Центральный Академический Театр Российской Армии

Неофициальный сайт

http://tarmy.narod.ru/yt.htm

Песнь торжествующей любви

К 60-летию со дня премьеры спектакля "Учитель танцев" (Часть первая)

Обычно люди готовятся к празднику заранее - покупают подарки, продумывают меню, приглашают гостей, словом, делают все для того, чтобы этот самый праздник затем надолго остался в памяти. Так поступили и в Театре Красной Армии, решив, что по окончании Великой Отечественной войны людям необходим будет спектакль, который бы отвлек их от тяжелых воспоминаний и придал сил жить дальше. Уже в 1944 году в эвакуации в театре идут репетиции пьесы испанского драматурга Лопе де Вега "Учитель танцев". Для театра эту пьесу нашла, перевела и обработала переводчица Т.Л.Щепкина-Куперник: "Меня давно интересовали пьесы Лопе де Вега и Кальдерона приблизительно на один и тот же сюжет, о которых я слышала, что они по сей день идут в Испании и Южной Америке. Я взялась их читать. В это время я по поручению Театра Красной Армии делала перевод "Дамы сердца прежде всего". Но, прочтя "Учителя танцев" Лопе де Вега, я так им восхитилась, что предложила театру заменить им предполагаемую "Даму". Устроили читку пьесы, и она единодушно была принята к постановке. Сюжет комедии несложен. "Бедный, но благородный" дворянин (Альдемаро - прим. ред.), вернувшись из похода из Фландрии, во время случайной остановки в городке Туделе влюбляется в дочь знатного и богатого человека. Он проникает к ним в дом под видом учителя танцев и после всяких перипетий добивается своей цели и становится счастливым обладателем Флорелы." Щепкина-Куперник очень много и долго работала над сценическим вариантом этой пьесы вместе с Владимиром Канцелем, ставшим режиссером спектакля. К сюжету, описанному Татьяной Львовной можно добавить, что у Флорелы - младшей дочери богатого дворянина, был поклонник Вандалино, который добивался ее руки, а также старшая сестра Фелисиана, вышедшая замуж за старого Тебано не по любви, а потому что "возраст подходил", которая выдает себя за младшую сестру, ища романтического приключения и любви у Вандалино.

Владимир Михайлович Зельдин (Альдемаро): Пьесу они сокращали и проясняли, заменяя старинные и непонятные современному зрителю выражения. При этом Татьяна Львовна тщательно, как она говорила, проверяла "логическую, психологическую и историческую" правильность каждого изменения. Стремились сделать пьесу доходчивой, но так, чтобы не погрешить против замысла, стиля и стиха. Многие описания танцев так и остались принадлежностью сценического варианта пьесы.

После премьеры о переводе Щепкиной-Куперник писали как об образце, удовлетворяющем сполна всем специфическим требованиям, которые предъявляет поэту театр.

Справка: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник (1874-1958) - актриса, писатель, переводчик. Татьяна Львовна правнучка актера Михаила Щепкина, с именем которого связан ее первый литературный опыт - стихотворение, написанное к 100-летию со дня рождения знаменитого русского актера. В 1892-93 гг. - актриса театра Ф.А.Корша. В это же время Татьяна Львовна пишет пьесы, которые ставятся в том числе в Малом театре в Москве и в Александринском в Санкт-Петербурге. В ее первой пьесе "Летняя картинка" на сцене Виленского театра дебютировала В.Ф.Комиссаржевская. Среди переводов Щепкиной-Куперник есть немало произведений Шекспира, Мольера, Гюго, Кальдерона, Гольдони, Лопе де Вега, Софокла, Бомарше, Тирсо де Молина, Шеридана, а также стихи Петрарки, Байрона, Бернса. Во время войны Татьяна Львовна составляла тексты для радиопередач, сотрудничала с Совинформбюро. В последние годы опубликовала серию мемуарных очерков о И.М.Москвине, Ф.И.Шаляпине, А.В.Неждановой, издала книгу своих воспоминаний "Театр в моей жизни". Заслуженный деятель искусств РСФСР (1940 г.)

Итак, репетиции шли полным ходом, но режиссера спектакля Владимира Семеновича Канцеля все больше не устраивал исполнитель главной роли, и тогда по совету артиста театра Рафаила Ракитина в мае 1945 года из Театра Транспорта был приглашен на роль Альдемаро Владимир Зельдин.

Справка: Владимир Семенович Канцель (1896-1977) - актер, режиссер. Занимался в драматической студии Ф.И.Шаляпина, во Второй студии МХТ (педагог В.М.Мчеделов). Сценическую деятельность начал в 1921 г. в театре "Летучая мышь", где сыграл Наполеона ("Избранник судьбы" Б.Шоу). Работал в Московских театрах Вс.Мейерхольда, им. В.Ф.Комиссаржевской. Одной из заметных актерских работ стала роль Чёрта в спектакле "Мистерия-буфф" В.Маяковского, поставленного А.А.Грановским в помещении 1-го Государственного цирка. Канцеля отличали безукоризненная чувство стиля, изящество и аристократизм жестов, благодаря чему В.Ардов назвал Владимира Семеновича "европейцем на театре". В 1933 г. осуществил свою первую самостоятельную постановку "Гавань бурь" по Оноре де Бальзаку в Московском театре им. Ленсовета). С 1944 по 1955 гг. - режиссер Театра Армии. Поставил спектакли "Призвание" и "На той стороне" (1948 г.), "Под чужим небом" (1951 г.), "Мастерица варить кашу" (1952 г.), "Мечты Кинолы" (1954 г.). Работал на радио в качестве диктора, чтеца, постановщика радиоспектаклей. Активно предодавал. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1955 г.).

В.М.Зельдин (Альдемаро): Театр А.Д.Попова был тогда на подъеме, каждая его премьера становилась в Москве событием. Конечно, переход в этот театр для меня, как для молодого актера, мог стать важен. Я пришел за советом к Николаю Васильевичу Петрову, главному режиссеру Театра транспорта. Николай Васильевич, как человек мудрый и сам в прошлом актер, мужественно тогда меня отпустил: "Конечно, иди, Володя! Там все-таки другой масштаб". Так я и пришел репетировать "Учителя танцев".

С новым исполнителем репетиции продолжались полгода, за которые Владимиру Михайловичу необходимо было научиться работать с плащом и кастаньетами, а также овладеть танцами, которые ставил Владимир Бурмейстер.

В.М.Зельдин (Альдемаро): Владимир Павлович Бурмейстер удивительный человек, красивый, доброжелательный. Он приходил на репетиции ставить Болеро или какие-то другие танцы и вдруг говорил: "Давайте отменим репетицию, что-то сегодня у меня сегодня ничего не получается". И репетиция отменялась. А потом приходил и все получалось. А Антонина Крупенина, репетитор, отрабатывала с нами все движения.

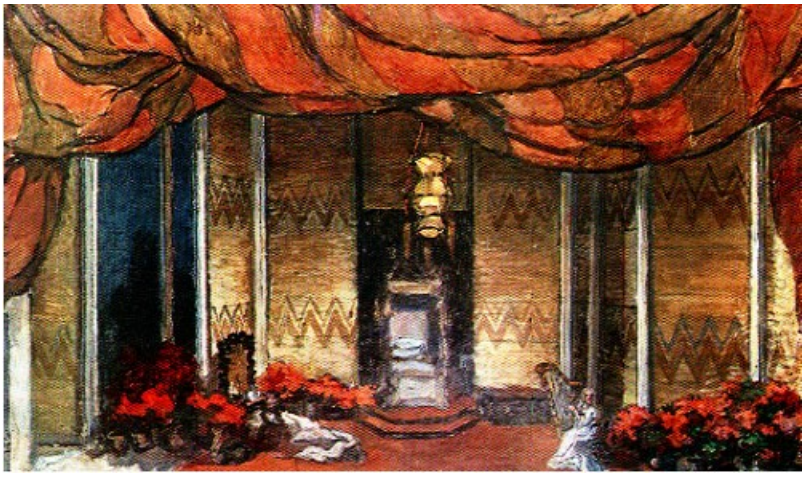
Справка: Владимир Павлович Бурмейстер (1904-1971) - танцовщик, балетмейстер. Родился в Витебске в семье землемера, по маме был двоюродным внуком композитора П.И.Чайковского, именно мама смогла привить ему любовь к музыке. В 1925-29 гг. учился в театральном техникуме им. А.В.Луначарского. С 1930 г. был танцовщиков

Московского художественного театра балета. Выступал на эстраде вместе с Антониной Крупениной. С 1941 по 1971 с небольшим перерывом был главным балетмейстером Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Первой самостоятельной постановкой стал "Корсар" (1931-32 гг.) для труппы Московского художественного балета, который позднее стал основой МТ им. Станиславского и Немировича-Данченко. Во время войны родились такие балеты как "Штраусиана", Виндзорские проказницы", "Шахерезада", "Лола". Действие последнего происходило в оккупированной французами Испании XIX века. Бурмейстер искренне любил испанские танцы. Среди балетов, принесших славу Владимиру Павловичу, были "Снегурочка", "Лебединое озеро", "Эсмеральда" по сей день сохранившиеся в репертуаре Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Народный артист СССР (1970 г.), лауреат Государственной премии (1946 г.).

