

ВЕЧНОСТИ
ЗАЛОЖНИК

Биография П.М. Ершова

ВЕЧНОСТИ ЗАЛОЖНИК. Биография П. М. Ершова / Сост. А. П. Ершова.

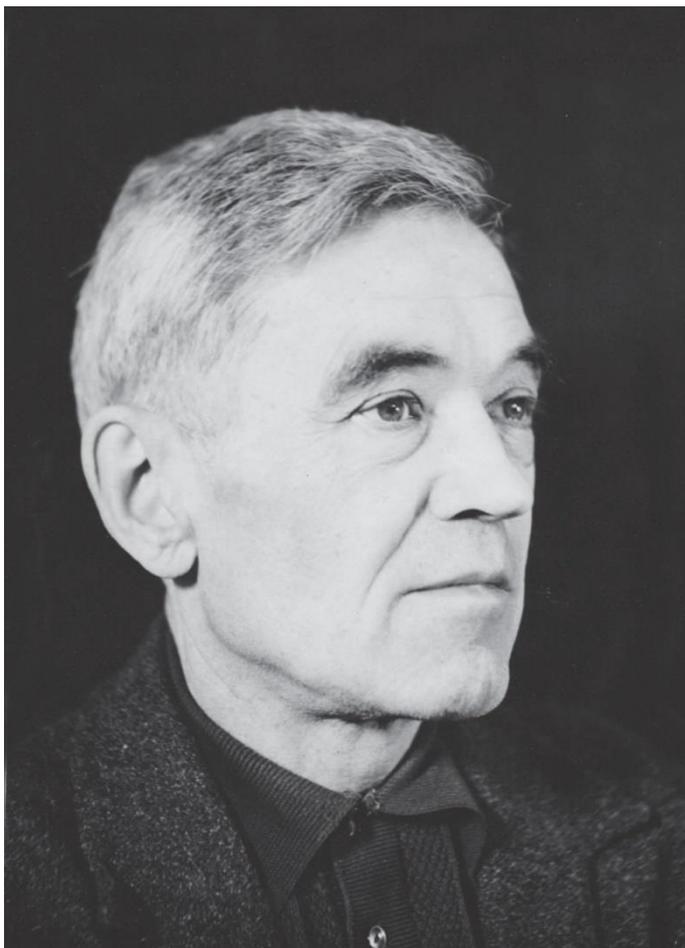
Петр Михайлович Ершов — выдающийся театральный деятель. Актер, режиссер, теоретик театра. Создатель «системы Ершова» — уникального метода, продолжающего и углубляющего открытия К. С. Станиславского. Работы Ершова не ограничиваются рамками театрального искусства. Это и практическая психология, тонкие наблюдения над людьми и жизнью, и глубокая философия, исследующая «теорию потребностей».

Монументальная фигура П. М. Ершова в воспоминаниях дочери, коллег и учеников, которые специально написаны для этой книги, обретает плоть и кровь. Страницы биографии, сцены из жизни раскрывают живой характер. Становится понятнее как, при каких обстоятельствах, в какой среде появлялись открытия и рождалась «система Ершова». Это человеческий взгляд на большого человека.

Книга будет интересна как профессионалам театра, так и широкому кругу читателей.

ВЕЧНОСТИ ЗАЛОЖНИК

Биография П. М. Ершов

Составитель *А. П. Ершова*

П.М. Ершов
(1910–1994)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Те, кто возьмут в руки эту книгу, вряд ли интересовались до этого момента актёрским мастерством и проблемами театрального и кинематографического искусства.

Во всяком случае, я прошел этот путь: от простого любопытства — к потребности иметь книгу Петра Михайловича Ершова «Искусство толкования» как настольную, поскольку я всю жизнь занимался режиссурой и работал с актерами. Должен признаться, я часто наблюдаю людей, которые убеждены, что они умеют снимать кино или даже ставить спектакли. Вокруг такое количество знакомых мне актеров, продюсеров, которые становятся со временем режиссерами, но, по сути, они остаются любителями, не понимающими сложности, которую представляет поведение персонажа на сцене или в кадре.

Работа Ершова — глубокое исследование, которое позволило мне, словно химику понять таблицу Менделеева, — постичь тайны человеческого поведения и отношений между людьми. Существует несколько выдающихся в этой сфере работ, среди которых книги Станиславского, Кнебель, Топоркова, но именно Ершов детально разложил на элементы мотивации поступков, научно проанализировал ту динамику, которая существует между человеческими характерами. Ибо драматургия — это взаимоотношения людей.

Признаюсь, что мне сначала было не всё понятно, потом я, преодолевая скуку, продолжил читать «Искусство толкования». Позже попытался применять рассуждения Ершова об актерском воплощении или искусстве режиссерского анализа и неожиданно стал практиковать метод Ершова в своей работе.

Недаром к первому изданию «Искусства толкования» написал предисловие замечательный артист и педагог Олег Ефремов. В любом случае, для тех, кто хочет анализировать взаимоотношения между людьми, работы Петра Михайловича будут открытием.

Вы держите в руках биографию автора самой важной в мире книге о режиссуре. Вся жизнь Петра Михайловича Ершова посвящена служению искусству театра, и его наследие навсегда останется ярчайшим исследованием жизни человеческого духа

Бесконечно благодарен дочери Петра Михайловича, российскому театральному педагогу Александре Петровне Ершовой за бережное

отношение к биографическим материалам великого теоретика театра и популяризации его творчества.

Андрей Кончаловский

ВДОХНОВЕНИЕ ПО ЗАКАЗУ

«Глаголом жги сердца людей»

А. С. Пушкин

Есть среди деятелей искусства такие герои, которые своими трудами и творческим вкладом в корне изменяют представление о нём. К таким героям я отношу и Петра Михайловича Ершова.

В 1938 году в год смерти Константина Сергеевича Станиславского вышла из печати его книга «Работа актёра над собой», в которой впервые подробно была изложена теперь знаменитая на весь мир Система Станиславского. Один из создателей Московского художественного театра Константин Станиславский всю свою жизнь посвятил тому, чтобы открыть систему элементов — выразительных средств, которые способны научить актёра вызывать у себя в нужное время вдохновение по заказу. То есть впервые в мире была создана система для актёрской игры. Его работу подхватил и продолжил выдающийся театральный деятель, Пётр Михайлович Ершов (1910–1994), который развил идею Станиславского о том, что слово — это тоже действие и впервые в мире создал систему для режиссёрского искусства. Сначала в своей кандидатской диссертации он всей театральной общественности и практикам театра доказал, что ДЕЙСТВИЕ является материалом актёрского искусства. Сегодня с этим уже никто не спорит, но сколько нужно было получить упрёков и оскорблений Ершову, пока он внедрял в умы соратников эту очень важную, вытекающую из системы Станиславского мысль. Даже в корне слово «актёр» заложен тот же смысл:

«акт», «актёр» — действие, действующее лицо. Действие отличается от движения наличием цели. Раньше говорили, что материалом актёрского искусства является сам актёр, его душа и тело. Понятие «действие» в своей основе соединяет психику (душу) и физику (тело). Цель всегда внутри человека, в его представлениях, а для её достижения человеком совершаются физические или артикуляционные движения.

В качестве побочного эффекта своей диссертационной работы Ершов открыл главный секрет создания нового. Размышления Петра Михайловича сводились к следующему: если сравнить все виды производства от изготовления топора до создания кинофильма, то можно упростить определения видов искусства до формулы: театр — это производство спектаклей, а кино — это производство фильмов. Важную роль в усовершенствовании любого искусства является передача секретов

производства от поколения к поколению. Но тут создатели фильмов и спектаклей натываются на очень серьёзное противоречие, парадокс, конфликт между традицией и новаторством. Ведь искусство — это создание нового, а передавать можно только известное, старое. Но этот парадокс Ершов всё же смог разрешить. Он определил, что в каждом произведении искусства содержится девяносто процентов «не искусства», то есть старого и только десять процентов «искусства», то есть нового. Художественное образование поэтому передаёт только старое, а новому научить не может. Новое и есть творческий вклад самого творца.

Всё-таки в чём по Ершову секрет создания нового: надо взять очень какую-то конкретную вещь, можно даже из своего предметного окружения, сопоставить её с человеком, и увидеть в ней обобщение, важную мысль обо всех нас. То есть создать метафору — перенести общее значение на конкретное проявление этого мира. Например, недавно на фестивале «Арт-кино» показали фильм «Спасибо!», в котором героем стал пакетик для заварки чая! Через него создатели фильма передали образ старения и смерти человека, потому что при каждом опускании пакетика в новую чашку с кипятком, его свойства заваривать становилось всё слабее. То есть была взята аналогия: человек — чайный пакетик. Фильм получил приз за лучший экспериментальный фильм.

Далее Ершов устремился раскрыть с профессиональной точки зрения смысл выражения «Слово есть дело» и предложил систему 11 простых словесных действий для актёра, 11 «волшебных» глаголов, каждое из которых ориентировано на одну из психических функций другого человека. ЗВАТЬ — на внимание, ПРЕДУПРЕЖДАТЬ, УДИВЛЯТЬ — на воображение, УТВЕРЖДАТЬ, УЗНАВАТЬ — на память, УПРЕКАТЬ, ОБОДРЯТЬ — на чувства, ОБЪЯСНЯТЬ, ОТДЕЛЫВАТЬСЯ — на мышление, ПРОСИТЬ, ПРИКАЗЫВАТЬ — на волю. Получив в руки такую технологию, состоящую из 11 «волшебных» глаголов, можно легко понять, что такое словесное действие вообще. С помощью этой техники практически любой текст можно сыграть совершенно по-разному. В этих глаголах уже спрятана цель. УПРЕКАТЬ/РУГАТЬ направлено на унижение другого человека и удалении его от себя, ОБОДРЯТЬ/ХВАЛИТЬ — на возвышение партнёра и приближении его к себе.

ДЕЙСТВИЕ — не только материал актёрского искусства, но и ЯЗЫК РЕЖИССЁРСКИХ ЗАДАНИЙ. Достаточно сказать исполнителю роли Хлестакова «Хвалитесь!» и актёру мгновенно всё станет ясно. Или: «Ругай всё, на чём свет стоит». Тут сразу вырисовывается образ Чацкого из «Горе от ума». Физические действия актёра (встать, лечь, почесать затылок, взять трость,

раскрыть зонтик и мн. др.) всегда понятны и подконтрольны воле. И также подконтрольны воле и словесные действия в понимании Петра Михайловича Ершова. Его технология простых словесных воздействий может помочь в практической работе не только актёру и режиссёру, но и оратору, педагогу, психологу, руководителю любого уровня. Эти открытия Пётр Михайлович Ершов изложил в своей первой знаменитой книге «Технология актёрского искусства», которая была впервые издана в 1959 году и переиздана автором этих строк в 1994.

Далее Пётр Михайлович Ершов приступил к созданию Системы режиссёрского искусства. Способствовало ему на этом пути знакомство и дружба с Павлом Васильевичем Симоновым, долгие годы работавшим в должности директора Института высшей нервной деятельности. Для начала нужно было определить материал режиссёрского искусства, а потом создать науку об этом материале. Если в актёрском искусстве материалом является действие, то по Ершову материалом режиссёрского искусства является **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ**, точнее **КОНФЛИКТНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ** или **БОРЬБА**. Тот, кому партнёр нужнее, делает первый шаг. То есть, проявляет инициативу, так сказать «идет в наступление». У партнёра есть только три способа реагирования на него — «оборона», «отступление» или «контратака». Предложив 5 основных параметров измерения **БОРЬБЫ** и несколько дополнительных, Пётр Михайлович Ершов дал в руки режиссёров уникальный профессиональный инструмент, который до конца не был по достоинству оценен современниками автора. Свою технологию или Систему Ершов изложил в книге «**РЕЖИССУРА КАК ПРАКТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ**», которая вышла мизерным тиражом с предисловием главного режиссёра МХАТ Олега Ефремова в 1972 году и была переиздана автором этих строк в 2010 году к столетию автора. Ценность этой работы заключается ещё и в том, что это настоящее практическое человековедение, которое даёт возможность даже обычным людям применять открытые законы для улучшения общения с окружающими. Вот эти пять измерений или параметров борьбы, благодаря которым можно оценивать любое общение: «**ИНИЦИАТИВНОСТЬ**», «**ДЕЛА И ВЗАИМООТНОШЕНИЯ в борьбе**», «**СООТНОШЕНИЕ ИНТЕРЕСОВ — дружелюбность и враждебность**», «**СООТНОШЕНИЕ СИЛ. Сила и слабость**» и «**ОБМЕН ИНФОРМАЦИЕЙ. Добывать и давать**». Есть и другие, дополнительные: молодость-старость, женственность-мужественность, благовоспитанность-невоспитанность.

Но в профессии режиссёра есть ещё одна важнейшая часть — определение цели, к которой стремятся герои спектакля или фильма. У Станиславского сердцевина системы — это учение о СВЕРХ- ЗАДАЧЕ и сквозном действии. Для разработки этой важнейшей части режиссёрской профессии Ершов написал свою третью знаменитую книгу «РЕЖИССУРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА или ИСКУССТВО ТОЛКОВАНИЯ», которая вышла уже после смерти автора. В ней он собирает все потребности, мотивы и желания человека в стройную систему, которая позволяет драматургу, актёру и режиссёру профессионально создавать сложные характеры, а обычному человеку понять самого себя и других.

Систему Ершова давно успешно применяет в практике кино Андрей Сергеевич Кончаловский, который считает книги Ершова лучшим, что написано по режиссёрской профессии в мире. Многие читатели книг Ершова считают, что из них практически полезного для жизни можно узнать значительно больше, чем из сотен книг по психологии. Его дочь Александра Петровна Ершова успешно внедрила открытия Петра Михайловича в педагогическую деятельность, в самоконтроль поведения учителя, что оказалось крайне плодотворным. И при этом мы очень мало знаем о том, как делались эти открытия, мало знаем о самом авторе этих уже классических книг. Предлагаемая вашему вниманию книга призвана исправить этот пробел.

*Сергей Тютин,
кинорежиссёр, руководитель киношколы «Артерия кино»*

ВЕЧНОСТИ ЗАЛОЖНИК

Биография П.М. Ершова

А. П. Ершова

Глава 1

«ТЫ — ВЕЧНОСТИ ЗАЛОЖНИК, У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ», - вынесенные в заглавие слова из стихотворения Б. Л. Пастернака «Летчик», по-моему, полностью соответствуют содержанию жизни Петра Михайловича Ершова.

С результатами творческих открытий Петра Михайловича интересующийся читатель может ознакомиться в его книгах, а также в его статьях, опубликованных в разное время журналами «Театр», «Театральная жизнь», «Наука и жизнь». Тот, кто преодолет авторскую глубину анализа и не легковесный стиль изложения, без сомнения, будет вознаграждён практическими профессиональными приобретениями.

