123
Ильин Б. Ф. – 102
Ильин В. – 110, 113, 124
Ильченко – 32, 35
Кабаков И. Д. – 56
Кабалевский Д. Б. – 85, 110, 121
Казенин В. И. – 94, 121
Каландаришвили Н. – 14
Кальман И. – 36, 37, 51, 62, 107, 108, 113, 115, 116, 117, 118, 124
Катаев В. П. – 58
Кац С. А. – 118
Кагман К. А. – 85, 91, 101, 111, 121
Кваренги Дж. – 18
Кемень Э. – 85
Килессо Г. – 20
Киров С. М. – 20, 54
Коваль И. – 108
Ковнер И. Н. – 77, 81, 119
Кока Е. – 120
Колло В. – 42, 115
Колмановский Э. С. – 124
Колонтар И. А. – 32
Колчак А. В. – 20, 21
Комарова А. – 80
Комарович Г. – 73
Комиссаржевская В. Ф. – 32, 51
Копылов А. Н. – 65
Коринтели Б. К. – 59, 60, 64, 74, 75, 83, 92
Корнев Ю. – 80, 84
Королькевич А. В. – 50, 51, 55
Корчмарев Н. – 118
Корш Ф. А. – 32, 33, 34
Крамида – 51
Красовская В. – 55
Краус К. – 42, 115, 118
Крахт В. – 84, 86
Кривинская Е. Я. – 86, 87, 108
Кривицкий Г. И. – 86
Крильштейн Б. Н. – 24
Ксэндзовский М. Д. – 53
Кугушев Г. И. – 5, 60, 61, 62, 65, 66, 76, 77, 78, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108
Кузнецов – 19
Кузнецов П. Н. – 68
Кузнецова А. – 80, 88
Курочкин В. А. – 80, 81, 92, 93, 94, 95, 101, 102, 110, 111, 112
Кшевицкий – 11
Кшевицкая А. П. – 11
Лазо С. Г. – 20
Лебедев В. М. – 111
Лев Я. Г. – 80
Левит П. И. – 80
Легар Ф. – 53, 61, 69, 70, 81, 82, 105, 116, 118, 119
Лекок Ш. – 37, 85, 117
Ленин В. И. – 22, 30
Ленский В. И. – 58
Лесовой – 32, 35
Лисициан П. Г. – 64
Листов К. Я. – 81, 83, 94, 119, 122
Логинов Л. – 116
Логиновская М. Г. – 86, 91
Лоскутов Н. – 80
Лоу Ф. – 96, 113, 124
Луккер Л. В. – 58, 60
Луковский – 43
Луначарский А. В. – 39, 45
Мазаев М. – 93
Макавейский – 32
Макаров – 30
Мар Г. – 43
Маранц Б. – 73, 74

- Феопа А. А. – 53
Феопа А. Н. – 50, 53, 54, 55, 56, 61, 62
Фигуровский Н. А. – 24
Флярковский А. – 123
Фотин Н. А. – 85, 87, 108
Фредро А. – 123
Фримль Р. – 51, 115, 116
Фюлеп З. – 85
Хлебникова Е. – 28
Ходасевич В. М. – 54, 55
Ходотов Н. Н. – 59
Хоринская Е. Е. – 86, 91
Хренников Т. Н. – 112, 122, 123
Цаплин В. И. – 55, 56
Целлер К. – 116
Церетели Т. С. – 25, 47
Цуцунава А. Р. – 67
Чаговец В. – 105
Чайковский П. И. – 25, 26, 30
Чарлин Е. – 80
Чернов А. – 122
Черноскутов В. С. – 111
Чернышевский Н. Г. – 20
Чернявский – 32
Чехов А. П. – 111
Чкалов В. П. – 64
Шадрин А. Д. – 59
Шаляпин Ф. И. – 54
Шахрай – 51
Шебалин В. Я. – 118
Шейкина Н. – 84
Широкова А. П. – 24
Шлуглейт М. М. – 29, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40
Шостакович Д. Б. – 85, 110
Шоу Б. – 96, 97
Шпаков Г. – 70
Шретер В. А. – 19
Штольц Р. – 115
Штраус И. – 37, 51, 61, 81, 82, 83, 105, 115, 116, 117, 119
Щербачев В. В. – 75, 77, 111, 112, 119, 123
Щорс Н. А. – 73
Эгин В. – 91
Эдельман И. И. – 69
Эйхенвальд А. – 77
Эккерт Ф. – 117
Энгель Г. М. – 95
Энгель-Утина Н. А. – 95, 96, 111, 114
Эстрин А. – 80
Эрве Ф. – 106
Эрдман Н. Р. – 83
Юрьева – 35, 36
Юрьева И. Д. – 47
Юхвид Л. А. – 66, 86
Яблочкина А. А. – 32, 61
Явно Е. И. – 40
Якоби В. – 42, 115
Яковлев А. И. – 72
Янковский М. О. – 54, 88
Яновицкий Н. – 80
Ярон Г. М. – 101
Яунзем И. П. – 25, 47

ОГЛАВЛЕНИЕ

От издательства	5
От автора	6
Глава 1. Мое беспокойное детство	7
Глава 2. Иркутск	18
Глава 3. Мой первый театр	32
Глава 4. Провинциальные дороги	41
Глава 5. Ставший единственным	48
Глава 6. Нас признали!	58
Глава 7. Война ворвалась в нашу жизнь	69
Глава 8. Счастье актрисы	80
О том, что осталось несказанным. <i>Ю. Матафонова</i>	99
Роли, сыгранные М. Г. Виск	115
Указатель имен	125

Литературно-художественное издание

Викс Мария Густавовна
Спасибо, память
Театральные мемуары

Редактор Е. И. Маркина
Художественный редактор В. И. Реутов
Верстка Н. А. Локтионова
Ответственная за выпуск С. В. Вараксина

Подписано в печать 08.10.03. Формат 84х108/32
Усл. печ. л. 6,93. Уч.-изд. л. 8,2. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ № 3303.

Издательство Уральского университета
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ»
620083, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