Хореография Бурмейстера органично слилась с музыкой композитора Александра Крейна, которого на этот спектакль пригласил заведующий музыкальной частью Театра Красной Армии композитор Тихон Хренников: "Приступив к репетициям "Учителя танцев", его постановщик В.С.Канцель знал, когда, сколько и зачем должна звучать музыка, не зная лишь одного - кто сочинит ее. Больше всего он боялся, как он сам определял, "музыкальной "падеспани". Выбирали композитора долго, пока не нашли… моего соседа А.А.Крейна. Выбор был точен, как и выбор главного исполнителя. Вместе с В.Зельдиным в спектакле блистал слаженный в музыкальном отношении ансамбль - Т.Алексеева, Л.Добржанская, Г.Островская, М.Майоров, М.Перцовский. Здесь выразительно действовала мелодическая образность каждой роли. Фееричным был дуэт слуг - Г.Островской и М.Перцовского, а романс Фелисианы - Л.Добржанской - образцом проникновения актрисы в мир музыки. В.Канцель был прав: спекталкю нужна была музыка смелых и влюбленных сердец, музыка горячей Испании, а никак не "падеспань". Надо заметить, что общее время музыки, сочиненной Крейном, составляло всего девятнадцать минут, но она так точно и так умело была распределена режиссером, что казалось спектакль сплошь состоит из музыки.

Справка: Александр Абрамович Крейн (1883-1951) - композитор, музыкальный критик. Родился в Нижнем Новгороде в семье скрипача. В 1908 г. окончил Московскую консерваторию по классу виолончели А.Э.Глена, изучал теорию музыки у А.Н.Корещенко, Б.Л. Яворского и Л.В.Николаева. В 1912-17 гг. преподавал в Народной консерватории в Москве, с 1918 по 1927 гг. работал в государственном издательстве и в музыкальном отделе Народного комиссариата просвещения. Автор балетов "Лауренсия" (1939 г., был основан на произведениях Лопе де Вега и испанском музыкальном наследии) и "Татьяна" (1943 г., совместно с В.Бурмейстером), музыки к спектаклям "Благочестивая Марта" Тирсо де Молины (1950 г., Театр им. Ермоловой), "Трус" Крона (1935 г., Московский Новый театр, оперы "Загмук" (1930 г. Большой театр). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1934 г.).

Колорит же в спектакль внесли декорации Ивана Федотова, за несколько лет до этого оформившего еще один спектакль-легенду Театра Армии - "Давным-давно".



В.М.Зельдин (Альдемаро): "Для "Учителя танцев" Федотов придумал грациозную декорацию: на заднике - дивная панорама горного городка Туделы, погруженный в ночь сад, который, казалось, благоухал цветами, фонтаны, что "сыплют жемчуг струй". Основное действие развивалось на террасах с колоннами. В спектакле было много воздуха, света. Простор нашей большой сцены позволял художнику развернуться в полную силу.

Людмила Ивановна Касаткина (Флорела):Оформление было блистательным. Например, соломенный шторки, действительно, казалось будто солнце просвечивало, даже когда исчезал яркий свет.

Справка: Иван Сергеевич Федотов (1881-1951) – художник. Оформлял оперные спектакли к дореволюционном театре Ф.А.Корша. С 1934 по 1951 гг. работал в Театре Армии – «Мещане» (1935 г.), «Год 19-й» (1936 г.), «Большой день» и «Укрощение строптивой» (1937 г.), «Голуби мира» (1938 г.), «Полководец Суворов» (1939 г.), «Учитель» (1940 г.), «Пархоменко» (1941 г.), «На всякого мудреца довольно простоты» и «Давным-давно» (1942 г.), «Нашествие» (1943 г.), «Женитьба Бальзаминова» (1944 г.), «За тех, кто в море» и «Встреча с юностью» (1947 г.), «Последние рубежи» и «На той стороне» (1948 г.), «Новый год» и «Закон Ликурга» (1949 г.), «Совесть» (1950 г.). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии СССР.

К 60-летию со дня премьеры спектакля "Учитель танцев" (Часть вторая)

Дело постепенно шло к премьере, а у главных героев еще не все получалось, точнее никак не получалось главное - сцена объяснения в любви Альдемаро к Флореле. На первом прогоне на помощь пришел главный режиссер Театра Красной Армии Алексей Дмитриевич Попов.

В.М.Зельдин (Альдемаро): Мы показывали спектакль Попову. Я в колете, он сшит из какой-то "твердой" материи, облегает фигуру, как корсет, только руки двигаются свободно. Может быть, это и выглядело красиво, но танцевать в таком колете было сложно: чувствую - проваливаюсь. Попов посмотрел спектакль… Никакой паники в его глазах, в отличии от Канцеля, я не прочел. И вдруг говорит, глядя на меня: "Слушайте, ну чего вы его так одели?! Снимите с него этот колет деревянный, пусть он останется в свободной шелковой рубашке, легких бархатных штанах с широким поясом. Ему так будет гораздо удобнее". Казалось бы, мелочь. Но, сняв по совету Попова этот дурацкий колет, я совершенно иначе стал себя ощущать. Иначе разговаривать, двигаться, петь. Тела не чувствовал, летал, а не ходил по сцене. Я наконец окунулся в свою стихию. Вся роль зазвучала иначе.

Бывали, правда, случаи, когда и Алексей Дмитриевич ошибался, но как истинно великий режиссер умел свои ошибки признавать. Из воспоминаний Михаила Майорова: "Я репетировал роль Вандалино, дворянина, одного из поклонников Флорелы. Репетировал с нами В.С.Канцель, очень меня хвалил за роль. Пришло время сдавать работу Алексею Дмитриевичу. Он пришел, просмотрел и разобрал сделанное. На следующий день - репетиция с ним. Начинает с моей сцены - где Вандалино получает любовную записку. Я играю - Попова не устраивает. Вызывает на репетицию снова, еще и еще - все ломает, все рушит. Я уже в полной растерянности: Канцель меня хвалил, а Попов ругает, а чего он хочет от меня, понять не могу. Совершенно сбитый с толку, с ужасом уже жду дня сдачи спектакля. Окончательно запутался: как и что буду делать, не знаю. Гримируюсь перед выходом уже, появляется Попов: "Миша, я прошу тебя, играй так, как на первом показе. Понимаешь, я ошибся. Что мне в голову взбрело?.." Такой был большой художник - и признается в своих ошибках, не побоялся за свой авторитет. Это было для меня в какой-то мере новым открытием Попова".

Наступило 16 января 1946 г. - день премьеры, день, навсегда вписавший в историю театра этот спектакль, его создателей и артистов, занятых в нем.

В.М.Зельдин (Альдемаро): Было необыкновенное волнение, ватные ноги, я думал о том, как открыть дверь и выйти на сцену на реплику Белардо и не потерять сознание. Со мной чуть плохо не было на самом деле. Но вот подошла реплика, я вышел, начал диалог, начал немножко приходить в себя, затем шла сцена с Рикаредо, где возникает с ним конфликт, оканчивающийся песней "На войне иль на дуэли", после чего

я ухожу… и гром аплодисментов, овация. И это сразу придало силы и дальше постепенно я стал в спектакле набирать.