Рассматривая любое явление актерского или режиссерского искусства, Петр Михайлович требовал от читателя глубокого любопытства и определения сущности этих театральных профессий. Что было следствием глубокой любви Петра Михайловича к искусству вообще и театральному, в частности. Так актерское искусство, нацеленное на создание образа, он определил как *«воплощение образа действий»*, а режиссерское — как *«искусство создание целостного образа путем построения взаимодействия и борьбы»*. Для многих режиссеров и актеров книги П. М. Ершова были и остаются учебником и профессиональным помощником.

В канун, 17 марта 1910 года в дворянской семье, владевшей землей в Тульской губернии, Михаила Дмитриевича и Александры Алексеевны Ершовых ожидалось рождение шестого ребенка. Однако детей родилось двое. Имена для новорожденных мальчиков выбирали недолго: Козьма и Дамиан, Борис и Глеб... Остановились на Петре и Павле.

Петр — мой отец, прожил долгую и плодотворную жизнь, а вот Павлик трагически погиб в апреле 1919 года. Это случилось во время уличной игры: дети сидели в большой яме под деревянным мостиком, когда тяжелая доска обломилась и упала на ребенка... Так папин день рождения навсегда стал и днём памяти о брате-двойняшке. А моя бабушка — Александра Алексеевна, рассказывала, что ещё долгие годы, когда брала за руку Петю, ощущала свою вторую пустую руку...

Александра Алексеевна Ершова (урожденная Штевен), была знаменитым человеком. Её книга **«Из записок сельской учительницы»**, изданная в 1894 г., была известна по всей России. В Арзамасском уезде она открывала и курировала школы для крестьянских детей и молодежи — «Школы грамоты». Как общественный деятель, опубликовала статью в журнале «Вестник Европы», которая получила много откликов. В период русско-японской войны и революционных событий 1905–1907 гг. опубликовала брошюру (**«Письма из Ванден»**). Талантливый писатель и учитель, она вдохновляла примером своей деятельности, своего подвижничества многих людей. Дворянские девушки присылали ей письма с выражением восхищения и даже восторга, учителя из земских и церковно-приходских школ спрашивали совета и делились опытом, меценаты-помещики предлагали свою помощь. Сохранились в архиве и письма от бывших учеников, написанные удивительно красивым каллиграфическим почерком. (Особенное восхищение вызывает этот почерк после того, как откроешь письма мужа Александры Алексеевны — моего дедушки, Михаила Дмитриевича. Его почерк был ужасен, и расшифровать его могла только жена).

Архив моей бабушки поистине обширный: сорок дневников и многочисленные письма к ней, в том числе от С. Рачинского и Л. Толстого... Он хранился в двух больших чемоданах, которые при переездах служили кроватями для младших детей. А переездов было много... То, что архив сохранился, несмотря на все семейные трудности — большое счастье!

От своих учеников Александра Алексеевна требовала исполнения четырёх нравственных правил: не пить, не воровать, не ругаться и не

врать. Честность, трезвость и смелость были девизом и ее собственной жизни.

Духовно-нравственное богатство семьи, тот особый строй мысли и духа, не могли не повлиять на формирование личности детей, на их жизнь. В том числе и на жизнь моего папы — Петра Михайловича, который, будучи младшим ребенком, жил с матерью до самой её смерти в 1933 году.

С будущим мужем Михаилом Дмитриевичем Ершовым бабушка познакомилась на одном из всероссийских учительских съездов, после запрещения ей преподавательской деятельности по инициативе К. П. Победоносцева. Вскоре, он сделал ей предложение. В 1895 году состоялось венчание, и началась семейная жизнь. В 1898 г. у Ершовых родилась первая дочь Мария, следом, в 1899 г. — сын Дмитрий, в 1901 г. — Алексей, в 1905 г. — Василий, в 1907 г. — Ольга и в 1910 г. — Петр и Павел.

В 1915 г. Михаил Дмитриевич Ершов был назначен Воронежским гражданским губернатором, и семья переехала в город Воронеж. Там они прожили два года, до отставки Михаила Дмитриевича, в которую он вышел по собственному желанию, после известных событий февраля 1917 года. Губернаторский дом, в котором жили Ершovy, является памятником архитектуры до настоящего времени. А картины, когда-то украшавшие стены этого дома, сейчас хранятся в Музее изобразительных искусств Воронежа.

В начале 1917 г. Ершovy вернулись в своё поместье Лебяжье Тульской губернии. Но оставаться здесь было опасно... «В Рос- сии пылает пожар, наш дом горит!..» — говорил Михаил Дмитриевич своим близким, — «У нас два выхода — или прыгать из окна этого дома, или сгореть заживо». Осенью 1918 г. было принято решение переехать на Украину, которая тогда была под немецкой оккупацией (Брестский мир 1918 г.) и директорией гетмана П. П. Скоропадского.

Глава 2

Для решения административно-хозяйственных вопросов, Александра Алексеевна и Михаил Дмитриевич были вынуждены

уехать в Киев, где Михаил Дмитриевич заболел тифом и в конце января 1919 года скончался. Похоронив мужа, Александра Алексеевна вернулась в Полтаву к детям. В этом же году она теряет и одного из своих двойняшек — Павлика, о чем мы писали выше.

Однако, надо было решать судьбу других своих детей. Губернатор Г. Старицкий, с которым Александра Алексеевна была знакома, сообщил ей, что в городе действует кадетский корпус. Туда определили 14-летнего Василия Михайловича. Старшие братья, Петра Михайловича, Митя и Алеша, после кратковременного пребывания Полтавы во власти большевиков, ушли из Полтавы с Белой Армией.

Летом 1920 года Александра Алексеевна решила навестить Митю и Алешу. При попытке перехода линии фронта, как гражданское лицо, она была арестована и попала в тюремное заключение по обвинению в шпионаже. Тюремные воспоминания Александры Алексеевны, ныне стали достоянием современного читателя, благодаря их публикации в книге «В тюрьме в 1920 году. Воспоминания» (М. 2017).

Заботу о младших детях Пете и Оле взяла на себя их старшая сестра Мария Михайловна (в замужестве Левицкая). Она же обратилась к живущему в Полтаве В. Г. Короленко, с просьбой помочь в освобождении матери. Короленко помог, и в январе 1921 г. Александра Алексеевна вернулась к детям. Вскоре из военного госпиталя после тяжелого ранения вернулся домой и старший сын Митя. А летом этого же года Александра Алексеевна, после поданного запроса в Красный крест, получила известие о втором сыне. В нём сообщалось, что Алексей Ершов умер, получив тяжелое ранение в живот.

Озабоченные поиском средств к существованию, оставшиеся в живых члены семьи вернулись в Тульскую губернию. Где Мите нашли работу на мельнице в селе Крюково. Предоставили комнату, куда и переехала вся семья. Летом этого же года ранение дало о себе знать — у Мити начались эпилептические припадки, приступы агрессии. В семье помнят случай, когда младшему Пете приходилось убегать от брата, гонявшегося за ним с топором... Митю поместили в Петелинскую психиатрическую больницу, где в феврале 1927 г. он

скончался. В семейном архиве сохранились его короткие письма из больницы.

После эвакуации Белой Армии из Крыма в 1920 году Василий продолжал учиться в кадетском училище в Югославии, но вскоре был отчислен за неуспеваемость. Так начался его трудовой путь русского эмигранта. В письмах к родным он сообщал, что приходится работать, где возьмут..., рассказывал о работе на маслозаводе: мыл котлы от молока, делал сметану и масло. До смерти Александры Алексеевны от Васи приходили вести и даже посылки, однако, узнав, что переписка с границей в России не приветствуется, Вася перестал писать. Связь была потеряна.

После второй мировой войны В. М. Ершов оказался в США. И только полвека спустя, родным всё же посчастливилось увидеться...

А случилось это так. В 1970 г., в дверь нашей квартиры позвонила незнакомая женщина, и спросила, не здесь ли живут Ершovy. Это была Любовь Калюжная, театральная актриса. Именно она сообщила нам адрес папиного брата в США! Оказалось, что он был близким другом ее родственников, в письмах которых она и нашла столь ценную для нас информацию. Для меня, чудесное появление в нашем доме этой женщины, было сравнимо с явлением на горизонте «алых парусов». Папа тут же послал брату телеграмму, с сообщением, что родные ждут его в Москве. (Дядя Вася рассказывал, что, получив телеграмму, сначала подумал, что она пришла из американской Москвы штата Айдахо). Уже в начале августа 1970 г. Василий Михайлович (кстати, никогда не получавший иного гражданства, кроме российского), приземлился на родную землю. В Шереметьево его встречали сестры вместе с моим мужем Игорем. Папа в это время был в командировке. В результате, через несколько дней в аэропорту дядя Вася встречал папу, а не папа дядю Васю.

В Москве дядя Вася пробыл месяц. Удивлялся, что мы часто бываем озабочены какими-то социальными нормами (например, сколько метров жилплощади положено на человека), а также невозможностью подрабатывать на пенсии.... Сам он не мог точно назвать величину своей пенсии, т. к. она постоянно индексировалась. Нас, своих племянников, дядя одаривал щедро и незабываемо. Я впервые видела, как человек покупает сразу несколько шуб: «Заверните, пожалуйста,

три штуки!» Подарил мне золотые серьги. Он наслаждался русской речью, гостеприимством, общением с близкими людьми. Нам удалось организовать поездку на малую родину — в село Лебяжье Тульской губернии. Помню, как Дядя Вася взял там горсть земли, чтобы увезти в Америку для своего захоронения... В 1973 году ему удалось ещё раз побывать в Москве. В своих письмах к родным из Америки дядя Вася был краток, сообщал только важные факты, а заканчивал их неизменно: «Да хранит вас Господь Бог». Умер дядя Вася в 1985 г. в США.

Глава 3

Вернемся в 1923 год. Семья Ершовых не имела тогда в Москве ни жилья, ни работы. Но им повезло устроиться в Сельскохозяйственную артель «Красная горка» на станции Крёкшино Киевской ЖД. Семье была предоставлена комната в артельском доме (бывшем барском). Работать приходилось в коровнике, конюшне и свинарнике. Младшие Петя и Оля учились в школе в соседнем поселке Толстопальцево. После уроков Петя тоже работал: на телеге возил молоко до станции Крёкшино, где его грузили в товарные вагоны и отправляли в магазин в Трубниковском переулке. Этот магазин работает там же по сей день. А поскольку мы впоследствии долгие годы жили на улице Чайковского, папа часто проходил мимо этого магазина и вспоминал об этом странном фрагменте своей жизни — работе в конюшне и свинарнике. К слову, папа любил лошадей и считал их очень умными животными. А вот ни собак, ни кошек в нашей семье никогда не было.

В 1926 году, узнав о том, что «Красная горка», будет обслуживать ГПУ, многие работники из «бывших» уволились. Ершovy опять оказались в Москве без жилья и работы. Начались многомесячные поиски того и другого. Папа поступил в школу на углу Большой Дмитровки и Петровского переулкa. В старших классах школы давали профессиональные чертежные навыки. Папа стал брать заказы на чертежи, благодаря чему смог существенно помогать своей семье. Когда он чертил по ночам, его мама читала ему книги. Иногда на иностранном языке — на английском или немецком. Чаще всего, папа

делал чертежи для студентов Горной академии. Его работы получали хорошие оценки. Для облегчения семейного бюджета папа начал ездить в геологические экспедиции. Так папа побывал на Кавказе и на Урале. Именно на Урале, в экспедиции, он познакомился с Владимиром Абрамовичем Дыховичным. Они выяснили, что оба больше всего на свете любят театральное искусство и хотят работать в театре. Вернувшись в Москву, папа поступил в театральный кружок, которым руководил Иосиф Матвеевич Раппопорт.

В 1931 году папа поступил в Театрально-литературную студию под руководством Алексея Денисовича Дикого. Студия эта располагалась в Доме Ученых на Пречистенке, директором которого была женщина необыкновенная — Мария Федоровна Андреева: партийный друг Ленина и гражданская жена М. Горького. Папа красочно рассказывал о том, как Мария Федоровна спасла его от службы в армии... Однажды в Студию пришло сообщение, что студиец Петр Ершов скрыл своё дворянское происхождение и подлежит призыву в армию! Мария Фёдоровна тут же позвонила районному военному комиссару, пригрозила позвонить Ворошилову и грозно выговаривала ему, что службу в славной Красной Армии нельзя рассматривать как наказание. Еще один забавный эпизод, связанный с армией, случился на занятиях по военному делу, когда студийцы должны были со штыком нападать на манекен. Военрук сердился «Как ты колешь Ершов! Колоть надо озверевши». В дипломном спектакле по пьесе Островского «Бедность не порок» папа сыграл Любима Торцова. Роль Торцова папе помогал готовить Василий Осипович Топорков, артист МХАТ, работающий в этот же период времени с К. С. Станиславским над ролью Чичикова. Эта работа стала началом долгого профессионального сотрудничества Топоркова и Ершова, свидетельством которого может служить их переписка, опубликованная в книге **«О природе искусства, об инструментах искусства и о возможностях человеческого творчества»** Дубна 2017 г.) Папа сдал все экзамены и получил справку о высшем театральном образовании, которой оказалось достаточной для поступления в аспирантуру ГИТИС.

Заветы и законы Театра, полученные от А. Дикого и В. Топоркова, стали основополагающими в понимании папой театрального искусства. От них, как от корня выросли и развились в дальнейшем собственные взгляды и открытия всей системы Ершова. При этом, обширный и оригинальный список литературы во всех публикациях папы является результатом его самостоятельного бесконечного интереса к исследованию человеческого поведения, а не результатом официального образования...

Знания, полученные в Студии, сложившееся представление о работе актера стали для папы причиной многих последующих споров и даже ссор с представителями театрального мира.

В октябре 1933 года не стало Александры Алексеевны — папиной мамы. Её сбила машина, когда она переходила дорогу.

А в 1934 году в подмосковном Доме Отдыха (на станции Зеленоградской) папа познакомился с девушкой, которую звали также, как его маму — Александра. Алика (как папа любил называть её) была веселая и привлекательная девушка со множеством поклонников. Но папа всех отеснил, и уже через полгода молодые поженилась.

В 1935 году А. Д. Дикий получил назначение главного режиссера Большого Драматического театра в городе Ленинград. Он взял с собой небольшую группу своих студийцев, в том числе и папу. Мама, конечно, поехала с ним. Эта работа продлилась всего полтора года, т. к. в старых спектаклях ролей не было, а в новых папу назначали в третий состав исполнителей.

В 1937 году, после ареста Дикого и проявившийся бесперспективности работы в БДТ, выпускники студии решили организовать свой театр. Они искали город, где это можно было бы сделать. Таким городом для них стал Сталинабад (ныне Душанбе) столица Таджикистана. Туда и уехали мои родители. В 1938 году мама вынуждена была оставить папу и вернуться в Москву — молодая семья Ершовых ждала появления первенца. 31 октября в Москве родилась дочка. Папе послали телеграмму. И тут же получили ответ: «Поздравляю с Александрой!». Так я приобрела своё имя, наша семья — третью Александру, а папа — ещё одну любящую его женщину...

Месяцы работы в Русском Драматическом театре города Сталинабада стали для папы первым опытом одиночества в его взглядах на вопросы искусства театра. Его однокурсники по студии Дикого не приняли требований своего товарища играть органично, достоверно и оригинально. Между тем, свои требования к высокому искусству театра папа обозначил ещё до обучения у Дикого и Топоркова. В 1931 году он написал статью, в которой тщательно анализируя актерскую работу Степана Кузнецова, формулирует свои взгляды на эту профессию: «Театр актера», а в большей степени и всякий вообще театр, зиждется на актере. Творческий процесс такого театра есть творческий процесс актёра, причем, творчеством я называю не производство, основанное на определенных методах и дающее в большем или меньшем количестве хорошие спектакли, а сценическое воплощение вновь поставленных, разрешенных или заостренных проблем человеческого духа». Именно такого отношения к творческому процессу и требовал папа от своих коллег по театру. Но вместо этого он встретил равнодушие, непонимание и даже озлобление. Предвидя политическое преследование, он подал заявление об уходе из театра и в декабре 1938 года уехал из Сталинабада. Вместе с ним уехала и мама, торопясь вернуться к своей новорожденной дочери.

Несмотря на характер расставания, с некоторыми выпускниками студии Дикого папа сохранил теплые отношения. Так с Маргаритой Волиной, вернувшийся из Сталинабада в Москву в 1950 году, папа был дружен до конца своей жизни. А Николай Михайлович Волчков летом 1977 года пригласил папу в качестве режиссера, как одного из основателей Русского Драматического театра. Папа поставил тогда спектакль по пьесе А. Сафронова «Дорогой доктор».

Глава 4

В августе 1940-го года папа получил назначение в город Севастополь режиссером в Театр Черноморского флота. Там наша семья и встретила начало войны. 22-го июня Севастополь подвергся бомбежке. Женщин и детей из города вывезли в деревню, откуда мама

со мной уехала в Москву. Театр расформировали, а папу направили в Театр Северного флота в город Мурманск. Однако, добраться до Мурманска оказалось намного сложнее, чем получить туда направление... Вместе с частью судов Черноморского флота папа оказался в Батуми, откуда, как впоследствии выяснилось, по счастливой случайности добрался до Саратова. Однажды в Саратове папу устроили спать в комнате рядом с театральной кассой. Вместо подушки кто-то дал ему маленький чемоданчик. Впоследствии, папа узнал, что в его «подушке» хранилась выручка театра за неделю. Когда администрация театра, видимо, не поставленная в известность о новом качестве ценного чемоданчика, уже была близка к сердечному приступу, «пропажа» была счастливо обнаружена. Пересчитав все рубли, и убедившись, что ни один из них не пропал, руководители театра на радостях дали ему командировку в Москву (тогда закрытый для въезда город).

Рассказами о своей саратовской хозяйке папа веселил нас потом долгие годы. Некоторые фразы стали в нашей семье «крылатыми»: «Пётр Михайлович, а позвольте с Вами выпить!»; «Петр Михайлович, у вас самовар был? А у нас — три было!!»; «Зять у меня замечательный был! Матулечка так плакала от него, так плакала — уж такой кобель, уж такой кобель! Но как человек — очень хороший». Вернулся в Москву, дорога до которой заняла почти год. По приезду домой, папа получил повестку на фронт. Но от ГИТИСа ему была предоставлена бронь, т. к. папу взяли в институт на работу — заведовать кабинетом по изучению наследия К. С. Станиславского (кстати, из всего наследия К. С. Станиславского папа больше всего ценил «Режиссерский план «Отелло»).

В Москве в это время мы жили на улице Чкалова, в квартире, где раньше жил дедушка по маминной линии. По сравнению с папиной комнатой на Вятской — без канализации и водопровода, условия в этой квартире были прекрасные: дом был благоустроенный и в нем был даже газ! Это была большая радость. В числе наших соседей по подъезду были поэт С. Я. Маршак и художник (к сожалению, не помню его фамилии), член творческого коллектива советских художников «Кукрыниксы».

Глава 5

В 1944 году, по хлопотам маминого отца, мы переехали в комнату коммунальной квартиры на улице Чайковского.

В этой квартире папа написал свою первую книгу **«Технология актерского искусства»** (М.: 1959 г.), защитил диссертацию в ГИТИСе и начал свою педагогическую деятельность. Началось всё с преподавания актерской технологии группе студентов Школы-студии МХАТ, которую организовала Майя Фёдоровна Гоголан. Занятия проходили в нашей комнате, и я, конечно, присутствовала на этих занятиях, тихонько сидя в углу... Студийцы делали упражнения на память физических действий, на вход и на одиннадцать простых словесных действий. Меня потрясали папины замечания, т.к. я с трудом понимала, по каким критериям он оценивает «правильно» или «неправильно».

Иногда папины занятия посещал студент второго курса Олег Табаков. Помню, когда работали над «входами», даже мне, маленькой девочке, был очевиден талант этого студента: он работал очень точно, ярко и вдохновенно. Так началось моё знакомство с Олегом Павловичем. Когда мы отмечали столетие со дня рождения папы, Олег Павлович прислал прекрасное письмо, в которой он поздравлял меня с юбилеем Петра Михайловича, и высказывал надежду на то, что театр будущего найдет возможность использовать впечатляющие открытия Ершова.

В этой же квартире проживалась горячая дискуссия о методе физических действий, названном К. С. Станиславским «основным предметом изучения» в актерском образовании. Что я подразумеваю под «проживанием дискуссии»? Прежде всего, это длинные разговоры папы с В. Топорковым и Л. Ахитовичем по телефону (что, конечно, вызывало справедливое негодование наших соседей по коммуналке).

В пятикомнатной квартире на улице Чайковского (теперь — на Новинском бульваре) у нас была комната в 18 метров. За дверь в коридоре стоял наш шкаф с посудой и продуктами. Рядом с нами находилась ванная комната со старинной печной колонкой. Печь

топилась два раза в месяц. Душ принимали в порядке установленной очереди.

Дизайнерский талант моей мамы позволил создать в одной комнате пять пространств: спальню дочери, кабинет мужа, столовую, спальню родителей с тахтой-полуторкой и шахматным столиком, и гостиную с роялем и зеркальным шкафом. За этим шкафом и стояла моя кровать. Часто меня отправляли спать, в то время, когда мама, по просьбе гостей, играла на рояле и громким оперным голосом пела арии из «Снегурочки» Римского-Корсакова и из «Евгения Онегина» Чайковского. Заснуть под это мне не удавалось, зато я выучила наизусть весь мамин репертуар.

До революции наш дом был доходным домом, которым владел, известный адвокат Плевако. В нашей квартире проживала семья Михаила Евгеньевича Кнорре и его жены Лидии Николаевны Константиновой (маминой тети). У них было две дочери — Марьяна Михайловна и Ольга Михайловна. Муж Ольги Михайловны Ф. Л. Лаш в 1937 году был арестован, и их дети узнали все трудности детей репрессированных родителей.

Запомнился случай из детства, связанный с этим домом... До 1945 года нас, детей, — меня и двоюродную сестру Анну, оставляли в квартире со строгим наказом, никому не открывать дверь. Однажды, когда мы были дома одни, раздался звонок в дверь. Мы подошли, спросили кто. Наши шутники-братья сказали: «Воры». Мы с Аней страшно испугались, спрятались в комнате и уснули. Да так крепко, что, когда вернулись родители, им пришлось ломать дверь.

В нашу с Анютой обязанность входило вытирать пыль, чистить вареную картошку, и делать уроки. С трудными задачками мы подходили к деду Мише. Он решал нам любые задачи такими способами, о которых мы ещё и не знали. Баба Лида хорошо знала французский язык и иногда, несмотря на то что в школе мы изучали немецкий, давала нам уроки. Воспоминание о них осталось у меня на всю жизнь. Женщины старались передать детям все свои знания. Так папа, поступая в аспирантуру, сдавал экзамены по английскому и немецкому, которые он усвоил на занятиях со своей матерью Александрой Алексеевной.

Глава 6

Весной 1945 года Василий Топорков набрал в Школе-студии МХАТ курс. Но из-за болезни ему пришлось уехать в санаторий, и он предложил папе вместо него вести мастерство актера. Среди студентов первого курса был Олег Ефремов, который на всю жизнь сохранил память о серьезной работе с Ершовым. И спустя много лет, в 1960-ых годах, когда он уже был художественным руководителем, а также режиссером и актером театра «Современник», Олег Николаевич пригласил своего бывшего педагога вести занятия в студии при его театре. В 1970-ых годах Ефремов написал предисловие к папиной книге **«Режиссура как практическая психология»**. Свежеиспеченный текст Олег Николаевич принес нам домой. Это было весной 1972 года. Я хорошо помню эту весну, так как в это время носила второго ребенка... Мы готовились к приходу Олега Николаевича со всей ответственностью. На столе в хрустальных графинчиках красовались папины фирменные настойки. На выбор: водка на сухарях, водка на чае и дынная настойка (дыня разрезалась пополам, косточки вычищались и в этой чаше настаивалась водка). Однако, наш гость в этот период своей жизни спиртного не употреблял совсем. «Не-не-не! Никак не могу!» — извинялся он... В тот вечер Олег Николаевич рассказывал папе о своих планах по работе в МХАТе и объяснял, почему ушел из Современника...

В январе 1946 года из туберкулезного санатория вернулся В. Топорков. А папа поступил на работу режиссером в МТЮЗ, который находился тогда в помещении Института Художественного Воспитания Академии Педагогических наук. В результате такого соседства театра с институтом, папа получил ещё одну должность — его пригласили работать ученым секретарем. В Институте он курировал тех, кто готовился к защите диссертаций. Его подопечные В. Н. Гроховская, Ю. И. Рубина и С. М. Родионова в последствии стали друзьями нашей семьи. Так как моя мама в это время работала артисткой Театра кукол под руководством С. В. Образцова, вопросы домашнего быта и моей ухоженности не были для нее первостепенными... Заботу обо мне часто брали на себя эти

замечательные женщины и соседи по дому. Соседка могла заштопать мне чулки, а папины аспирантки баловали меня подарками: юбочки, кофточки, книги...

В МТЮЗе папа поставил несколько спектаклей (особенно я любила спектакль «Волшебный клад» по пьесе П. Маляревского) и успел поработать педагогом в молодежной студии при театре. Помню, как в 1952 году, будучи режиссером МТЮЗа, папа (единственный раз в жизни) записался в участники Первомайской демонстрации и взял меня с собой. Проходя по Красной площади, он поднял меня на руки, и на трибуне Мавзолея я увидела Сталина, для которого этот Первомай оказался последним... В какое-то время, между папой и художником МТЮЗа П. В. Цетнеровичем стал разрастаться конфликт, что привело к уходу папы из театра. В Институте папа тоже решил не оставаться, т. к. и там его позиция по вопросам художественного образования не встретила взаимопонимания. Папа считал, что преподавать искусство нельзя, можно преподавать только технику. Такая позиция не могла быть принята. Однако добрые сотворческие отношения с учениками сохранились на долгие годы. Так, например, с Леной Ремейко, впоследствии актрисой Мос. эстрады, папа готовил чтецкие номера у нас дома, а с Галиной Суворовой папа разбирал пьесы, которые она ставила в своем любительском театре в городе Мытищи.

Многочисленные уходы папы с разных мест работы никогда не были в нашей семье поводом для скандалов. Папино право на выбор деятельности не оспаривался никогда, невзирая на размер зарплаты. Мама знала точно, что папа никогда не снимает с себя ответственность кормильца семьи, что в любом случае, он позаботится о нашем благополучии. Со стороны мамы никогда не было капризов и претензий. До 1956 года папа работал выездным рецензентом при Министерстве культуры СССР. Разъезжая по разным театрам советских городов, он находил единомышленников в своих взглядах на театральную работу. Так он познакомился с юной выпускницей Ленинградского Театрального Института Розой Абрамовной Сиротой. В дальнейшем она стала помощником Г. А. Товстоногова, а потом О. Н. Ефремова. Каждый раз, когда она приезжала в Москву, они с папой встречались и обсуждали театральные профессиональные вопросы.

Папа завоевывал репутацию человека, которого стоило пригласить работать в театр. Так для постановки спектакля к 50-летию Советской власти папа был приглашен в город Фрунзе. Он был счастлив возможности поставить там «Дни Турбиных» по пьесе М. А. Булгакова. В городе Северодвинске он поставил спектакль по пьесе «Старший сын» А. В. Вампилова, в городе Жданове (Мариуполь) — «Горячее сердце» А. Н. Островского, в Новомосковске — «Чайку» А. П. Чехова.

Глава 7

После известного XX съезда и в связи с так называемой «оттепелью», в Москве начался расцвет любительских театральных кружков и студий. Одной из них стала студия по изучению системы К.С. Станиславского «Спутник», под руководством кандидата искусствоведения П. М. Ершова. Дисциплина в студии была строгая. Папа занимался с нами (а я тоже поступила в эту студию) тщательно и ежедневно. Мы осваивали на практике бессловесные элементы действия (вес, пристройка, мобилизация, оценка), словесные действия (одиннадцать простых), лепку фразы и закономерности взаимодействий (пять параметров борьбы). Я помню, каким вдохновляющим для меня было открытие «инициативности» — после него любая сцена казалась более простой. А выбор «обороны» — легким и бессмысленным пребыванием на сцене. Занимались мы в здании клуба МГУ, в помещении бывшей университетской церкви на Моховой. В это же самое время, в этом же здании, проходили репетиции студенческого театра МГУ, где играли Ия Саввина и Ролан Быков. В это время они готовили спектакль «104 страницы про любовь» по пьесе Радзинского и «Дневник Анны Франк». Проходя мимо, я до сих пор смотрю в окна этого здания, вспоминая наши репетиции и занятия.

Наша студия дважды меняла адрес репетиционной площадки: сначала мы работали в театре Моссовета, где нас приютил Ю. Завадский, а потом стали Театром-Студией при МДНТ — Московском Доме Народного Творчества.

Папа считал, что система обучения в нашей студии должна обеспечить нам органичное существование как в современных, так и в классических произведениях, а также в разных жанрах (и комедии, и трагедии). Исходя из этого, сложился репертуар: «Антигона» Софокла, «Белые звезды» по пьесе М. Волиной (история Молодой гвардии из Краснодона), «Единственный наследник» Ж. Реньяра и «Воскресенье в понедельник» по пьесе В. Дыховичного и М. Соболевского. Мне хочется подробно остановиться на описании двух наших спектаклей и вспомнить людей, которые помогли им родиться и жить.