Из рецензий за 1946 г.: "Пьеса живая, легкая, остроумная, стиль безукоризненен. Диалоги остро отточены, искрятся юмором, разговорная речь естественно укладывается в стихотворный размер. Она брызжет непринужденным, веселым смехом. В ней есть симпатичное озорство. Ее основа - водевильная интрига, комическая ситуация, шалости проказников. В ней много музыки и характерные танцы. Она - на грани комического балета и оперетки. В постановке много художественного труда и сценической культуры. Композитор Крейн написал для него легкую, доходчивую, мелодическую музыку со всеми полагающимися в таких случаях "испанистыми" элементами".

Л.И.Касаткина: Учась в театральном вузе мы услышали, что в Театре Армии идет спектакль "Учитель танцев". Зельдин играет блистательно. Мы стали прорываться и на ступеньках при переполненном зале я первый раз увидела Владимира Михайловича Зельдина в этой роли. Я увидела на сцене рождение романтической Испании. Так любить на сцене как любил он… у меня до сих пор звенит в ушах его фраза "Флорелу отдадут другому" - и так, что навзрыд. Я только знаю, что столько лет этот спектакль шел в непревзойденном исполнении Владимира Зельдина и у тех, кто его видел он остался в памяти, до сих пор слышишь его интонации, видишь его пластику.

Из рецензий за 1946 г.: "Пропасть, отделяющая Альдемаро от Флорелы, дана в самом оформлении спектакля - огромные палаты дворца, полные света, являются разительным контрастом с жалкой каморкой героя… Зельдин сообщает облику Альдемаро еще другое важнейшее для испанской комедии свойство - полную гармонию между волей, чувствами и мыслью. И точно так же у Флорелы - Алексеевой рассудок не отделим от эмоций… Какой великолепный взгляд бросает Белардо, увидя в первый раз служанку Лисену. Видно, что он навсегда расстается со своими "убеждениями", согласно которым самое главное в жизни - это закуска и вино… Коновалов (Альбериго - Прим. автора) создал на основе традиционной роли старика - отца живой и обаятельный образ. Сколько благодушия и серьезности обнаруживает он в своем невольном занятии астрономией! Нежностью и теплотой преисполнены его забота о любимой дочери Флореле… Говоря о спектакле в целом, нужно отметить его стилистическое единство. Художник Иван Федотов дал высокие залы и террасы, как бы созданные для бурных национальных танцев. Задники увеличивают пространство, лестница, ведущая вниз с огромной террасы, манит глаз зрителя в город, расположенный на фоне гор, подернутых дымкой заката. С большим вкусом и мастерством поставлены танцы Владимиром Бурмейстером.

Итак, премьера состоялась, вот имена тех, кто сыграл в тот январский день: Альдемаро - Владимир Зельдин, Флорела - Татьяна Алексеева, Белардо - Марк Перцовский, Фелисиана - Любовь Добржанская, Вандалино - Михаил Майоров, Рикаредо - Георгий Сорокин, Тебано - Владимир Благообразов, Тулио - Яков Халецкий, Лисена - Генриетта Островская, Альбериго - Николай Коновалов, Андронио - Федор Савостьянов. Одного из слуг в доме Альбериго сыграл Николай Пастухов.

Из воспоминаний Т.Щепкиной-Куперник: В один прекрасный день пришел Владимир Канцель и повез меня на просмотр, и спектакль оказался такой исключительный, что я совершенно забыла, что это мой перевод, и что "моего тут меду капля есть", и с захватывающим интересом следила за пьесой. Все: живая и яркая игра артистов, декорации, очаровательная музыка без банальных "испанистых" мотивов, - все было на высоте. Тут нельзя не отметить главным образом исполнителя роли учителя - молодого артиста В.Зельдина. Вот кем был бы доволен Лопе де Вега, требовавший от актера трех вещей - умения петь, умения танцевать и умения фехтовать. Красивый, юный Альдемаро невольно увлекал не только Флорелу, но и весь театр. В исполнении Зельдина эта роль заиграла всеми красками. Его необычайное дарование к танцам сослужило ему большую службу. Его танцы, особенно когда он узнает, что и Флорела его любит, были прямо "песнью торжествующей любви", и вообще вся пьеса явилась гимном молодости и всепобеждающей любви. Юная пара сразу заставила зрителей поверить себе и полюбить себя. Все остальные исполнители соперничали в блеске и подъеме.

"Учитель танцев" шел на сцене Театра Армии более сорока лет. С течением времени у зрителей менялось и восприятие спектакля.

Валентиина Алексеевна Савельева (Флорела): Когда смотрела спектакль школьницей (1950-е гг.) было все очень красиво, что-то неземное - музыка, костюмы. Жизнь была непростой, а тут вдруг увидеть вот эту громадную сцену, эту красоту, молодость. Зрелище завораживало.

Федор Яковлевич Чеханков (Альдемаро): Увидел спектакль будучи студентом (1950-е гг.). Увидел - и был ошеломлен. Танец, речь, вокал соединились органично и легко. А его (В.Зельдина - прим. автора) знаменитый монолог - признание "Скажет пусть моя гитара"! Мне кажется, что это пик его роли, ее вершина. С какой открытостью, с какой незащищенной искренностью, честностью человек говорит своей любимой о себе. Этим монологом он вверяет ей свою жизнь. Он больше не принадлежит себе, он весь для нее.

Вячеслав Борисович Дубров (Альдемаро): Когда я первый раз студентом посмотрел в 1964 г. "Учитель танцев", то мне тогда особенно понравились некоторые актерские работы - Михаила Майорова, Марка Перцовского, Генриетты Островской, Веры Капустиной (Фелисиана - прим. автора) - все играли очень сочно, с упоением. Владимир Благообразов - Боже мой!- это был потрясающий артист, это была такая умница, такой характерный артист, и все это было так мягко, не карикатурно. Все его фразы были, что называется, "на унос", ночная сцена в саду с письмом всегда шла под хохот - блестящий артист! Все актеры, которые играли после него, все играли очень старательно и по-своему, и всегда эта комедийность сохранялась. Леон Кукулян, например, играл очень увлеченно, делал себе смешной грим, читал письмо и ревновал с упоением, и лупил я его этой палкой тоже с упоением в финале второго акта в сцене в саду у фонтана.

О Тебано в исполнении Владимира Благообразова вспоминает и Валентина Савельева: "Это был гениальный артист, самобытная индивидуальность, самородок, его невозможно было переиграть."

За всю историю спектакля в нем было множество исполнителей, множество вводов. Например, одним из Белардо был Андрей Алексеевич Попов.

В.М.Зельдин (Альдемаро): Андрей Алексеевич Попов - потрясающий совершенно актер, очень талантливый, очень скромный человек. Образ, как он придумал, вот как такая большая собака, слуга-дворняга, у него было такое выражение лица, такой грим, волосы, смешной в этом отношении, видимо, его увлекала такая характерность. Какие-то у него движения были похожие на животное - было очень смешно. Этим он отличался от Марка Наумовича Перцовского. Его объяснение с Лисеной, его танец, его движения - такие детали собачьи. Вообщем очень интересно играл.

Кроме Владимира Михайловича Зельдина (1946-1971 гг.) Альдемаро играли Вячеслав Сомов (конец 1940-х - начало 1950-х гг.), Федор Чеханков (1968-1987 гг.) и Вячеслав Дубров (1975-1987 гг.). Последних двух артистов в спектакль вводил Владимир Зельдин.

В.М.Зельдин (Альдемаро): К появлению Вячеслава Сомова в спектакле я отнесся спокойно. Он был славный парень, в прошлом эстрадный танцовщик, участник акробатических номеров, одно время работал даже у Мейерхольда. Великолепная стать, красота, фигура. Потом он поступил к нам в труппу и играл Альдемаро, кстати, совсем неплохо. Когда его вводили на роль, я даже кое-что ему подсказывал… Федор Яковлевич очень талантливый человек, он очень хотел сыграть эту роль. Он очень много преодолел своим желанием, своим усердием и сыграл, исходя из своей индивидуальности, правильно сделав, я от него не требовал повторения себя… У Славы Дуброва великолепные внешние данные. Он отличался от других большей рациональностью, если так можно сказать. Он мог совершенно погрузиться в роль и все забыть, быть в этих обстоятельствах, а мог где-то очень рационально сыграть. Он был очень достойным исполнителем.