«Антигона». Папа строил этот спектакль как психологически достоверный сюжет, происходящий с древнегреческими героями. Мы взяли Софокла в переводе С. В. Шервинского. Но т.к. стремление к психологической достоверности требовало более современного языка, перевод первых двух сцен сделал для нас Грейнем Израилевич Ратгауз. Перед спектаклем к зрителям выходил лектор — Алексей Вадимович Бартошевич, а однажды — Юлия Ильинична Рубина. Они рассказывали зрителям историю о царе Эдипе, его отце Лайе, и об Эвридике. Начинался спектакль со встречи Антигоны с сестрой Исменой: «Родная кровь, сестра моя Исмена!» Антигону играла юная и талантливая Анна Шпайер, а Исмену — я. Роль Креонта успешно исполнял Юрий Володин. Роль Демона — Никита Никифоров. Стражника играл Виктор Сидоров, скульптора (придуманный персонаж, который произносил текст хора, без которого не существовало ни одной древнегреческой пьесы) — Николай Шевелев. Эвридику — Людмила Томина. Иногда наши спектакли были вполне удачными. Однажды мы его записали на радио. Но единственную пленку с записью у нас украли во время репетиций. Выпускали мы свои спектакли в выгородке репетиционного зала театра Моссосовета, который тогда находился на площади Журавлева около метро Электровзаводская.

Спектакль шел в декорациях, придуманных известным в Москве художником Вениамином Ивановичем Султановым, который был тогда заведующим постановочной частью театра Моссосовета. Он позволил нам самим изготавливать декорации, мастерить которые нам помогал художник Вилли Шерстобитов. Помню, как мы клеили

колонны для «Антигоны», делали папьемаше для скульптур... Декорации Антигоны состояла из ступенек, обозначающих выход из дворца, и бюста Диониса. Костюмы нам помогала шить выпускница МТХТУ — Московского Театрального Художественного Технического училища. С гримом и париками нам помогала студентка этого же училища Надежда Пронина. Подготовленные спектакли мы начали играть на сцене МДНТ, директором которого была народная артистка РСФСР Любовь Невская. Она был знакома с папой как с режиссером МТЮЗа и хорошо относилась к его театральным убеждениям и вкусам. После МДНТ нас приютил тогдашний главный режиссер театра Ленком Борис Никитич Толмазов. И однажды мы даже играли «Антигону» на сцене этого театра.

«Белые звезды». Этот спектакль мы часто играли для солдат в армейских частях, расположенных вокруг Москвы. Пьеса была поставлена как сопоставление жизни одних персонажей в разное время — мирное и во время оккупации. В сценах из мирной жизни мы играли комсомольские тревоги по поводу призыва в армию, а в сценах оккупации играли сюжеты из «Молодой гвардии» А. Фадеева. От нас требовалось сыграть контраст: жизнь обычную, спокойную — и жизнь тревожную, напряженную, опасную... Роль главного отрицательного героя играл Юрий Володин, его любимую девушку Анюту играла Людмила Томина. Несчастливо влюбленного в нее Кавычку играл Николай Шевелев (который очень проникновенно читал стихи А. С. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла»). Я играла роль Маши, роль ее поклонника Миши играл Виктор Сидоров, а роль нашей подружки-девчонки Люськи-Придаток — Аня Шпайер. Музыка и свет делали наши друзья — Лев Потулов, Борис Ефимов и Игорь Иванов (мой будущий муж).

Если на спектакле «Антигона» нам часто удавалось вызвать сочувствие и слёзы зрителей, особенно в сценах прощания Антигоны с городом (перед тем, как ее заперли в темнице), и суда Креонта над Исменой (в эти моменты зрители всегда доставали носовые платки...) — то «Белые звезды» солдаты смотрели без слёз. Но затаив дыхание, ловя каждое слово. Особенно напряженная атмосфера была в конце

спектакля, который заканчивался приходом в темницу двух страшных фашистов с автоматами.

Были у нас и другие гастролы. Так однажды, по направлению Московского Городского комитета комсомола, нас командировали играть комедию В. Дыховичного целинникам, работающим возле города Петропавловска и города Омска. Петр Михайлович всегда ездил на гастролы с нами. После каждого спектакля назначал репетиции, исправляя погрешности в актерской работе.

Классические пьесы — и Софокла и Реняра, требовали тщательной работы артистов над речью. Чтоб речь была живой, необходимо было выполнять законы «лепки фразы». Папа часто слышал в адрес своих артистов похвалы от профессиональных зрителей. Гениальная Алиса Коонен, однажды посмотревшая «Антигону», спросила его: «Петр Михайлович, а по- чему они у Вас так хорошо говорят?» Для того, чтобы артист хорошо говорил, важно следить за тем, чтобы он действовал. И чтобы это речевое воздействие соответствовало закону «лепки». Это убеждение сформировалось у меня в процессе занятий с папой.

После того, как мы были театром-студией при театре Ленком, нас решили сделать народным театром при каком-нибудь заводе, и пристроили в ДК завода «Каучук». На этой сцене мы сыграли неудачную «Антигону». И именно тогда, когда нас пришел смотреть художественный совет театра «Современник». Папа был глубоко огорчен нашей игрой, почти разгневан...

Просуществовала наша студия десять лет, до 1964 года. Наши спектакли мы играли на многих площадках Москвы: в Доме ученых, в Доме журналистов, в Доме писателей. Иногда нам удавалось играть хорошо. Но нам не удалось преодолеть рубеж нового театра, вырастить свой Театр из студии.

Глава 8

С 1952 года папа работал проректором по учебной части в театральном училище им. М. С. Щепкина. В это время я уже училась в педагогическом институте и очень любила ходить на дипломные

спектакли в Щепкинское училище. На этом месте работы папа познакомился с В. Пашенной, К. Зубовым и Н. Анненковым. Когда-то раньше с Николаем Анненковым Дикий работал над ролью Нила в спектакле по пьесе М. Горького «Мещане». Алексей Денисович объяснял папе, почему у него в спектакле Нил именно такой: «Видишь, написано «мещане»? А дальше — список действующих лиц... Вот мне и надо показать все разновидности мещан». Анненков играл резонера с указательным пальцем. Как продолжение карандаша, утверждающим свою правоту...

А в 1956 году, когда я закончила школу, наша семья переехала на новое место жительства — на Зубовский бульвар д. 14 кв. 14. Переехали мы, поменяв две наши комнаты (мамину на Чайковского и папину на Волоколамском шоссе, которую он получил после сноса дома на Вятской улице). Так как, соседи по коммуналке были нашими родственниками, решение о смене квартиры, встретило серьезное сопротивление, вплоть до скандалов. Родственникам не хотелось принимать в жильцы других, неизвестных людей.

В этом же 1956 году папа поступил на работу в МГБИ — Московский Государственный Библиотечный институт, где открылся факультет культурно-просветительской работы и на театральном отделении, которого выпустил два курса. Выпускники одного из этих курсов открыли в Москве в 2005 году Негосударственный Институт Театрального Искусства имени П.М. Ершова. Тамара Николаевна Дашинская (в студенчестве Сазонова), и ее супруг Виталий Евгеньевич создали уникальный творческий коллектив, который уже много лет выпускает актеров и режиссеров.

В 1962 году я вышла замуж за Игоря Сергеевича Иванова, и папа уступил нам с мужем свой кабинет, чтобы у нас была отдельная комната. Они с мамой жили в гостиной, где впоследствии проходили поэтические вечера, на которых папа читал стихи гостям.

В 1963 году папа познакомился с П. В. Симоновым. Павел Васильевич уже тогда был доктором медицинских наук, чл.кор. Академии наук, заведующим лабораторией эмоций в Институте Высшей нервной деятельности и нейрофизиологии Академии Наук, а также автором книги **«Высшая нервная деятельность чело- века,**

мотивационно-эмоциональные аспекты» (о физиологии эмоций в свете идей системы К. С. Станиславского). Встреча Ершова и Симонова произошла на торжественном собрании, посвященном 100-летию со дня рождения К. С. Станиславского, организованном Всесоюзным Театральным обществом. Вернувшись домой, папа с воодушевлением рассказывал, что встретил удивительного человека, понимающего сущность эмоциональной сферы и знающего основы учения Станиславского. Несмотря на разницу в возрасте (папе было 53 года, а Петру Васильевичу 37), их знакомство переросло в долголетнюю дружбу и плодотворное сотрудничество. Они стали соавторами двух книг: **«Происхождение духовности»** (1990 г.), **«Темперамент Характер Личность»** (1984 г.), а также многих статей в научных журналах.

Их беседы, на столь интересующие обоих темы, могли длиться часами. Если мне приходилось бывать при этих обсуждениях, я переживала чувства спортивного болельщика... Поддача — ответ, ещё поддача — новый ответ! С каждым новым аргументом нарастало волнение и возрастал интерес — какой же будет на это ответ собеседника... Моя голова постоянно крутилась то направо, то налево... С замиранием сердца я чувствовала, что присутствую при рождении истины.

Павел Васильевич впоследствии написал ещё много книг, и во многих из них он обращался с благодарностью к Ершову, за их многочасовые обсуждения и споры на столь важные для него темы.

Значительным событием в биографии папы стала его театральная работа в городе Фрунзе (Бишкек) в 1967 году. Папа поставил там «Дни Турбиных» по пьесе М. А. Булгакова и предложил мне прилететь к нему на премьеру.

Спектакль мне очень понравился. Запомнилась роль Шервинского в исполнении выпускника школы-студии МХАТ Николая Малюченко. В последнем действии, когда Шервинский узнает, что Елена Васильевна готова выйти за него замуж, он так великолепно играл «оценку», что для зрителя открывалось всё величие любви Шервинского к Елене, а также его привычка быть отвергнутым, его смирение в этом... Это было очень значимое режиссерское решение и

прекрасное актерское исполнение. Ни в одном спектакле по этой пьесе, из тех, что я видела позже, такую оценку никто не играл.

Запомнился и персонаж Тальберг. Его играл один из ведущих артистов театра Леонид Ясеновский, который был очень убедителен в этой роли. Его Тальберг был столь солидным, серьезным и благополучным, что зритель понимал, почему Елена Васильевна вышла замуж именно за этого человека.

Спектакль получился настолько удачным, что папу пригласили остаться в этом театре на постоянной основе. Но он считал невозможным работать в театре, в котором другие режиссеры не поддерживают его представлений об актерском искусстве. Папа отказался от этого предложения. Он вернулся в Москву, где продолжил свои занятия со студентами МГИК и сотрудничество с П. В. Симоновым, а также приступил к работе над своей новой книгой **«Режиссура как искусство интерпретации»**. Написанная в 1972 году, эта книга была издана только в 1997, уже после смерти автора.

Осенью 1968 года папа ставил спектакль в Драматическом театре города Иваново «Дуэль» по пьесе М. Байджиева. Артисты, занятые в спектакле, были так удовлетворены своей работой, что по их инициативе, Петра Михайловича пригласили на должность главного режиссера. Папа снова отказался, представив себе атмосферу непонимания и враждебности местной театральной общественности.

...Именно в эти годы до меня дошло, что мой отец — гениальный человек. Я осознала свою глубочайшую любовь к нему, его безупречную правдивость и честность, его незащитность перед халтурщиками и жуликами. И отсюда — безудержную горячность гнева.

Глава 9

Весной 1969 года к нам в гости пришел Владимир Григорьевич Апресов — ректор Дальневосточного Института Искусств. По рекомендации Министерства Культуры РСФСР, он предложил папе занять должность декана Театрального факультета ДВИИ. Папа согласился и было принято решение ехать во Владивосток всей семьёй.

Мы были вдохновлены предстоящими переменами, и нас не пугали не трудности переезда, ни сложности жизнеустройства и полноценной работы с маленьким больным ребенком на руках (Павлику был поставлен диагноз ДЦП). Единственный вопрос для нас был, кем будет работать мой муж. Но и это вскоре разрешилось: Владимир Григорьевич предложил ему занять должность фотографа. Но, поскольку в штатном расписании ДВИИ не было должности фотографа то Игорь Сергеевич был принят на ставку «концертмейстер».

Папа сразу улетел во Владивосток, чтобы подготовиться к приезду всей семьи. Это было непросто, так как квартиру надо было оборудовать в стенах самого института. В результате, часть коридора была перегороджена стеной с дверью, за которой находились три жилые комнаты и институтский туалет, превращенный в кухню и ванную. А также была прорублена входная дверь с улицы, чтобы был отдельный вход.

В конце августа 1970 года папа, мама, мы с мужем и годовалый Павлик прилетели во Владивосток. С нами прибыли и два выпускника из МГБИ — Модестова Галина Сергеевна (из Серпухова) и Павленко Александр Дмитриевич (из Хабаровска).

Первого сентября началась работа. Папа руководил четвертым актерским курсом и курсом режиссеров. Модестова руководила вторым курсом, а я — первым. Кроме этого, мы ставили дипломные спектакли, так что почасовая нагрузка была достаточной. Наша семейная жизнь и педагогическая работа шли вполне благополучно до тех пор, пока местная театральная общественность не начала писать письма в крайком и горком партии с жалобами на своеволие П.М. Ершова на театральном факультете. Они считали, что Ершов и его последователи учат студентов чему-то немислимому, непотребному... Просили прислать специалистов из Москвы. Когда те приехали, мы организовали предварительную встречу с этими людьми, чтобы рассказать о новых методах в театральной педагогике. Тогда нам удалось их убедить, насколько интересно и перспективно готовить артистов по системе П. М. Ершова. Тем не менее, в январе 1971 нам пришлось уехать. Папина мечта разбилась. Мы решили ехать поездом,

чтобы было время осознать и принять произошедшее... На это у нас была целая неделя пути. Провожать нас пришел весь первый курс и все папины режиссеры.

На разных станциях этого длинного путешествия нас встречали друзья и родственники наших студентов. Они приносили нам домашнюю еду. До сих пор помню очень вкусные пирожки и картошку с курицей в мисочке... Эта мисочка живет у нас до сих пор.

Мы вернулись домой на Зубовский бульвар. Разлад, который случился во Владивостоке, был, конечно, очень горестным событием для всей семьи. Не расстраивался только мой муж — он был рад вернуться в Москву. Опыт, который я получила от этой работы был для меня бесценен.

Пережитые события не прошли бесследно для папиного здоровья... Ему поставили страшный диагноз — раковая опухоль горла. В декабре 1971 года он перенес операцию, была удалена одна связка. После перенесенной операции папе пришлось восстанавливать голос. Из его комнаты ежедневно доносилось: «Ай-йай-йай! Ой-йой-йой!» Это было одно из прописанных ему упражнений. Под руководством мудрых врачей, он заново научился говорить, хотя и хрипло, и с небольшим диапазоном. В это время я была беременна вторым ребенком и очень боялась, что мои переживания за папу могут повлиять на здоровье малыша. Я разговаривала со своим будущим ребенком, уговаривая его дышать и жить...