Справка: Вячеслав Вячеславович Сомов (1910-1988) - артист, мастер художественного слова. Окончил Ленинградское балетное училище. Работал в Государственном театре им. Вс.Мейерхольда. Участник Великой Отечественной войны (ушел на фронт добровольцем). В 1945 г. был принят в труппу Центрального театра Красной Армии. Среди его работ в Театре Армии - Альдемаро в "Учителе танцев" и Лепелетье в "Давным-давно". С 1948 г. выступал на эстраде с сольными чтецкими

программами. Итогом творческой деятельности Сомова стал спектакль "Люди, которых я видел". Заслуженный артист РСФСР (1954 г.)

А уж скольким Флорелам объяснялся в любви Альдемаро: Татьяне Алексеевой, Людмиле Касаткиной, Ольге Малько, Галине Ляпиной, Валентине Савельевой, Валентине Аслановой, Нелли Подгорной и т.д. Владимир Михайлович вспоминает, что после Татьяны Павловны Алексеевой он любил играть с Валентиной Савельевой, не просто любил, ему было удобно с ней играть.

Далее автор, не желая сильно отвлекать читателей от рассказа артистов, оставляет вас наедине с их воспоминаниями.

К 60-летию со дня премьеры спектакля "Учитель танцев" (Часть третья)

В.М.Зельдин (Альдемаро): У меня был большой перерыв выхода на сцену: шли репетиции "Учителя танцев", мне нужно было все это освоить - музыку, движения, пластику, танец, я человек очень музыкальный и мне это очень помогало в работе над образом, характером Альдемаро. Был Владимир Семенович Канцель, который поставил

актерам какие-то интересные вещи, были актеры, со стороны которых я ощущал доброжелательное отношение ко мне. Все это придало мне веру в то, что у меня все должно получиться. И танец, и музыка мне очень помогли окончательно овладеть ролью, схватить ее зерно, понять в каком направлении совершенствоваться. Особенно, когда в репетициях "выходили из-за стола"… В то время мне было тридцать лет. Я по своему психофизическому состоянию, своему отношению к жизни, к людям был моложе своих лет, был более непосредственным, в чем-то более наивным, непрактичным. Эта роль попала в мою индивидуальность. Я брал эмоциональностью, темпераментом, определенной актерской задачей. Мне это доставляло огромную творческую радость, удовольствие… Почти все в танце было элементом импровизации, потому что я дружил с Сергеем Гавриловичем Коренем, который был великолепным танцовщиком, танцевал в Большом театре. Он мне во многом помогал в смысле овладения кастаньетами, его манерой испанских танцев, которую я подхватил, мне даже потом говорили, что у меня манера Сергея Кореня. Сергей же учил меня и игре с плащом. Если пользоваться плащом неумело, можно попасть впросак: в полах плаща - запутаться, на него наступить, продырявить его шпагой, "накрыть" плащом кого-нибудь из партнеров, задеть даму, которой в этот момент ты объясняешься в любви. Корень и учил меня этим маленьким премудростям - позам, осанке, естественности движений, учил рассчитывать силу движения руки, возможный разворот плаща, когда Альдемаро сбрасывал его с плеч. Это требовало отдельных репетиций, приемы приходилось отрабатывать до автоматизма, чтобы делать уже не думая. Для испанцев Лопе де Вега и плащ, и шпага, и танец - обычное дело. Как для нас чистить зубы или бриться. Не скрою, поначалу приходилось репетировать до изнеможения, было очень трудно. Но очень хотелось добиться цели. На сцену я выходил с кастаньетами, который мне подарил Корень. Они были из палевого дерево. Две пары, кажется, одна до сих пор сохранилась. Но он владел этим инструментом виртуозно… Любимым танцем было, конечно, Болеро. Оно абсолютно совпадало с моим внутренним самоощущением. Я даже, когда мне было 85 лет, станцевал кусочек Болеро. И сейчас, если услышу музыку Болеро, я могу несколько движений оттуда станцевать. А сцены любил из второй картины: Альдемаро в доме Альбериго в роли учителя танцев дает Флореле и Фелисиане первый урок. Еще на репетиции Канцель подсказал мне хорошую идею: "Володя, ты должен выступать перед ними, как дрессировщик перед дикими животными… Ты должен их заставить свой "товар" купить. Ты должен им понравиться, завладеть их вниманием, завоевать их благожелательность. И шанс у Альедемаро только один. Другого - не будет". Я так и играл эту сцену, как велел Канцель… Вс. Мейерхольд всегда говорил о том, что спектакль должен пройти не менее десяти-пятнадцати раз, чтобы обрести полноценную жизнь. Как раз, когда прошло спектаклей пятнадцать-двадцать я окончательно освоился и в танце, и в вокальных номерах, в диалогах… Спустя годы, когда спектакль прошел уже много раз, уже было много вводов других исполнителей, спектакль не разваливался, но приобретал другой оттенок, и, конечно, нельзя уже сравнивать его с первоначальным вариантом с первыми исполнителями… Когда я вводил молодых исполнителей в "Учителя танцев", то у меня с самого начала было такое правило, что я не буду навязывать рисунок предыдущего исполнителя - Любовь Ивановны Добржанской или свой, а буду идти, от их индивидуальности, от их возможностей в этой роли… Мне кажется, что этот спектакль имел успех, потому что его режиссура, компоненты - музыка, актеры, художник и бессмертный драматург Лопе де Вега (стихи

замечательные!) - все это привлекало. Зритель приходил и погружался в какую-то другую жизнь, интригу от жесткой нашей такой действительности. Хотя зрителю интересны и современные спектакли, где ему хочется получить ответы на те вопросы, на те проблемы, которые его мучают. Ну, а в данном случае, мне кажется, была театральность в хорошем смысле слова. Думаю, что, если ставить спектакль сегодня, то нужно самое главное - исполнитель. У меня даже была мысль Колю Цискаридзе пригласить на эту роль, а в свое время предложил это Филиппу Киркорову, я думаю он смог бы сыграть, если бы отказался от соблазна денег хотя бы на полгода. Он человек очень талантливый, неглупый. Я думаю, это было в его возможностях, и в возможностях Цискаридзе. Если бы это был Коля, то партнершу я бы нашел, других исполнителей тоже. Был бы оркестр, тогда все могло бы состояться, был бы успех. Сейчас этот спектакль поставили в театре им. Моссовета, он получился такой бытовой, Еремин приземлил его, там проза - это уже совершенно другая пьеса… Я расставался с Альдемаро без сожаления. Я очень трезво оценивал ситуацию. Как в балете. Век балетного танцовщика короток, и рано или поздно "старикам" (а на пенсию в балете уходят, как известно рано, в 38 лет) приходится уступать дорогу молодым. Утешал я себя тем же, чем утешают балетные. Не каждому танцовщику на его веку выпадает счастье, чтобы балетмейстер поставил спектакль именно "на него". А у меня случилось нечто подобно. Да еще в драматическом театре. "Учитель танцев" Владимира Канцеля стал спектаклем Владимира Зельдина.