Летом 1972 года родился мой второй сын Степан. Родился здоровый мальчик. Я вынуждена была отказаться от выхода на дипломную защиту в Театральном училище им. Щукина очно-заочного режиссерского отделения. Закончить его впоследствии мне уже так и не удалось.

В этом же году, оказавшимся столь плодовитым для нашей семьи, вышла в свет папина книга **«Режиссура как практическая психология»**. Друзья рекомендовали папе защитить по ней докторскую диссертацию. Как-то я услышала его разговор с мамой на эту тему: «Если писать докторскую, то кто же тогда будет оппонентом по защите? Может, попросить... (здесь папа назвал имя)?» На что

мама, с присущей ей женской логикой ответила: «Нет, Петечка, он не подходит! Во-первых, он умер, а во-вторых — дурак».

Папе мечталось, что после выхода этой книги, его тут же начнут приглашать в театры. Но только Ефремов позвонил ему и пригласил преподавать в свою студию. Когда Олег Николаевич услышал в телефонной трубке измененный после операции папин голос, он, помнится, сказал: «Петр Михайлович! Да Вам теперь только сифилитиков играть!». Так папа начал преподавать в «Современнике».

В эти же годы мы познакомились с Львом Николаевичем Гумилевым. Впервые они с женой Натальей пришли к нам в гости, когда мы ещё жили на Зубовском бульваре. К их визиту мы приготовили сухое вино и закуску к нему. Но выяснилось, что наш гость предпочитает водку, а лучшей закуской считает соленые огурцы. Мы, конечно, учли это в его последующие визиты.

Глава 10

В доме на Зубовском бульваре мы прожили до 1976 года. Во время подготовки к Олимпиаде, при строительстве здания пресс-центра наш дом был назначен на слом. Нам дали трехкомнатную квартиру в круглом доме на улице Довженко.

Каждый раз при смене места жительства папа чертил план будущей квартиры и изготавливал из картона макет всей нашей мебели в масштабе, причем, делал он это, как профессиональный чертежник. Каждый фрагмент мебели был превращен в соответствующего размера квадратик или треугольник, на котором было написано, что это: диван, стул, шкаф, кровать... В предвкушении переезда, мы любили проводить время за расстановкой нашей «мебели». Переставляя с места на место эти «игрушки», как называл их папа, мы приходили к общему решению, что куда поставить в новой квартире. «Игрушки» всегда хранились в коробочке вместе со свернутым планом.

Одна комната стала папиным кабинетом, вторая — комнатой нашей молодой семьи, а третья — с роялем и телевизором, который стоял на полу под роялем, была отдана маме. В этой же комнате обитал наш старший сын, который уже был учеником первого класса в 31-ом

интернате (позже я перевела его в экспериментальную среднюю школу № 91 при Институте психологии АПН СССР).

Все были счастливы и наслаждались удобствами. Правда, папа сетовал, что в квартире нет телефона, и теперь его никто не сможет найти. На новом месте он продолжил сотрудничество с Симоновым и начал работу над своей третьей книгой **«Режиссура как искусство толкования»** (в другом варианте «искусство интерпретации»). В этой книге он опирался на теорию потребности, над которой они работали вместе с Павлом Васильевичем.

Однако, в этой прекрасной квартире мы прожили недолго. Ещё живя на Зубовском бульваре, родители вступили в кооператив «Аист», и когда образовалось две квартиры, мы, не без труда, получили разрешение на обмен этих двух квартир на одну большую на Фрунзенской набережной. Туда мы и переехали в январе 1978 года.

Там папе был выделен рабочий кабинет, где в последствии проводились чтецкие вечера, на которых папа читал стихи любимых поэтов. К счастью, сохранились аудиозаписи. Эти выступления были тогда для папы единственным способом жить в искусстве. Вечера проходили два-три раза в месяц, папа готовился к ним. Со временем пришли к выводу, что лучше читать одного поэта за вечер, а не разных поэтов на одну тему: природа, искусство, любовь...

Папин голос сохранился на нескольких дисках: «Ершов читает Гумилева», «Ершов читает Пастернака», «Ершов читает Мандельштама», «Ершов читает Анненского». Я слушаю хриплый папин голос и вспоминаю... Это было настоящее пиршество! Каким торжеством были наши ощущения от удачно вылепленного текста каждого из стихотворений! Слушателей собиралось от 10 до 15 человек. Постоянными слушателями были, конечно, родные, а также Маргарита Волина, художник Юрий Полуянов с женой, соседи по Зубовскому бульвару — семья Парфеновых-Аслебикян, сестры Домбровские Таня и Галя, семья Русаковых, их родственники и знакомые.

Сначала гости приглашались на чай, а после «третьего звонка» шли к нему в кабинет. Папа очень следил, чтобы звонки объявлялись вовремя, и чтобы гости не опаздывали. Приглашали на поэта:

«Приходите к нам сегодня на Гумилева!». Игорь Сергеевич — мой муж, во время чтецких вечеров принимал телефонные звонки, а иногда обеспечивал технику записи. Именно благодаря ему, я могу сегодня слушать папин голос и наслаждаться его чтецким искусством... На этих дисках слышны и голоса гостей: их реакции на папино чтение — и шепот, и вздохи, и хохот...

У папы, как и у других людей, была любимая работа для рук. Он любил копать землю и переплетать книги. На полке нашего шкафа до сих пор стоят книги, переплетенные папой: стихи С. Есенина, «одетые» в бересту и холст; стихи Б. Пастернака в фанере и коже; стихи Н. Гумилева в графите и коже (где сами страницы напечатаны как негатив на фотобумаге — черные страницы и белые буквы).

...Погружаясь в прошедшее время, восстанавливая в памяти всё, что было, я не устаю повторять строчки из стихотворения Б. Л. Пастернака «В больнице»:

«Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающим на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать».

Глава 11

Утро папы всегда начиналось с гимнастики. И только какая-нибудь серьезная болезнь могла его заставить отказаться от этого занятия. Так было в конце 1971-го года, когда ему делали операцию на горле, и весной 1984 го года, когда удаляли желчный пузырь...

После гимнастики папа одевался. Он никогда не ходил в домашней одежде, всегда — рубашка, пиджак, брюки.

На завтрак пил черный крепко заваренный сладкий чай, и съедал хлеб с маслом. По праздничным дням добавлялся сыр или колбаса.

К двум часам дня папа выходил к обеду. «К столу» он приносил свежие мысли и идеи, делился только что сделанными открытиями. Ему нравилось обсуждать их с нами за столом. В семь вечера папа снова пил чай.

После обеда он любил гулять. Папа заранее намечал себе маршрут по улицам города и проходил его в таком быстром темпе, что мало кто мог бы составить ему в этом компанию. Но больше всего ему нравилось гулять по открытым пространствам — поле, пляж...

Летом папино утро начиналось с холодного купания, и только после этого — чай. Обедать во время летних выездов, ходили в столовую или ресторан. Вечером, после прогулки, встречались за вечерним чаем с серьёзными, умными разговорами. В 1940-ых годах, когда семья снимала дачу у маминых знакомых на станции Валентиновка, папиной заботой было добывание речных ракушек с моллюсками, которые становились полезной добавкой к нашему рациону. Если папа был в Москве, а вечером возвращался на дачу, то метров за сто-двести до нашего дома, он начинал громко звать: «А-ля!!» Это был их с мамой уговор. Мама тут же начинала зажигать керосинку и ставить чайник. На керосинке же готовили и обед. Для того, чтобы продукты не портились, их ставили в таз с холодной водой.

На даче папа любил копать огород. Он с удовольствием помогал нашей хозяйке Евгении Сергеевне Норман готовить грядки под лук и редиску. Я хорошо помню, как и там папа делал свою гимнастику на террасе. Он всегда находил квадратный метр свободной площади, чтобы соблюдать свою гимнастику.

Заканчивая свои воспоминания о жизни моего замечательного отца, я решила обратиться к магнитофонным записям, на которых о нем рассказывают Маргарита Георгиевна Волина (соученица по театральной студии А. Дикого) и Павел Васильевич Симонов (директор Института ВНДиНФ). Маргарита Георгиевна, вспоминала, что, при поступлении в студию, папа очень хорошо прочитал на вступительном экзамене стихи и прозу: «Тот редкий случай, когда у слушателя возникает ощущение, что исполнитель говорит свои слова, а не авторские...» Насколько я помню, это были стихи И. Ф. Анненского «Разлука» и какой-то рассказ о включении лампочки... Когда он кончил читать, Дикий шёпотом сказал комиссии: «Хороший вкус!». М. Волина вспоминала, что Ершов отличался своей «благовоспитанностью» и заинтересованностью в общении с другими людьми. Так девушкам он целовал руку, а с В. Топорковым сблизился

благодаря своему страстному увлечению идеями К. С. Станиславского. Удивительно, что такие разные люди как Маргарита Георгиевна (спортсменка, комсомолка, красавица) и мой папа стали большими друзьями на долгие годы... Как вспоминала Маргарита Георгиевна: «Ершов дарил меня своей дружбы и не скрывал от меня своих взглядов». Несмотря на то, что папа часто выступал на собраниях, принимал участие в жизни коллектива, и при этом мало кто знал о его дворянском происхождении, никому никогда не приходило в голову, предложить ему вступить в комсомол или в партию. Он как будто занимал особое положение, для многих оставаясь чужим... В 1998 году Маргарита Георгиевна рассказала, что мечтала написать роман о Петре Михайловиче, который так и должен был называться — «Чужой».

П. В. Симонов рассказывал о том, как высоко он оценивает участие Ершова в разработке «потребностно-информационной теории», само название которой возникло благодаря папиным мыслям и советам. Заканчивал свои воспоминания Павел Васильевич словами: «Петр Михайлович — это встреча с вечностью Его бескорыстная и бесконечная сила познания, сопровождаемая академической информированностью, делали часы нашей беседы бесценными для формирования личности каждого из нас».

Далее я хочу привести выдержки из писем Петра Михайловича, и еще краткие воспоминания о нем его учеников, последователей, родственников и друзей.

**Выдержки из писем Петра Михайловича
Ершова и краткие воспоминания о нем его
учеников,
последователей, родственников и друзей.**

Выдержки из писем Петра Михайловича Ершова

06.10.1967 г.

Я уже не могу избавиться от смотрения «технологического», а это — узость, ограниченность взгляда. Как если бы, например, врач всех своих друзей и знакомых, и всех, с кем он впервые встречается, рассматривал как пациентов... Средство превращается в цель. Нечто вроде снобизма и придирчивого крити-канства... Профессионалу нужно сохранить в себе зрителя- профана. Другое дело не зритель, а режиссер или педагог — тут всё, конечно, по-другому...

...Режиссеру и педагогу нельзя приходить ни в восторг, ни в отчаяние. Это значит: когда хорошо, то видеть, как можно сделать ещё лучше (или хотя бы думать об этом, искать этого и т. п.) Когда плохо, то видеть хоть что-то самое элементарное, за что, зацепившись, можно убирать плохое.

Вот сохранить в себе и непосредственного зрителя, и профессионального специалиста одновременно — это, наверное, очень трудно, и не всем дано...

08.10.1967 г.

Милые мои, почему вы решили, что я прихожу в отчаяние? Ничуть не бывало! Всё идёт своим нормальным ходом. А злюсь я и раздражаюсь и даже ору на актёров не по существу своих заданий и требований. Если это случается, то только из-за господствующей в театре разболтанности, беспорядка — из-за опозданий, проявляемой небрежности, лёгкого халтурного- ремесленного отношения. Здесь я даже чисто формально прав. И после очередного разноса (а они случаются отнюдь не часто), атмосфера немедленно улучшается, и работа делается продуктивней. Если в отношении общей обстановки

не быть очень жёстким, то всё быстро распустится, пойдёт «холодным способом», «разводкой» и тогда ни в какие сроки я не уложусь. Если же атмосфера на репетиции нормальна, то актёры увлекаются, работают даже с удовольствием и дело идёт несравненно быстрее. А времени у меня ведь крайне в обрез.

09.10.1967 г.

Сегодня до шестой картины не добрался. С 11 до 2х работал 5ую и потом всю её прогнал. Она не длинна — всего минут 20– 25, но хлопотлива по технике. В прогоне сыграли формально, технически и получилась этакая эффектная мелодраматическая <...> сцена. Если же обживут, обыграют, оправдают и будут конкретны, то может получиться и неплохо.

12.10.1967 г.

Милые мои! 10-го и 11-го не писал. 10-го мизансценировал шестую картину, но до конца не довёл. Опять был скандал — из-за реквизита... Потом ругал себя... Вечером репетиция сорвалась. Поработал только с одним Шервинским, а Елена заболела и не пришла.

14.10.1967 г.

Настроения мои по «Дням Турбиных» всё время резко меняются, как в подобных случаях чаще всего и бывает. Прошрое письмо я писал вам в некотором подъёме (или упадке? Что-то уже не помню!) Во всяком случае, вчера был «подъём» — шестая картина прошла прилично. Потом говорил с директором о сроках выпуска и о вызове Султанова. Прошлись с ним по цехам и решил: держатся срока сдачи 4 октября и Султанова вызвать к 22– 23-му. С трудом, с натяжками, но — успеем... И откладывать на послепраздничные дни не стоит. Беседа была мирная и деловая. Сегодня утром назначил в работу опять 5-ю картину, чтобы прогнать весь 3 акт. После прогона — «спад» настроения и оптимизма... Прилично прошла только 2-ая половина шестой картины. Остальное всё — игра, игра, игра. Текст, декламация, эмоции... Лариосик наигрывает, Елена страдает, Мышлаевский рычит и даже Шервинский, который вчера вечером был вполне

удовлетворителен, сегодня пуст как барабан... Артистов поругал, ещё и ещё втолковывал им. Они потяжелели и поникли. Потом поодиночке «выясняли отношения», обещали работать. Что-то будет? Боюсь и успокаивать их, вселяя оптимизм, и ругать до потери всякого оптимизма...

24.10.1967 г.

С 11 до 3 был прогон без остановок. Начал с общей беседы-предупреждения и просил не играть, а выверять рисунок. Чистого действия на шестой картине 3 часа, с перестановками уже 3 ч. 40 мин. Общее впечатление, как я и сказал на замечаниях после прогона, что «могло быть хуже». Очень плох гетман и вся третья картина вследствие этого. Эту картину в прогоне пропустили и 26-го буду её работать. Это тем более необходимо, что артиста играющего врача забирают в армию и буду вводить нового. Лучше всего прошла 5-ая картина. 1-ая, 2-ая и 6-ая завяли к концу. В первой сцене — Тальберг, во второй — Шервинский, в шестой — Мышлаевский. Шумы были ужасны. Массовка в 4ой опять разболталась. Пение чудовищно. Алексей всем бы хорош, но упрощён... Говорил с ним вечером, он будет пробовать, что я предлагаю. Общая обстановка в театре очень плохая — к порядку совершенно не привыкли: то шум в фойе, то за кулисами. Все кто-то опаздывает, чего-то из реквизита нет, что-то не то установлено. И всё же, впервые смотревшие прогон артисты сказали, что, мол, «очень хорошо» ...