Л.И.Касаткина: Когда я сказала о своем желании сыграть Флорелу режиссеру Канцелю он мне ответил: "Старуха, ты можешь играть служанку, Флорелу - нет!" Я подумала: как это нет? И начала готовиться. Я всего два раза потревожила Владимира Михайловича пройти со мной сцену, которая кончается Большим Болеро - 5-я картина. Я не могу забыть этих глаз, этого желания помочь. Я знаю, что кто бы ни готовился, вводясь в спектакль, кто бы ни просил его помочь, он никогда никому не отказывал. Болеро я выучила, а так как я занималась в детстве в хореографическом кружке, мне это было не трудно. А Большое Болеро - это взрыв, это сущность испанского человека, испанской девушки. Эти танцы очень эмоциональны изнутри. Канцель видел, что я хорошо двигаюсь, поэтому на это он внимание не обращал. Поскольку пьеса в стихах, то для того, чтобы родились те эмоции, которые нужны, он иногда кричал на репетициях, а их мало было: "Старуха! Громче, эмоциональнее!" И такие реплики, какие он кидал из зала, взрывали тебя. И вот это рождение эмоциональности, круга эмоционального, конечно, доставалось очень не легко, но это требовалось режиссером. Ему было совсем не безразлично кто входит в спектакль. Он отдавал этому много сил, времени, требовательности. Это была огромная радость репетировать, чтобы войти в этот легендарный спектакль. А в день каждого спектакля я всегда думала о радости встречи с Владимиром Зельдиным… Трудных для меня сцен в "Учителе танцев" не было, во всяком случае, я думаю, что у Альдемаро их было больше. Я могу говорить только о радости в связи с этим спектаклем. С первой нотой оркестра уходило от тебя

все негативное, все грустное и начинало в сердце звенеть солнце. Оркестр у нас был блистательный. Дирижер Борис Шерман добивался своей требовательностью такого звучания музыки Крейна, что с первых тактов ты уже погружен в роль. Наш оркестр нельзя было сравнить ни с одинм драматическим театром, где был оркестр.. Любимой у меня была 5-я картина. Я вдруг открывала в нем (Альдемаро - прим. автора) качества, которые мне становились очень дорогими, за ним хотелось идти, хотелось общаться с ним, вот эта тяга, которая появлялась у молодой девушке к этому юноше рождало желание, а желание здесь не могло не родиться, иначе бы тогда я просто никогда не вошла бы в этот спектакль. Этот спектакль стал для меня школой какого-то другого поворота. Флорелу я играла чуть больше пяти лет (первая половина 1950-х гг. - прим. автора), у меня осталось чувство благодарности, что он был в моей жизни, чувства тоски не было. Играть сейчас этот спектакль было бы невозможно. Во-первых, все, что звучит под фонограмму, для меня это уже клуб, а во-вторых нет такого уровня артистов, которые смогли бы сыграть. Я думаю, что сейчас бы этого не случилось.

Ф.Я.Чеханков: Желание сыграть Альдемаро появилось у меня еще в годы учебы в театральном училище им. Щепкина. И я был очень обрадован, когда после окончания училища меня приняли в труппу ЦТСА. Этот пламенный, солнечный, звонкий испанец завладел моими мыслями абсолютно. Однажды я пришел утром в театр, когда Владимир Михайлович разминался, не помешаю ли, он ответил, что нет, и мы просто стали заниматься вместе. Уже потом я признался ему, что хочу сыграть Альдемаро. В ответ получил не снобистскую улыбочку, не холодное презрение мастера к подмастерью, а любопытство, доброжелательность и полное желание помочь. Вершина, достигнутая Зельдиным в создании образа Альдемаро, определяла степень моей ответственности при работе над этой ролью. Конечно, я и не мог, и не пытался уйти из-под влияния образа, созданного Зельдиным. Слишком хорошо знаю я его живого и остроумного героя. Но мне хотелось впитать в себя достигнутую Владимиром Михайловичем увлеченность экспрессией образа, подчиняющую все и всех, ту, говоря словами Станиславского "легкость трудного" и "красоту легкого", которых добился мой учитель. Критики писали, что в роли Альдемаро я был не похож на Владимира Зельдина. Но это не обижало, да и не могло обижать. Владимир Михайлович играл настоящего идальго, безукоризненного дворянина, Флорела влюблялась в него с первой минуты. Просто потому, что не полюбить его было нельзя. Мой Альдемаро больше напоминал меня самого, бродягу,

нищего студента: "штаны в лохмотьях, плащ дырявый, стальной клинок от крови ржавый"… Никогда не забуду 5 июня 1968 г. В этот день в Улан-Удэ наш коллектив выступал на сцене Оперного театра и я впервые сыграл центральную роль в "Учителе танцев". За все предыдущие семь лет пребывания в ЦТСА я старался представить себе этот день, и когда он наступил, мне вдруг сделалось страшно. Лишь ободряющие слова Владимира Михайловича немного успокоили меня. Я был назначен репетировать в третьем составе, но прошел дистанцию до конца один. На премьере мою фамилию вписали в программку карандашом, при этом еще и безбожно переврав (то ли Чехунько, то ли Чухарьков). Но это уже неважно, потому что был успех. А 21 сентября того же года молодежный состав впервые сыграл в Москве. Мне было 29 лет. Для меня работа в "Учителе танцев" стала школой, определившей всю мою дальнейшую биографию. В спектакле была точно угадана стихия пьесы, была блестящая, геометрически точная режиссура, нарядное и удобное оформление Ивана Федотова, хореография Владимира Бурмейстера, темпераментная музыка Александра Крейна. Если бы кому-нибудь пришла в голову идея восстановить "Учителя танцев", это был бы не самый плохой вариант. Я почему-то уверен, что в этот день на полигоне Театра Армии случился бы полный аншлаг.

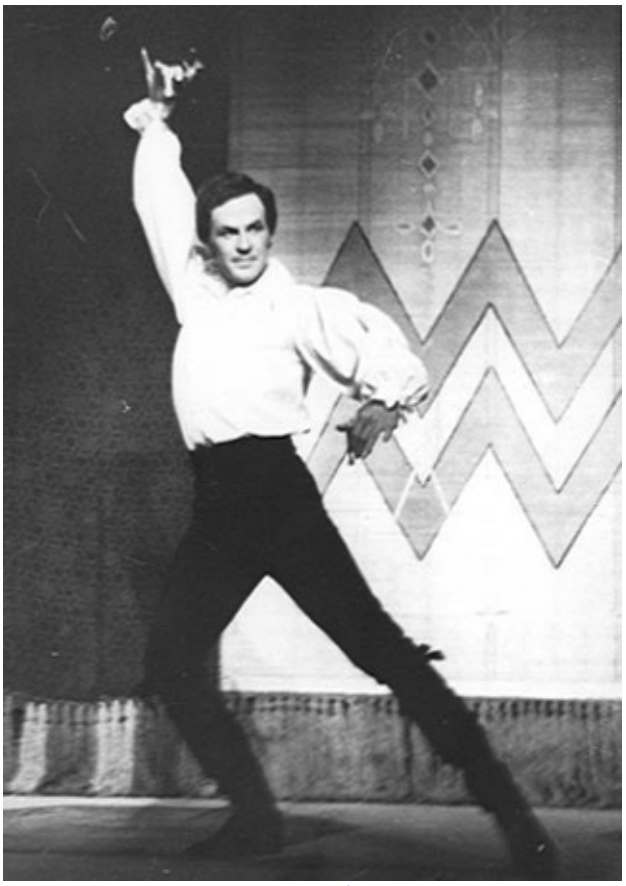
В.А.Савельева: Я пришла в театр в 1961 г. В тот год театр ездил на гастроли в Куйбышев (Самара). Выдалось свободное время и я пошла посмотреть "Учителя танце". В антракте ко мне подходит артистка нашего театра, с которой мы вместе поступила в ТА, Светлана Дик и говорит: "Слушай, мы вот решили делать второй состав - ты будешь старшей сестрой Фелисианой, я Флорелой, а Леон Кукулян - Альдемаро. Когда она мне это сказала у меня был шок, я не представляла, что к этому спектаклю можно было прикоснуться. Ну, разговор прошел, гастроли закончились, а ближе к середине сезона исполнительница роли Флорелы Татьяна Павловна Алексеева предупредила, что не сможет поехать с театром на гастроли в Ташкент и Алма-Ату. Встал вопрос "Что делать?". Тогда решили попробовать ввести

молодых исполнителей. Владимир Михайлович Зельдин начал репетировать с Чеханковым, который очень хотел сыграть эту роль, и Тихомировой, а мне и Леону Кукуляну репетировать предложила ассистент В.Канцеля на этом спектакле Александра Алексеевна Харламова (актриса и режиссер ТА - прим. автора). Так вот готовились две пары, чтобы выяснить кто будет в дальнейшем играть. Когда встал вопрос о танцах Александра Алексеевна попросила Вячеслава Сомова показать все, и он с великой радостью стал с нами работать. Он тогда играл уже Вандалино вместе с Михаилом Майоровым (его мужское начало больше подходило как раз к этой роли, нежели к Альдемаро). И вот все танцы он нам показывал в том виде, в котором их в свое время ставил Владимир Бурмейстер. Я думаю, когда Владимир Михайлович играл, то он взял лучшее от Бурмейстера и совместил с тем, что ему показывал Сергей Корень, с которым он дружил и который был, конечно, гениальным танцовщиком. И уже в идеале получилось то, что затем стало событием театральной жизни. Мы репетировали очень долго, после чего обе наши пары показывались художественному совету. Решение было такое - Флорелу будет играть Савельева, а Альдемаро в будущем Кукулян (В ТА Кукуляну так и не удалось прикоснуться к "Учителю танцев", но Альдемаро Леон Степанович все же сыграл в Гомеле, где с его участием прошло 25 спектаклей - прим. автора) . Потом уже ближе к гастролям была назначена репетиция с Владимиром Михайловичем. У нас с ним возникли очень удивительные ощущения партнерства, начиная от взглядов и кончая танцами, ведь эта роль, где ты должен физически ощущать партнера. Кстати, Татьяна Павловна Алексеева какие-то вещи мне подсказывала, приходила несколько раз на репетиции, она ведь потом, когда мы вернулись с гастролей еще играла, и я ходила на ее спектакли, подсматривала что и как она делает, позже уже и Марк Перцовский давал советы, а потом уже мою игру стал шлифовать Зельдин. Первый раз я сыграла еще в Москве 30 мая 1962 г. на утреннем спектакле. Когда пошли первые отзывы, в том числе Харламовой, вот тогда я почувствовала, что роль у меня начала получаться… Этот спектакль требовал поддержания хорошей прежде всего танцевальной формы, поэтому я всегда занималась движением. У меня был свой комплекс упражнений, куда частично входил и станок. Вообще танцы имели в спектакле, конечно, очень важное значение. Они были построены так, что все, что делает Альдемаро, все его танцы, все его движения были ради Флорелы, да и не только движения, но и взгляды… вся душа его принадлежала ей. И в своей любви к Флореле был, конечно, наиболее убедителен Владимир Михайлович. У него все было в глазах, в руках, в движениях, вот он уходит - он не уйдет повернувшись, а бросит на тебя взгляд. Это уже природа его такая. Федя Чеханков любил похулиганить, а Слава Дубров делал все основательно, в классическом варианте. Со Славой, кстати, мне было чисто физически удобно играть, те же, например объятия - он высокого роста и я высокая да еще на каблуках. Возвращаясь к танцам, хотела сказать, что вот мне как индивидуальности был ближе танец Аморозо. Я его обожала, в нем есть какая-то внутренняя тягучесть, сексуальный по нынешним временам был танец… У нас был шикарный оркестр - лучший оркестр в Москве в драматических театрах. Я застала таких дирижеров как Б.С.Шерман, я как раз с ним входила в спектакль, Н.Г.Минх. Шерман и Минх - это были высочайшие профессионалы, и, конечно, была большая радость, когда они дирижировали. От дирижера много зависело. У меня все было в ногах, я не могла, предположим, определить на слух какие-то тонкости как Федя Чеханков - он человек музыкальный, а у меня все настолько было в ногах, в танце, в движениях, что я

чувствовала, ощущала не ушами, а ногами игру оркестра… Любимой моей сценой была, конечно, 5-я картина, где идет объяснение в любви, где Большое Болеро - эта сцена кульминация внутреннего состояния и драматургически она ставит все на свои места. Кто показывался на ввод в спектакль всегда готовили именно 5-ю картину. Ее всегда очень подробно, по строчке разбирали. А вот самой трудной сценой был финал, трудной в физическом плане. Там Альдемаро крутит Флорелу, а потом поднимает к себе на плечо. И я безумно боялась прыжка, потому что высоко все -таки, а мне надо было взлететь, у партнера при этом должны быть крепкие руки, если руки чуть ослабнут, то не будет упора и ничего не получится. Алексеева это делала, конечно, шикарно, легко, красиво… "Учитель танцев" был, безусловно, потрясающим спектаклем. Его всегда великолепно принимали. Например, на гастролях, если мы шли пешком от гостиницы до театра, то поклонники, в основном молодежь, которые всегда нас ждали подходили и говорили "Спасибо, мы сегодня опять к вам придем", а мы ведь играли спектаклей по семь на гастролях. Нигде не было такого, что "Учитель танцев" не имел успеха, начиная от Зельдина и заканчивая Славой Дубровым. Настолько хорошо был сделан спектакль - и декорации, и текст, и атмосфера праздничная. Мы всегда, кстати, играли "Учителя танцев" 31 декабря. Это был закон. И всегда был полный зал. Праздник нужен вне зависимости от времени. Зритель, если он не дурак, воспринимает и такие спектакли, если они сделаны на определенном уровне, и спектакли социальной направленности. Это ведь не дешевый водевиль-однодневка, это был спектакль очень высокого уровня, там во всем была красота, и я уверенна, что и сейчас он бы пользовался успехом. Я всегда радовалась, когда у меня был "Учитель танцев", спектакль никогда не был обузой, всегда была радость и удовольствие от роли я получала до самого конца, когда спектакль сняли. И когда его снимали чувства были ужасные. Я вообще тяжело расстаюсь со спектаклями, а там я никак не могла понять, что этого больше не будет. Еще были и силы, и желание играть.

К 60-летию со дня премьеры спектакля "Учитель танцев" (Часть четвертая)

В.Б.Дубров: Я пришел в Театр Армии в 1974 году, мне было 28 лет. До этого танцевальный спектакль я играл в Ленинграде в Академическом театре драмы им. А.С.Пушкина (Александринке) - "Болдинская осень" в постановке Ростислава Горяева, который, когда я вводился в "Учителя танцев" был главным режиссером ТА. И вот, видимо, помятуя тот спектакль, он и поручил мне роль Альдемаро. Заниматься со мной начал Владимир Михайлович Зельдин, но так получилось, что после нескольких репетиций он отошел от процесса и режиссером ввода был назначен Борис Афанасьевич Морозов (с 1995 г. по н/в главный режиссер ЦАТРА - прим. автора). И первые репетиции проходили очень интересно, потому что Борису Афанасьевичу виделся Альдемаро немножечко другой, немножко не столь романтичный, какой он был на премьере в



1946 г., а такой более воин - весь мокрый, потный, грязный, ворвавшийся, влюбившийся, более мужественное, мужское, крепкое начало. И это мне безумно нравилось. Потом в репетиционный процесс вернулся Владимир Михайлович и от этой идеи отошли. Он учил по своему опыту, показывал, очень много рассказывал, что хотел Бурмейстер, что хотел Канцель, как рождались танцы. Владимир Михайлович обращал внимание на все: и на четкость фразы, и на музыкальность, и на танцы, и на мизансцены, и на внимание к партнерам, особенно к партнершам - это же спектакль про любовь. Если нет любви на сцене, то о чем тогда играть? Просто танцевать ради того, как артист умеет хорошо танцевать? А вот любить на сцене - это очень мало кто умеет. Это могу сказать со своих многих лет жизни в театре, опыта и того, что я видел в других