26.10.1967 г.

Вчера я целый день ничего не делал, только ходил в театр узнавать о Султанове и смотрел, что делается в цехах, да о разбитых очках похлопотать. Кончилось тем, что по телефону договорился с зам. директором (тем самым Шумовым, который знаком с Вл. Серг. Норманом) в 7.30 утра ехать на аэропорт встречать Вен. Ив. (Султанова), а в 9 идти с ним (зам. директором) насчёт очков. Чтобы быть готовым к 7.30, решил лечь спать пораньше и дочитываю на сон «Войну и мир».

Сегодня был готов к сроку, приехал с шофером в аэропорт, но оказалось, что самолёт из Москвы ещё даже не вылетел. Вернулся домой. К 10 пришёл в театр и пошёл с зам. директором в какую-то аптеку, где мне, действительно, за 40 минут заменили разбитое стекло за 1 руб. 20 коп.!!! Чудеса! Я опять вполне с очками как было. С 11 до 2 истязал гетмана. Труд был жестокий, упорный. Но я таки выжал из него нужное, хотя почти со скандалом.

Что победил, вижу из того, что он (!!!) сам запросил ещё репетиции, а этого с ним не бывает. В середине репетиции появился В.И. Султанов. Он уже обошёл цеха и нашёл положение дел относительно благополучным. Потом, после репетиции, мы с ним пошли в костюмерный, потом прошлись по городу, потом пообедали в ресторане, и он к 5ти пошёл в театр, а я к 6 — пройти сцену Елены и Тальберга из первой картины. Завтра у него первая монтировочная, у меня — всякие доделки: в 9.30 — шумы, в 11 — спор Студзинского с Мышлаевским из 6-ой картины, в 12.30 — 1-ая картина сцена Николки и приезд Лариосика. В 14.15 должен быть на телевидении на репетиции. Вечером в 19 — опять 3-я картина — домучивать гетмана. Им же займусь, вероятно, и в субботу утром, вечером — передача по телевидению. В понедельник, надеюсь, грим и костюм, во вторник 31-го — адовая.

Приезд Султанова — великое облегчение, и сам он всё такой же простой, милый и деловой. Предстоит ещё, вероятно, на первой генеральной после «адовой» показ труппе и обсуждение. Меня сегодня спросили, не возражаю ли я. Я не возражаю, хотя пользы от этого «мероприятия» не жду, думаю, что и вреда не будет.

Вспоминая Евгении Симоновой

Петра Михайловича я помню с детства. Сначала я больше помню разговоры и рассказы о нем, я знала, что это папин большой друг, один из самых близких, я знала, что Петр Михайлович очень умный, потому что папа всегда говорил о нем с большим уважением, а я знала, что папа просто так говорить не будет. Потом я узнала, что Ершов очень известный театральный режиссер, педагог, философ.

Позже меня стали брать с собой, когда родители шли в гости к Ершовым. Я очень хорошо помню квартиру, где они жили. Это была очень интересная квартира, со своей особенной атмосферой, где было очень много книг и где, я даже тогда понимала, жили люди со своим особенным внутренним миром, при этом очень простые и радушные.

Я очень любила эти вечера в доме Ершовых! Сначала нас вкусно кормили, а потом Петр Михайлович и папа начинали что-то обсуждать. Это были такие беседы, я не очень понимала иногда все тонкости разговора, но мне нравилось смотреть на их лица. У Петра Михайловича было очень интересное лицо, даже красивое, но в этот момент оно как-то озарялось прямо. И глаза блестели, было видно, что ему очень нравится говорить с папой, что темы, которые они обсуждали, были ему близки и интересны. Я очень любила за ними наблюдать!

А потом ПМ сыграл очень важную роль уже в моей жизни.

Когда я закончила школу, я совершенно неожиданно для себя и для всех окружающих, решила поступать в театральный институт. Я была совершенно не готова, читала обязательную программу очень плохо и никуда меня, конечно, не брали. Мой папа пытался меня показывать своим знакомым артистам, но приговор был всегда один и тот же: профнепригодна!!! Был только один человек на свете, кто меня не забраковал, это был Петр Михайлович. Каким-то невероятным чутьем он что-то во мне увидел, скорее, он почувствовал во мне то, чего еще и не было во мне, но был шанс, что это может появиться. Он мне сказал: «Женя, Вы талантливый человек». Так и сказал: «талантливый», когда все говорили: «ужас-ужас»! Дальше ПМ сказал, что теперь учить нигде не умеют, но если со мной позаниматься, то мог бы получиться толк.

Это вернуло меня к жизни, я вдруг почувствовала, что я не безнадежна и продолжала битву за поступление. Когда меня не взяли во МХАТ, ПМ сказал: «Слава Богу, это я молился, чтобы Вас не взяли, они бы Вас изуродовали». И я знаю, что это было бы так, они бы меня все равно выгнали рано или поздно. Я прошла в Щукинское училище на этюды и не имела представления, как это делается. И опять меня спас ПМ, он подробно мне все объяснил и все стало ясно и легко. Так что своей судьбой я во многом обязана этому удивительному человеку.

Когда я стала сниматься в кино, ПМ давал оценки моей работе и фильмам и это всегда было очень неожиданное суждение и очень точное.

Очень жалею, что не было случая поработать мне с ПМ, поучиться у него, это был бы бесценный опыт. Но я была на уроках Александры Петровны, дочери ПМ, которая продолжает дело своего отца, и эти уроки были чрезвычайно интересные и нужные для любого, кто пытается заниматься этой трудной и такой прекрасной профессией.

Воспоминания Лии Соленовой

Студия П. М. Ершова

Первые три месяца жизни в Москве были для меня невероятно тягостными. Вставала рано — часов в 6 утра, не позднее семи выбегала из дому, чтобы успеть на занятия к 8.30. Занятия в училище были довольно скучными: химия, анатомия, ботаника, латынь и прочие предметы, базовые для фармации. Вечером идешь по Москве, окна светятся уютным мягким светом. В те годы люстры в комнатах были редкостью. Чаще висели абажуры, дававшие теплый свет с оттенками оранжевого или розового. Казалось, за окнами идет интересная жизнь, в которой мне нет места. Я во всей Москве никому не нужна. Ни-ко-му! Вспомнила, что знакомые в Москве у меня все-таки есть! Это сотрудники института художественного воспитания. И однажды после занятий в училище поехала туда. Меня встретили тепло:

— Лия!? Вы остались в Москве!? А мы думали, вы уехали! Чем занимаетесь?

Я рассказала, что учусь и, в общем-то, ничем больше не занимаюсь, а хотелось бы. Среди сотрудников оказался Николай Никифорович Шевелев. Он мне предложил:

— Приходите в драматическую студию, в которой я занимаюсь.

Студия находилась в Московском Доме Народного Творчества, сокращенно МДНТ. Он располагался на Большой Бронной в здании бывшей синагоги. (Во времена Перестройки здание вернули синагоге.) Руководил студией Петр Михайлович Ершов.

Петр Михайлович Ершов (1910–1994)

Я пришла в студию. В ней было человек двадцать. Приняли меня поначалу на правах кандидата. Так было заведено в студии. Сначала к человеку присматривались, а потом уж определяли, достоин ли он того, чтобы быть принятым в члены студии. Главный критерий оценки кандидата и приемлемости его для студии — ответственное отношение к делу, а конкретно, к тому, чем занималась студия. Он должен быть беззаветно ему предан. Только после этого шли все остальные качества, включая и актерские способности. В студии была железная дисциплина. На занятия или репетиции следовало приходиться не позднее, чем за 10 минут до их начала. Пришедший ровно к назначенному времени считался опоздавшим. Два таких прихода, и человек изгонялся из студии, несмотря ни на какие заслуги. И никто никогда не опаздывал. Приходили заранее, ровно за десять минут до назначенного времени все уже были на местах, и начинались занятия. Помешать прийти на них могла только тяжелая болезнь. Другие обстоятельства в расчет не принимались. Поразительно, что студийцы сами установили эти правила и с энтузиазмом им следовали. Чувствовалось, что студия была главным делом их жизни или, по крайней мере, существенной частью жизни. В отношениях между студийцами наряду с требовательностью были взаимовыручка, теплота и юмор, что меня сразу подкупило. Я безоговорочно влюбилась и в студию, и в студийцев. Они стали мне близкими людьми, некоторые из них на многие годы.

Сам Петр Михайлович был целиком поглощен своим делом: дальнейшей разработкой системы К. С. Станиславского — метода физических действий. Как мне казалось, он был занят этим каждую минуту своей жизни. Делу его жизни была подчинена и семья. Жена, Александра Михайловна, грузная дама, окончившая консерваторию, бывшая певица, когда-то работавшая в кукольном театре Образцова (пела там романсы за ширмой), вела домашнее хозяйство, обеспечивала комфортный быт для Петра Михайловича, совершенно растворившись в нем. Она была в курсе студийной жизни во всех деталях, живо ее переживая и, думаю, влияя на нее. Ей была отведена роль диспетчера — быть постоянно на домашнем телефоне. Студийцы обязаны были звонить каждый день для уточнения места и часа занятий и получения каких-либо указаний Ершова.

Жили Ершovy на Зубовском бульваре, между метро «Парк культуры» и Зубовской площадью, в старом доме, стоявшем во дворе другого дома, выходявшего на Садовом кольцо. В этом же дворе стоял деревянный домик, по-видимому, частный с небольшим палисадником. Такой вот островок старой Москвы. Все эти дома давно снесены, на их месте построены большие новые здания.

Коммунальная квартира, в которой жили Ершovy, была на втором этаже. В ней помимо них было еще двое соседей. На двери квартиры, как было принято в те годы, висело три почтовых ящика с наклейками названий печатных изданий, которые выписывал хозяин ящика. Прихожая была одновременно и общей кухней. У Ершovyх было три комнаты: довольно тесная проходная столовая, из которой одна дверь вела в небольшой кабинет Петра Михайловича, а другая — в более вместительную гостиную, где были две кушетки, и стоял рояль. Стены гостиной были увешаны фотографиями. Помню, там был портрет актера Топоркова, которого, по моим наблюдениям, Петр Михайлович боготворил. Было много групповых снимков. В гостиной Петр Михайлович иногда проводил занятия, репетиции. Там же бывали и студийные сборища, посвященные дням рождения или каким-либо памятным студийным датам.

Дочь Петра Михайловича, Саша, училась в педагогическом институте на математическом факультете. После его окончания какое-то время работала в школе, а потом всю свою жизнь посвятила

делу отца. Работала в Институте художественного воспитания детей и подростков. Защитила кандидатскую диссертацию в этом институте, там же заведовала лабораторией. Она продолжает служить ему и по сей день, пропагандируя его систему и переиздавая труды Петра Михайловича.

Петр Михайлович утверждал вслед за Станиславским, что, если актер талантлив от природы, ему никакая система не нужна. Она нужна актерам средней одаренности, каковых большинство. Чтобы помочь им овладеть актерским мастерством, он создал, как он сам называл, технологию актерского искусства. Он разложил поведение человека на отдельные действия, для которых характерны своя физика тела и интонации, например, для объяснения, приказания, подбадривания, упрека, предупреждения и пр. По словам Ершова такие упражнения для актера, как ноты для пианиста, из них складываются гаммы. Играя их, пианист тренирует руки, а актер свою психофизику. При этом между партнерами могут быть равные отношения или неравные: со стороны одного — превосходство, а со стороны другого — подчинение. Он называл эти отношения пристройками. Возможно, это термин Станиславского. Соответственно пристройки могут быть наравне, сверху и снизу. Они тоже выражаются языком тела и интонациями. При этом возможны, как в жизни и бывает, различные сочетания пристроек и действий. Безусловно, что под эти упражнения надо было подкладывать психологический и смысловой контекст. Сам Петр Михайлович блестяще иллюстрировал упражнения. Одновременно естественно и выразительно. Думаю, он был хорошим актером. Он учил, что взаимоотношения партнеров на сцене всегда носят характер конфликта. В смысле столкновения интересов, когда каждый персонаж добивается своей цели. Активная борьба партнеров за выполнение своей задачи, естественно, в предлагаемых обстоятельствах и составляет основу театрального действия, за которым публике интересно наблюдать. Отсутствие такового он называл болотом. Одновременно с этим были упражнения на развитие внимания, мышечное расслабление. Я описываю его методику коротко и примитивно. У Ершова на эту тему написаны книги: «Технология актерского искусства», «Режиссура как практическая

психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене)», «Темперамент. Характер. Личность» (в соавторстве с П.В. Симоновым), «Происхождение духовности» (в соавторстве с П.В. Симоновым и Ю. П. Вяземским), «Потребности человека». Думаю, эти книги интересны не только людям из театрального мира, но и всем тем, кого интересует психология и поведение людей. Секреты театрального искусства, оказывается, вполне применимы в обыденной жизни. (Павел Васильевич Симонов был известным психофизиологом, академиком, его сын Юрий Павлович Вяземский — профессор МГИМО).

Петр Михайлович был человеком неординарным. Прежде всего, он был широко и фундаментально образованным человеком из той когорты образованных русских интеллигентов, каких в наше время уже не встретишь. Стоит почитать его книги, чтобы убедиться в этом. У него была обширная библиотека. Он любил и хорошо знал русскую поэзию, особенно поэзию Серебряного века. Сохранились магнитофонные записи, где он читает стихи Гумилева, Ахматовой, Пастернака, сделанные, когда он был уже в пожилом возрасте. Он до глубокой старости работал над собой, шлифовал мастерство. Безусловно, это был творческий, оригинально мыслящий человек. Творчество, умственная деятельность составляли смысл его жизни. Я не помню его праздным, свободным от постоянно шедшего в нем творческого процесса. При этом он был совершенно бескомпромиссен в своих театральных воззрениях. Тут уж он ни пяди не уступал! Те, кто их не разделял, становились его врагами. Их он успешно создавал. Думается, что Петр Михайлович достиг бы большего в своей педагогической и режиссерской карьере, если бы обладал хоть малой долей дипломатичности и житейской гибкости. Студийцам не раз приходилось наблюдать, когда в разговоре с каким-нибудь начальством, от которого зависела судьба студии, он портил все дело. Если начальство выдвигало какие-то контраргументы, шедшие в разрез с мнением Ершова, у того становился скучающий вид, глаза начинали блуждать по стенам и потолку. Студийцы, присутствующие при разговоре, внутренне сжимались, зная — сейчас будет взрыв! И Ершов взрывался такой гневной и ядовитой тирадой в

адрес оппонентов, что ни о каком положительном для студии решении не могло быть и речи.