театрах. В кино любить - это немного другое. Если вспомнить сцену свидания Штирлица с женой, когда любовь передаётся одними глазами, одними полунамеками. В нашем же театре академическом, самом громаднейшем в Европе театре разве так возможно? Нам обязательно нужно молотить руками, ногами, всем, чем угодно, и поэтому эта роль очень трудная, нужно иметь громадный опыт как у Зельдина. И потом, Владимир Михайлович начинал с замечательнейшими актерами, потрясающими партнерами, с потрясающими режиссером и балетмейстером. К сожалению, у меня всего этого уже не было. Было уже много вводов. Спектакль со временем, конечно, ветшает, разрушается в чем-то. Но тем не менее Владимир Михайлович за ним следил и вот эту основу, канву, заданную Канцелем, старался очень всегда сохранять. Поначалу было очень трудно, поскольку в спектакле много танцев, а человек я не столь танцевальный все-таки. Сами танцы несколько отличались от первоначального варианта, потому что то, что танцевал Владимир Михайлович видоизменил Федор Чеханков, поскольку ему очень удавались вращения, он легко и хорошо вращался. И самое главное - педагог из театра им. Моссовета, который со мной занимался, Валерия Пещурова (в прошлом балерина Большого театра) обращала огромное внимание на "испанские" руки - это же особая пластика в танцах, она очень специфична. И вот мне тогда все это хотелось соединить. В каких-то спектаклях это получалось, во всяком случае, к этому идеалу я стремился. Самым любимым у меня был танец Аморозо, потому что он большой, красивый, синкопированный - это танец любви, такой, где можно общаться с партнершей очень красиво. Это не Тарантелла, который такой веселый, озорной танец или Гаюмбо - танец с кастаньетами. Болеро у меня не всегда получалось. А вот Аморозо я любил больше всего, тем более, что я очень высокий (188 см) и было не просто танцевать испанские танцы с таким ростом, с таким весом, хотя я всегда старался быть в форме. Очень много сил и энергии отдавалось этому спектаклю, приходилось по 6-8 часов заниматься этими испанскими танцами, испанскими движениями, "испанскими" руками, учиться работать с кастаньетами, с плащом. Всем этим ведь надо очень хорошо владеть. Кастаньеты - это тоже искусство, и плащ, и шпага. В спектакле есть и бои, они, правда, немножко примитивны, хотя ставил их Аркадий Борисович Немеровский - лучший педагог, но бои были все равно слабым звеном. Хотя, когда я смотрел фильм с Владимиром Михайловичем, то там бой был очень хороший, очень симпатичный. Научиться по-настоящему по-испански работать с кастаньетами мне помогала опять-таки Валерия Пещурова. Там ведь не дробь идет. На большом пальце они находятся, а четырьмя, или тремя, или двумя надо Играть. И не сразу пришло

мастерство, оно приходит с годами, особенно в этой роли. Хотя в этом спектакле мастерить нельзя, в нем надо уметь любить, а на мастерстве любовь не сыграешь. Можно проявить внимание к партнерше чисто профессионально, но, если ты внутренне не воспламеняешься, то это сразу видно, зрителя ведь не обманешь. И самое тяжелое было распределиться на этой огромной сцене, потому что, например, если в силу темперамента чуть больше прибавлял в вокале, то голос начинал садиться. Очень важен был переход от танцев к пению, потому что вокальный голос и голос драматический - это разное немножко звучание, и вот войти в вокал не всегда получалось, особенно вначале. Потом уже с опытом научился и распределять себя на сцене, и владеть голосом… Ощущение того, что роль получается пришло только, когда сыграл спектакль 200-й. Первые спектакли (дебют состоялся 13 февраля 1975 г.) был еще внутренний зажим, не был в ладах с самим собой, со своей физикой, со своей природой, потому что слишком много надо было всего объять, многому научиться. Когда я только ввелся мне не очень удавались какие-то комедийные, шутливые куски. Со временем, когда я раскрепостился, тогда уже пришел настоящий юмор, настоящая свобода. Свобода приходит тогда, когда ты в согласии с самим собой, с ролью, когда накатывает вдохновение, а оно бывает, ой, как не часто, когда ты в хорошей форме, когда у тебя хорошее настроение, когда ты понимаешь про что ты играешь, тогда могут быть и замечательные импровизации в каких-то интонациях, в каких-то полутонах… Я любил очень сцены 3-го акта, потому что в них есть драматизм - эти знаменитые фразы, когда Альдемаро держат слуги: "Флорелу отдадут другому!". Драматические куски, как мне казалось, не знаю, может из зала это выглядело по-другому, получались лучше, ярче, острее, мощнее, чем куски комедийные, шутливые. Еще очень хорошие были сцены с Белардо. Самими же трудными для меня были сцены из 2-го акта, когда все открыто, сцена открыта - 5-я картина. В ней важно было найти широту, найти вначале отчаяние, от отчаяния перейти к любви, перейти к радости, к какому-то восторгу - это была самая сложная сцена. Причем она так интересно начинается: открывается занавес, идет маленькая увертюра, зрители еще приходят, еще рассаживаются, а хотелось, чтобы сразу тишина была гробовая. Вот эта сцена получалась не всегда. И с разными партнершами получалось по-разному. Обе мои партнерши были замечательные: и Валя Савельева (с ней мы, кстати, сыграли и ее юбилей, прошел он очень тепло и трогательно, спектакль получился очень хороший, яркий, запоминающийся, и я был очень благодарен Валечке за то, что она пригласила меня сыграть), и Валя Асланова. Они обе очень женственны, очень красивы, с прекрасными лучистыми глазами. Когда видишь глаза партнерши, то от этого всегда как-то зажигаешься… В освоении роли очень помогала потрясающая, заводная, красивая музыка Александра Крейна. Очень важен бы и оркестр. Оркестр был у нас очень опытный. Половина людей работали еще на премьере - и Саша Зильберштейн, и Тамара Кисельман, они знали ту музыку, которая была задана режиссером, композитором, хореографом. Так как люди все живые, каждый приходит со своим настроением, и, если первая скрипка Танечка Минх играла вяло, то это чувствовалось, поскольку мы все очень музыкальные были. Помогали в роли и декорации - они уже были старенькие, их латали, подкрашивали, но заменить их было невозможно. Я представляю, что это было в 1946 г., когда открылся занавес, когда вся сцена была залита солнцем! Это и актерам дает заряд, и зрители туда тянутся, потому что там происходит любовь на фоне солнечной, музыкальной, танцующей Испании. Помогали, конечно, и коллеги. Яков Аркадьевич Халецкий всегда подбадривал. Он был

очень мягкий, дипломатичный человек. С ним я любил играть безумно. Он светился весь, играя эту роль (Тулио - прим. автора) и получал огромнейшее удовольствие. Халецкий был из той же породы людей, что и Благообразов. Когда тебя окружали такие партнеры, то чувствовалась опора. Марк Наумович Перцовский обязательно что-то подсказывал, особенно в мизансценах, Белардо ведь от меня не отходит. Мы играли с Мишей Еремеевым и Колей Абрашиным (с Колей мы вместе ввелись). Вот и мне, и Коле он много подсказывал и показывал, как сделать лучше, удобнее. Иногда он говрил что-то, убеждая: "Слава, вот Владимир Семенович Канцель…вот так делай". Очень за мной следил до самого конца, очень был светлый человек, очень преданный театру. Вообще в этом спектакле собралась когорта людей, которые безумно любили театр, которые безумно были преданы спектаклю, и так это передавалось из поколения в поколение. Случайные вводы, случайные люди - они и были случайными, они потом выпадали из спектакля, а те, кто его любил, те, кто к нему относился трепетно, а к нему можно было относиться только трепетно, те задержались. Мне эта роль принесла и минуты счастья, и много разочарований, но тем не менее я удержался только потому, что роль потрясающая и потрясающий спектакль. Ничего лучше, ничего более трудно, трудного прежде всего по освоению материала, не было! Сколько уже прошло время, а я не могу забыть текст, разбуди ночью - вспомню! Значит, это уже вошло в нашу кровь. Спроси меня о какой-то другой роли, которую я играл и десять, и пятнадцать лет, не вспомню даже текста. А здесь помнится все - каждое движение, картина за картиной. Это ведь легендарный спектакль. Зрители знали на что они шли. Вот сейчас можно сходить посмотреть в театр им. Моссовета "Учитель танцев" и уйти, я бы сказал…я ушел очень разочарованный. А вот то, что было у нас: романтизм, потрясающая музыка, свет, любовь к своим партнерам, искрометный юмор Лопе де Вега, хорошие роли - это был спектакль, на котором люди отдыхали. Есть спектакли, на которых учились жить, на которых учились ненавидеть, ну, а как любить, как относиться к женщине, благородству, внутренней красоте, подвигам во имя своей возлюбленной учились на "Учителе танцев", такой гениальный был спектакль. От таких спектаклей люди получали удовольствие. А, если и актеры на сцене получают удовольствие, то это очень часто передается в зал, даже в наш огромный зал, который очень трудно наполнить настоящей театральной атмосферой. Сейчас уже было бы нельзя без оркестра под запись возродить этот спектакль. В нем был важен живой голос, живая музыка. Создать эти замечательные декорации уже не получилось бы. Вот Юрий Еремин работал у нас в театре несколько лет, он видел этот спектакль и попытался сделать свою версию, но мне кажется, она не трогает. Я еще видел спектакль Крымского театра с Александром Голобородько, неплохой был спектакль. Он долго шел в Симферополе. Саша очень хорошо фехтовал, неплохо танцевал. Там мне не нравились ни Флорела, ни Тебано, там был немножко провинциализм такой и наигрыш, а Саша делал это очень достойно… Я очень хорошо помню свой последний спектакль, потому что понимал, что это играю в последний раз. Я сел после спектакля за столик и рыдал минут двадцать, потому что это было прощание с чем-то безумно дорогим. Это был утренний спектакль, он очень хорошо прошел, я помню, домой я не шел, а плёлся. Было очень больно.

Валентина Васильевна Асланова (Флорела): В 1974 г. Владимир Михайлович Зельдин привел меня в театр, привел именно на роль Флорелы, поэтому я его с тех пор считаю своим крёстным отцом. Я никогда не забуду того, как Владимир Михайлович в пятом или шестом репетиционном зале постепенно показывал мне всю роль. Вот как он впитал ее изначально, так затем и передавал, т.е. не было "посредников". Все танцы он показывал мне лично. Мне так вот тогда повезло, поскольку Владимир Михайлович готовился к своему шестидесятилетию, на котором должен был сыграть Альдемаро в последний раз. Все танцы были записаны на магнитофон и мы их проходили. И, если я говорила: "Владимир Михайлович, постойте, я сама, я сама пройду", - то он говорил: "Нет, давай вместе". Я была молодая, сорванец, и делала все соответственно этому, а Владимир Михайлович останавливал: "Нет, это Испания. Это другие отношения, если ты подаешь руку, так ты ее подаешь иначе, не так как сейчас". Он ведь знает эту природу, он же романтический актер! На первых спектаклях у меня была внутренняя робость, поскольку и Федя Чеханков и Алина Покровская были уже известными артистами. Но потом, когда актер выходит на сцену и видит обратную волну - это очень помогает. И вот эта волна спасла меня потом от робости. Плюс еще очень доброжелательное отношение людей - гримеров, костюмеров. Многое мне и Марк Перцовский подсказывал, много рассказывал об этом спектакле… Прелесть "Учителя танцев" была в том, что он был все время разный, в чем была большая заслуга оркестра. Люди приходили и видели сиюминутное рождение спектакля… Этот спектакль был для меня физически тяжелым, потому что в нем очень много танцев. А танцы с оркестром мы начинали репетировать за два часа до грима - это ведь было не два прихлопа - три притопа, тоже Большое Болеро, например, занимало все пространство сцены. (вообще очень любила Болеро, этот танец мне по темпераменту очень подходил). Так что спектакль отнимал физически очень много сил, но, когда ты кланяешься, а поклон мы вели от балкона и до первого ряда, а зал стоит и аплодирует - это то, конечно, что должен каждый актер испытать. Ради чего мы выходим? Ради вот этих аплодисментов… Начинался спектакль с того, что ты приходишь в гримерку, а Владимир Михайлович уже в театре, потому что на столе лежит его присутствие - шоколадка - это была шоколадка от него. Он, конечно всегда очень следил за спектаклем, все время что-то советовал, подсказывал. Он мог не только замечания делать, мог и похвалить - вот эта

сцена прошла замечательно, молодец! И форма, в которой он это делал была прелестна. Очень важно, когда спектакль имеет глаз, и, когда ты играешь, ты ощущаешь где-то там внутри, что все время пытаешься сделать, что тебе было сказано… Самой любимой и одновременно самой трудной для меня сценой была 5-я картина, потому что ей начинался второй акт, а после антракта всегда было трудно играть, поскольку в перерыве между артистами возникали какие-то посторонние разговоры или приходили гримеры, а роль требовала сосредоточенности и еще, конечно, настроя, сыграть этот спектакль без адреналина было невозможно… В "Учителе танцев" очень важна была атмосфера. Спектакль без атмосферы пустой, а атмосфера это самое, на мой взгляд, неуловимое и самое драгоценное, что может быть в спектакле, и он живет до тех пор, пока в нем есть эта атмосфера, а она как шагреневая кожа. А в "Учителе танцев" это было - и музыка, и декорации, и партнеры потрясающие. Например, Яков Халецкий (артист, игравший в "Учителе танцев" все сорок один год существования спектакля - прим. автора), у меня было ощущение, что вот какой он был, какой он начинал, такой и остался, абсолютно не меняясь. Годы на него не действовали. Еще, конечно, спектакль жил, жил так долго, потому что был режиссерский каркас. Мне жаль Юрия Еремина, который так увидел этот спектакль (Юрий Еремин, режиссер, поставивший в 2004 г. "Учителя танцев" в театре им. Моссовета - прим. автора). В нашем спектакле было угадано романтическое начало. Люди боролись за свою любовь, Альдемаро от начала и до самого конца борется за свою любовь, до последней минуты… Было печально, когда играли последние спектакли, потому что спектакль не мы создавали, с ним уходила человеческая жизнь. Великий спектакль и великая радость, что посчастливилось к нему прикоснуться.

К 60-летию со дня премьеры спектакля "Учитель танцев" (Часть пятая)

Обозрение походит к концу и поэтому, как на всяком празднике, за любым праздничным столом, остается самое лакомое. В нашем случае это курьезы, которых, в жизни этого спектакля было не мало, но артисты поведают лишь о самых запомнившихся

В.А.Савельева: Курьез у меня случился на первом же спектакле. В конце первого акта, убегая в глубь сцены мимо фонтана за что-то зацепилась (это был шланг, подающий воду) и плюхнулась. На первом же спектакле, представляете!

В.В.Асланова: У меня была история с письмом, когда я по сюжету вместе с сестрой его читаю. Письмо было всегда написано на листочке. Обычно реквизиторы не одно, а несколько писем заряжали. И вот я сажусь и начинаю читать это письмо от Вандалино, а там чистый лист! Вот это катастрофа! Я напрягаю память, пытаюсь вспомнить текст письма. Алина Покровская подсказала какие-то ключевые фразы, и вот так мы выбрались из положения. Это был просто кошмар. Потом я это письмо выучила наизусть.

В.Б.Дубров: У меня был абсолютно одинаковый с Владимиром Михайловичем курьез с кастаньетами. Обычно кастаньеты лежали на столике перед выходом. Мы же их клали за пояс, и у Владимира Михайловича, и у Феди, и у меня были одинаковые большие резиновые пояса. И вот в один прекрасный спектакль я выхожу и говорю: "Гаюмбо - танец есть прелестный. Ритм чрезвычайно интересный в сопровожденье (в это время я должен одевать кастаньеты, которых в тот раз за поясом не оказалось) кастаньет…которых нет". Потом прошло какое-то время, и я услышал, что у Владимира Михайловича была точно такая же история.

"Учитель танцев" не идет уже почти девятнадцать лет, последний спектакль состоялся 20 ноября 1987 г. Но живы люди, которые в нем играли, сохранились декорации Федотова и реквизит (он частично используется на других спектаклях), например, одно из кресел, на котором сидели Флорела и Фелисиана, и сейчас можно увидеть в комнате у реквизиторов. Живы воспоминания тех людей, кто играл в спектакле, тех людей, кто его создавал, но которых уже нет с нами. Есть, наконец, фильм "Учитель танцев", снятый в 1952 г. по спектаклю ТА. А раз все это есть, то жива и легенда об этом спектакле, державшемся в репертуаре сорок один год, и вполне может статься, что и нас уже не будет, а об "Учителе танце" В.Канцеля будут говорить!

Автор выражает благодарность за помощь в подготовке обозрения В.М.Зельдину, Л.И.Касаткиной, В.А.Савельевой, В.Б.Дуброву, В.В.Аслановой, Л.С.Кукуляну, а также зав. музеем ЦАТРА Е.Ф.Маньшиной, зав. мебельно-реквизитным цехом ЦАТРА Т.В.Делле и театральному критику М.Б.Фолкинштейн.

В обозрении использованы интервью автора с артистами, а также книги В.М.Зельдина "Моя профессия: Дон Кихот", Л.И.Касаткиной и С.Н.Колосова "Судьба на двоих (Воспоминания в диалогах)", Ф.Я.Чеханкова "Моя дырявая память", Т.Л.Щепкиной-Куперник "Из воспоминаний" и книга-альбом "ЦАТСА-50 лет" (редактор-составитель А.М.Смелянский).