Студийцы уважали Петра Михайловича и побаивались. Он был очень строг! Более того, был жестким человеком. Будучи всецело предан своему делу, Ершов такой же самоотдачи ждал и от студийцев. Студия для него была своего рода лабораторией, где он на практике применял свои теоретические разработки в области театрального искусства. Занятия были интересными и полезными. Признаюсь, их практическую пользу для понимания поведения людей в тех или иных ситуациях я осознала много позже.

Я пришла в студию уже на третьем году ее существования. Никакого экзамена на предмет оценки моих актерских способностей не устраивали. Он состоялся несколько месяцев спустя после моего прихода, а определили меня в осветители. Моим непосредственным шефом был Боря Ефимов — студент Московского автодорожного института. Он отвечал за световое оформление спектакля. Боря, или Боб, как его звали студийцы, был необычайно организованным и ответственным человеком. Аккуратист и педант. Во всем у Боба был порядок. Его дежурной фразой была: «Ну как? Порядочек?»

Профессиональный и возрастной состав студийцев был очень пестрым. Как я уже говорила, Николай Никифорович, приведший меня в студию, был научным сотрудником Института художественного воспитания детей и подростков, кандидатом наук. Ему было за сорок. В студии его звали Никником или, чаще, Никычем. У него была удивительно правильная русская речь. Он был специалистом в этой области. Одно время занимался речью с дикторами Всесоюзного радио, обучая их правильному произношению. А в те времена речь дикторов была эталонной!

Ведущим актером был Юра Володин, тридцати трех лет, высокий, крупный. В Юре жила жажда творчества. Он постоянно работал над собой: учил стихи и отрывки из прозы, много над ними работал, а потом читал студийцам. И хорошо читал! Юра писал стихи к дням рождения студийцев, потом стал писать прозу. Кажется, что-то из своих армейских впечатлений в Германии. Правда, он никому не давал ее читать. Ему не пришлось учиться в институте, поэтому он занимался самообразованием.

Аня Шпаер, которой на момент моего прихода был 21 год, симпатичная, тоненькая с точеной фигуркой, работала чертежницей. Оглядываясь назад, думаю, что самыми одаренными среди студийцев были именно Никыч, Юра и Аня. Они одинаково были органичными и выразительными в трагических и комедийных ролях. Аня убедительно играла и трагическую героиню, и старуху, и девочку-подростка.

Витя Сидоров, хорошо освоивший метод преподавания Ершова, был его правой рукой и нередко на занятиях его подменял. Вите было около 30 лет. Он работал инженером-химиком в химической лаборатории на ЗИЛе. Чувствовалось, что он уже заболел этой заразой — актерством — и что оно стало главным делом его жизни. Но как мне сейчас представляется, Витя на сцене был техничен, но ему не хватало органичности — уж слишком он старался. Витя хорошо играл на гитаре и пел бардовские песни, романсы. С пластинки выучил какие-то испанские песни и пел их, страшно перевирая слова.

Никита Никифоров учился на последнем курсе театроведческого факультета ГИТИСа. Кроме того, факультативно посещал занятия на режиссерском факультете. У него была склонность к режиссуре, он ассистировал Ершову на репетициях. Никита был необыкновенно хорош собой: высокий, стройный, с густым ежиком черных волос и большими голубыми глазами. Он окончил музыкальную школу, играл на пианино, гитаре, пел приятным баритоном романсы, писал музыку для студийных спектаклей и песни на стихи Юры Володина. Ко всему этому был умным, добрым и с хорошим чувством юмора.

Люда Томина, кандидат психологических наук, работала в Институте психологии. Ей было около 30 лет.

Вероника Свешникова, высокая, очень худенькая, была соседкой Ершовых — жила с мамой в тесной комнатке в одной с ними квартире. Ершovy завлекли и ее в студию. Она училась на последнем курсе института иностранных языков, на французском отделении. По его окончании и почти до конца жизни работала с иностранными франкоговорящими студентами, обучая их русскому языку в Московском автодорожном институте. Вероника была умной, ироничной, острой на язык. Ей больше удавались комедийные роли.

Лев Потулов, высокий и очень худой. Такой худой, что можно сказать имел не телосложение, а теловычитание. Работал на Мосфильме оператором, участвовал в съемках документальных фильмов. В студии отвечал за звуковое оформление спектаклей. В его ведении был большой катушечный магнитофон и прочее звуковое оборудование. Любил фотографию. Делал хорошие снимки. Ко всему прочему, у Льва были золотые руки, он мог делать удивительные вещи. Сконструировал какой-то прибор, облегчающий процесс киносъемок. Сам целиком его сделал.

Помимо функциональности прибор был внешне изящен.

Его двоюродный брат Володя Потулов, недавно вернувшийся из армии, был техническим работником в студии: помогал монтировать декорации и выполнял прочие студийные работы.

Володя занимался чеканкой и фотографией. Он был блондином со светлыми, почти белыми, волосами, бровями и ресницами. За это в студии его звали Рыжим Братом. Таким же техническим работником был Игорь Иванов. Его тоже привел в студию Лев. Он, Володя и Игорь окончили вместе железнодорожный техникум. Игорь был из числа тех, у кого в руках все горит. Мог все наладить и починить. Он подменял Льва у звуковой аппаратуры, когда тот был занят на сцене, участвуя в спектаклях как актер.

В студии были и другие люди, приходили новые, кто-то уходил. Но костяк студии состоял из тех, кого я описала. Кроме того, существовала группа людей, которые назывались друзьями студии, куда они приходили разными путями. Например, Валя Терентьева, ставшая впоследствии женой Володи Потулова. Она окончила МГУ, восточное отделение, знала японский язык и работала на радио в японской редакции. В студию пришла брать интервью о спектакле, да так и застряла в друзьях на всю жизнь. Тамара Хаславская, тоже друг на протяжении всей жизни, примкнула к студийцам в майском походе. Она отстала от своей группы туристов. Ехала в электричке в надежде, что догонит их в пути. Мы позвали ее с собой. Роксана Саркисова, преподаватель музыки, познакомилась со студийцами на летнем отдыхе.

Друзья не участвовали в занятиях и спектаклях, но принимали участие в сборищах, походах, каких-то общих мероприятиях студии.

Словом, были друзьями. Конечно, когда собирается столько молодых людей, неизбежны влюбленности. И они были. Романы, в основном, были несчастливые как результат несовпадения влюбленностей, но почти каждый тайно или явно был в кого-нибудь влюблен.

Занятия или репетиции проходили пять раз в неделю: в будни с 19 до 22 часов, в воскресенье днем. В среду были занятия голосом у Евгении Адольфовны. Субботний вечер был единственным свободным от студии. Конечно, когда играли спектакли, то весь график менялся: выходных дней вообще могло не быть. В субботу вечером студийцы по доброй воле собирались у Евгении Адольфовны, Адолевны, как мы ее называли, позаниматься голосом, просто пообщаться. Это были замечательные вечера!

Евгения Адольфовна Лукьянова была удивительным человеком. В 1959 году, когда я с ней познакомилась, ей было 49 лет. Она была 1910 года рождения. Евгения Адольфовна преподавала сольфеджио в музыкальной школе, но, помимо музыкального, имела и филологическое образование. Главным делом ее жизни было распространение системы трехфазного дыхания (медленный выдох — пауза — вдох через нос). Она была ученицей Елены Яковлевны Поповой, которая, в свою очередь, была ученицей О. Г. Лобановой. Е. Я. Попова, окончив с золотой медалью Московскую консерваторию по классу фортепьяно, в совершенстве владея вокалом, изучила систему трехфазного дыхания и внесла в него упражнения, связанные с пением. Понимая всю важность и огромную пользу этой системы, особенно для артистов балета, Попова организовала в хореографическом училище дополнительные занятия по системе правильного дыхания для всех желающих.

Евгения Адольфовна заменила Е. Я. Попову в Московском хореографическом училище после ее кончины. Прекрасно владея фортепьяно и сольфеджио, Евгения Адольфовна разработала и апробировала на практике множество оригинальных вокальных упражнений по системе правильного дыхания, связанных с речью и движением. Свой большой практический опыт она отразила в монографии «Дыхание в хореографии».

Евгения Адольфовна помимо занятий в хореографическом училище, давала частные уроки пения. Среди занимавшихся у нее

были просто любители пения, а были и астматики, которым ее система дыхания снижала частоту астматических приступов, улучшая тем самым качество жизни. Со студийцами Адольфвна занималась абсолютно бесплатно, бескорыстно делясь своими бесценными знаниями. Более того, она отдавалась этим занятиям с такой энергией и энтузиазмом, готова была заниматься в любое время, что казалось, она больше нас самих была заинтересована в том, чтобы у нас были поставленные голоса. А мы, идиоты, еще иногда и ленились: хотелось больше поболтать вместо занятий.

Евгения Адольфовна была центром притяжения, а ее дом — своеобразным клубом. С ней советовались, делились переживаниями, а она эмоционально переживала все студийные события: успехи и неудачи, личные везенья и драмы студийцев. 20 мая — день ее рождения был главным студийным праздником.

Студийные спектакли

Когда я пришла в студию, в ее репертуаре был один спектакль — «Антигона» Софокла. Сюжет пьесы известен: под Фивами, где правит Креонт, происходит битва. Два его племянника — сыновья царя Эдипа, родные братья, оказываются по разные стороны. В сражении они оба погибают. Креонт приказывает с почестями похоронить того из них, кто бился на стороне Креонта, а другого не предавать земле и не совершать над ним траурного обряда. Для древних греков это было страшным наказанием, т. к. по их представлениям душа такого человека будет вечно скитаться, не находя покоя. Антигона, сестра братьев, вопреки запрету совершила над братом траурный обряд. Оплакала и символически присыпала землей. За это Креонт приговорил ее к мучительной смерти — заключению в пещеру, где она и повесилась. Ее жених, сын Креонта, с горя заколол себя. Креонт осознал свою неправоту, но все уже свершилось. Вот такая трагедия.

Антигону играла Аня Шпаер. Тоненькая, с точеной шеей, с профилем как на древнегреческих фресках и вазах, она, казалось, сошла с них. Креонта играл Юра Володин. Роль ложилась на его фактуру. Высокий, крупный, он выглядел очень убедительно и играл мощно. На их дуэте держался весь спектакль, потому что самыми живыми были именно они. Играть древнегреческую трагедию очень

сложно. Это высокая трагедия, открытые эмоции на разрыв аорты. Никакой обыденности! При этом легко скатиться к декламации — стиль стиха на это тянет. Так что тут необходимо, чтобы накал страстей не переходил в фальшь — «наигрывание».

Вступительное слово перед началом спектакля о событиях, предшествовавших тем, что происходят в «Антигоне» и послуживших завязкой трагедии, говорил Алексей Бартошевич. Он, бывший в то время студентом ГИТИСа, в настоящее время профессор этого вуза и известный шекспировед. Художниками спектакля были Вил Шерстобитов и В. Султанов — художник театра им. Моссовета. В мастерских этого театра были изготовлены декорации к спектаклю, достаточно скромные. Музыка написал студент Московской консерватории В. Кончаков. По стилю, похоже, он тяготел к Скрябину. Во всяком случае, в музыкальном оформлении этого спектакля. Эти люди работали над спектаклем бесплатно, из любви к искусству.

Спектакль «Антигона» записали в студии звукозаписи Всесоюзного радио, о нем сделали передачу. На мой сегодняшний взгляд, «Антигона» была действительно хорошим спектаклем. Когда мы играли в старом Доме Актера (на Тверской), посмотреть его пришла легендарная трагическая актриса театра Таирова — Алиса Коонен. Невысокого роста, худенькая, с гладко зачесанными и собранными в пучок волосами, в темном, облегающем фигуру костюме она была строго элегантна. После спектакля пришла за кулисы. Хвалила Аню Шпаер — исполнительницу роли Антигоны. Мы на нее смотрели с благоговением — живая легенда!

Другим студийным спектаклем, практически готовым к выходу, был спектакль по пьесе Маргариты Волиной «Белые звезды». Автор написала ее под впечатлением истории молодого гвардейцев, которая, впрочем, в пьесе не очень угадывалась. Сюжет пьесы строился таким образом, что одни и те же персонажи действовали в условиях немецкой оккупации, ведя подпольную борьбу с фашистами и, в конечном итоге, погибая, и они же — в глубоком советском тылу в Средней Азии, где увлекались астрономией. Идея пьесы, как я понимаю, заключалась в том, чтобы показать, как ведут себя обычные люди, поставленные в крайние по характеру бытия условия. Чтобы

зритель не запутался в разных ипостасях героев, Никита Никифоров предварял очередную сцену пояснениями. Художница спектакля Королева придумала очень лаконичное оформление спектакля — два перекрещивающихся задника — белый и черный. В сценах мирной жизни на первый план выступал белый задник, в сценах оккупации — черный. Обычно участники спектакля меняли их местами во время антракта или между картинами за закрытым занавесом, но последний переход осуществлялся в полной темноте при открытом занавесе. Никита, предваряя действие, объяснял смену ситуаций и завершал свое выступление словами, произнося их трагическим голосом: — О переходе с пятой на шестую картину мы вас предупреждать не будем.

Это были последние сцены спектакля. В темноте очень трудно было ориентироваться, и поэтому во время этой перестановки случались всякие накладки: или рано зажегся свет на сцене, заставляя героев в самых нелепых позах, или, наоборот, долго не зажегся, ну и пр. Светом заведовал Боб. Перед началом действия, прежде чем выключить свет в зале, он всех бывших на сцене и за кулисами спрашивал: «Ну как? Порядочек?» Вероника к какому-то студийному капустанику по этому поводу сочинила:

— Ну, как? Порядочек? – Воскликнул громко Боб. – Без световых накладочек. Не будет перехода с пятой на шестую картину!

Пьеса высокими художественными достоинствами не отличалась, но ее автор, Маргарита Волина, надо признать, красивая женщина, была хорошей знакомой Ершова. А он считал, что актерское мастерство можно оттачивать на любом материале. Следующий спектакль тоже был сделан по пьесе хорошего знакомого Петра Михайловича, друга молодости Владимира Дыховичного (в соавторстве со Слободским). Это пьеса «Воскресенье в понедельник». У главного героя, начальника КУКУ (Кустового управления курортных учреждений), по дороге на дачу вор крадет бумажник, в котором были все документы. Вора насмерть сбивает машина. Заместитель начальника, который не мог смотреть на трупы, опознает своего шефа по документам. Когда тот в понедельник появляется в своей конторе, там полным ходом едет подготовка к его похоронам. Очень остроумная комедия, высмеивающая бюрократов в разных

конторах, требующих от воскресшего чиновника документы о том, что он живой. Незадолго до выпуска спектакля на репетицию пришел автор пьесы Дыховичный. Высокий стройный в светлом элегантном костюме, яркий, остроумный, он так и сыпал остротами, рассуждая о пьесе и спектакле. Нас он совершенно очаровал. А вскоре он скоропостижно скончался! Ему было чуть больше пятидесяти лет. Через какое-то время в студии появился его шестнадцатилетний сын Иван. Он был очень похож на своего отца, только был ниже его ростом. Симпатичный мальчик с пепельными кудрявыми волосами, голубыми глазами и цветом лица, как у юной девушки. Он какое-то время занимался в студии, что-то репетировал, но недолго. Биография его известна: он окончил ГИТИС, работал в театре на Таганке, был другом Высоцкого, впоследствии стал известным кинорежиссером. Его уже нет на свете.

А спектакль «Воскресенье в понедельник» получился очень смешным и всегда шел под хохот зала. Причем любого зала! И в Доме Ученых в Москве и в захудалом клубе на целине. Со спектаклем «Воскресенье в понедельник» перед тем, как его показывать в Москве, летом 1961 года студия поехала на целину в Петропавловскую область, что в северном Казахстане. Тогда на целину посылали много концертных бригад. Кажется, мы ехали от Управления культуры. Нам дали администратора — молодого человека. Кстати, плохого администратора, собиравшегося нажиться на этой поездке. Нам платили очень скромные суточные. За месяц на крытой брезентом полуторке мы исколесили всю Петропавловскую область. Спектакль начинали после вечерней дойки коров. Раньше этого времени зрителей и не жди. Играли в самых невероятных условиях. В одном сельском клубе на сцену попадали через окно прямо из кузова машины, где и гримировались. При этом аборигены старались что-нибудь под шумок упереть из машины. На сцену лезли детишки, и Юра Володин, который играл главного героя — начальника конторы, строго говорил своей секретарше: «Уберите детей из кабинета!». Та ссаживала их в зал. Впрочем, и клубы-то были не везде. Однажды играли на крытом току. Сценой служили кузова четырех сдвинутых вместе грузовиков, у которых были опущены борта. Главное было не попасть ногой в щель между кузовами. Ночевать приходилось тоже в

далеко не комфортных условиях, в клубах, школах, детских садах. Часто на полу на матрацах. В одном селе нас разместили по домам жителей. В ту ночь практически никто не спал. Трех наших студийцев пустила ночевать семья, рассудив, что ночью им самим кровати не понадобится: у их свиньи был опорос, и хозяева «принимали роды». В эту ночь мы практически не спали, бродили по улице. Ситуация нам казалось не огорчительной, а смешной. Мы хохотали, рассказывая друг другу, почему предпочли гуляние по улице ночевке в доме. Питались, в основном, в сельских столовых, где главным и часто единственным блюдом был свиной гуляш — куски сала с макаронами. Через неделю нам при одном его виде становилось нехорошо. У нас даже в обиход вошло ругательство: «Ах, ты свиной гуляш!» Так кормили и в старых селах и новых, возникших «по велению партии» при освоении целинных земель. Правда, тех, первых, целинников в них уже не было. Как рассказал директор одного такого совхоза, практически все они уехали. Кажется, он был последним.

Приятным исключением из правила плохой кормежки оказался только один совхоз. Село, по виду русское, оказалось немецким. Столовая — обычная бревенчатая изба с летней площадкой. Накормили вкуснейшим борщом и рубленным бифштексом! Вообще все в этом селе говорило о зажиточности и хорошей организации дела: добротные избы, ухоженные палисадники с цветами и яблонями, хорошая столовая. Вероятно, сказывалось немецкое отношение к делу. Нас разместили в местном клубе, дали матрацы и одеяла, из которых мы выбрали немыслимое количество пыли. Мы с девочками стояли на крыльце клуба, когда к нему подкатил парень на мотоцикле с предложением покататься с ним по степи. Я сразу откликнулась. Больше часа мы носились с ним по горячей, залитой солнцем степи. Степь бескрайняя и, как стол, плоская, а посреди степи вдруг небольшое озеро. Я вернулась под сильным впечатлением от поездки, и тут меня чуть было не прибили студийцы за легкомысленность. Они, оказывается, все это время жутко за меня волновались. Уже не чаяли увидеть живой или, по крайней мере, невредимой. Я несколько реабилитировала себя сообщением об озере с чистой водой, что в степи в километрах двадцати от села. Мы погрузились в машину и

помчались купаться, т. к. все были запыленные и грязные. Озеро было чистое-чистое, но с топкими берегами. В воду приходилось заходить и выходить из нее, увязая в грязи. Вообще, пейзажи Петропавловской области бывали разными. Пыльная степь до горизонта без единого кустика вдруг сменялась березовыми перелесками, попадались озера и пруды. В них мы, главным образом, и отмывались от пыли. Однажды вечером, запыленные с ног до головы после долгого переезда, приехали в село и первым делом спросили, нет ли рядом какого-нибудь водоема.

—Есть озеро, — ответили нам, — но оно соленое.

—Соленое подойдет!

Почти совсем стемнело. Мы радостно побежали к озеру. Вошли в воду, попробовали помыться и покрылись толстой коркой соли, сильно усугубив немывтость. По солености озеро мало чем уступало Мертвому морю. Словом, с гигиеной и санитарией были сложности.

В поездке Юра Володин и Никита сочинили студийный гимн. Он был длинным, но в моей памяти сохранилась только одна строчка из него: «И снова студия Ершова летит вперед под стук колес!» Еще по дороге на целину, в поезде, в большом альбоме начали выпускать две газеты: мужскую и женскую. Газеты с рисунками и комментариями в юмористическом тоне описывали наши приключения и неизменно язвили в адрес друг друга. В целом, поездка пошла на пользу спектаклю. Мы его обкатали. Ершов после каждого спектакля устраивал его разбор, а иногда и разнос. Вернулись в Москву, несколько уставшие друг от друга. Никаких денег мы, конечно, не заработали.

В студии начали репетировать пьесу Реньяра, современника Мольера, «Единственный наследник». Это комедия положений, где ловкая служанка и ее дружок обманом раскручивают богатого и жадного господина на то, чтобы он отдал наследство своему бедному племяннику, влюбленному в юную и прелестную девушку. Ставил спектакль Никита. Он сочинил музыку к спектаклю и песни для всех главных персонажей. Слова к песням написал Юра Володин. По современным представлениям, это был мюзикл. Оказалось, что для французской комедии мы плохо двигаемся. Мать Никиты, бывшая балерина, стала нам исправлять осанку упражнениями у балетного

станка. Вместо него использовали спинки стульев. Репетировали все с энтузиазмом. Когда спектакль показали Ершову, он его разнес в щепки. Все песни выбросил как снижающие темп спектакля. Но они остались с нами — еще долго мы их пели на вечеринках и в походах. Спектакль «Единственный наследник» пользовался успехом у зрителей: занимательный сюжет, смешные ситуации. Его мы сыграли перед актерами театра «Современник». Дело в том, что вышедшую к тому времени книгу Петра Михайловича «Технология актерского искусства» прочел Олег Ефремов. Она произвела на него, видимо, такое сильное впечатление, что он предложил Ершову преподавать актерское мастерство актерам театра «Современник». Преподавание продлилось недолго. В театре спустя месяц вывесили объявление с просьбой записаться актерам, желающим заниматься у Ершова. Записался один Олег Табаков, что и решило вопрос. Петр Михайлович, видимо, возлагал большие надежды на показ «Единственного наследника» актерам театра «Современник», но его итогом стало только то, что исполнителю главной роли Николаю Никифоровичу было предложено поступить в театр. Никыч отказался — его вполне устраивала работа научного сотрудника в НИИ художественного воспитания детей и подростков. Да и возраст был не такой, чтобы так круто менять жизнь. Ему было хорошо за сорок.

Студийная жизнь

Студийная жизнь состояла не из одних занятий и спектаклей. Создание спектакля — это не только репетиции, но и его художественное оформление: создание декораций, костюмов, реквизита, музыки. Приведение всего этого к общему художественному знаменателю. А когда спектакль готов, то надо думать, где его играть, печатать афиши, программки, нанимать машину для перевозки декораций, покупать грим, лигнин, гуммоз, все это оплачивать. Это большая организационная работа. Студийные спектакли играли в Московском Доме Народного Творчества (МДНТ), Доме актера, который был тогда на улице Горького, в Доме журналистов, Доме ученых, Доме офицеров, т.е. на приличных московских площадках.

Как я уже писала, местом нашего базирования был МДНТ — бывшая и теперешняя синагога (сейчас перестроенная). Там было довольно много помещений для занятий, а сцена часто пустовала. На ней проходили различного рода конкурсы художественной самодеятельности, например, конкурсы эстрадных оркестров, гитаристов и пр. Эти конкурсы бывали далеко не каждый день. МДНТ предоставлял студии не только помещение для занятий и сцену, но и давал какое-то финансирование на изготовление декораций, программ, афиш и пр. Руководила МДНТ бывшая актриса, милая интеллигентная дама по фамилии Невская. К Ершову и нашему коллективу она относилась исключительно доброжелательно. О ее заместителе, сухой высокой даме с неприязненным выражением лица, этого сказать было нельзя. Она нас едва терпела. Не лучше был и главный бухгалтер — высокий, худой, сутулый, лысый с таким же выражением лица, как у нее. На вид они были далеко не молоды. Случайно студийцы оказались свидетелями их вечерних любовных свиданий в МДНТ. Нас поразило, что у этой гримзы и ее сослуживца — засушенного кузнечика — мог быть, что называется, адюльтер. Понятно, мы там были совершенно неуместны. А вскоре последовали санкции. Ершову было объявлено, что МДНТ не имеет больше возможности предоставлять студии площадку и средства для существования. Было совместное совещание, на котором «сладкая» парочка злобно выдвигала непробиваемые аргументы, студийцы пытались возражать. Ясно было, что Невская этой парочке противостоять не могла. Они и ее бы в два счета съели. В конце концов, Ершов разразился такой убийственной тирадой в адрес деятелей МДНТ, что Невская залилась краской, «сладкая» парочка торжествовала, а наше пребывание в «синагоге народного творчества» закончилось.

Следующим местом нашего пристанища стал Дом культуры завода «Каучук» на углу Плющихи и Погодинской улиц. Замечательное здание с множеством помещений для занятий, вместительным залом и большой сценой. Там мы пробыли несколько месяцев, и опять что-то не срослось, нам пришлось оставить «Каучук». После «Каучука» какое-то время занимались в Доме актера (на нынешней Тверской), где на четвертом этаже был репетиционный

зал. На первом этаже Дома находился знаменитый на всю Москву ресторан. Иногда из него вываливались известные актеры, пьяные в хлам. Бывало, их с трудом можно было узнать.

Потом студия стала театром-спутником театра им. Ленинского комсомола. (Название Ленком появилось при руководителе театра Марке Захарове.) В то время его главным режиссером был Борис Толмазов, с которым Ершов занимался когда-то вместе в студии Алексея Дикого. Толмазов был хорошим актером, интеллигентным, мягким человеком. А как режиссер? Не могу судить. Знаю, что во время его руководства этот театр особой популярностью не пользовался, хотя в нем работали известные актеры: Софья Гиацинтова, Елена Фадеева, Владимир Вовси, Карнович-Валуа, Струнова, Ширвиндт, Державин и другие.

Прямо говоря, театр протухал.

Наша студия не просто называлась театром-спутником театра имени Ленинского комсомола, но и отрабатывала это название. Мы вместо театра играли шефские спектакли, разъезжая по Московской области и играя в домах культуры и воинских частях. За это писали на афишах «Театр-спутник театра им. Ленинского комсомола», имели служебные пропуска, входили в театр со служебного входа, смотрели все спектакли, шедшие в театре, репетировали в репетиционном зале, а когда он был занят, то в пустовавшем по вечерам кабинете главного режиссера.

Толмазов считал необходимым знакомить актеров с интересными людьми. Встречи проходили в репетиционном зале. Там, например, была встреча с Генрихом Боровиком, живо рассказывавшем о своих встречах на Кубе с Хемингуэем и впечатлениях о Фиделе Кастро. В репетиционном зале театра им. Ленинского комсомола я впервые услышала Булата Окуджаву. Саша Ершова оповестила студийцев о встрече с поэтом Окуджавой.

— А ты что-нибудь о нем слышала? — спросила я ее безо всякого энтузиазма.

— Ничего не слышала. Послушаем, узнаем.

Невысокий, худой, высоколобый человек коротко рассказал о себе и запел под гитару свои песни. И тут мы просто обалдели! Тогда впервые услышали «Последний троллейбус», «Вы слышите —

грохочут сапоги», «Про Ваньку Морозова» и многие другие, ставшие позднее классикой жанра. Вскоре Витя Сидоров под гитару уже пел эти песни, и мы вместе с ним. По словам тех, кто их услышал в Витином исполнении раньше, чем в авторском, Витя пел лучше. А на концерты Окуджавы пробиться стало невозможно. Туда вызывали конную милицию.

Конечно, утверждение, что талант режиссера определяет художественную и социальную значимость и популярность театра, далеко не оригинально. Еще одной иллюстрацией этому служит история театра им. Ленинского комсомола. Борис Толмазов сравнительно недолго пробыл его главным режиссером. В 1963 году ему на смену пришел Анатолий Эфрос. Судьба театра, а с ней и судьба студии Ершова круто изменились. Какое-то время мы продолжали быть театром-студией, а потом нам в этом звании отказали и закрыли перед нами двери театра, который стал одним из самых популярных в Москве. А в судьбе студии Ершова последним пристанищем стал репетиционный зал Театра Юного Зрителя (ТЮЗ).

Раскол студии

Казалось, студия будет жить долго-долго. Спаянный коллектив, все отдаются без остатка любимому делу. В студию пришли новые ребята, молодые и симпатичные. Вроде бы все так же весело и интересно заниматься. Но постепенно стала меняться студийная атмосфера. Пожалуй, все началось с ухода Ани Шпаер. Не собираясь всю жизнь работать чертежницей, она задумалась о получении высшего образования. В это время у нее тяжело заболел отец, поэтому об учебе на дневном отделении не могло быть и речи даже по финансовым соображениям. Аня собралась поступать в ГИТИС на вечернее отделение театроведческого факультета. Надо было готовиться к поступлению, а занятия в студии не оставляли для этого времени. Аня объяснила Ершову, почему она уходит. Спектакли она обещала играть. Его реакция была бурной — возмущению не было предела. Он воспринял ее уход как предательство. Так же расценила ее поступок и Саша Ершова, до этого считавшая Аню чуть ли не сестрой — так они были дружны. Петр Михайлович был категоричен: Аня — предательница, об участии в спектаклях не может быть и речи.

Аня была скромной, сдержанной, никогда себя не выпячивала, и кое-кто из студийцев заговорил о том, что не с ее умишком мечтать о ГИТИСе. Это было неожиданно и обидно. В доказательство другим и себе Аня не только поступила в этот институт, но и окончила его с красным дипломом.

Уход Ани поставил вопрос, кому играть Антигону. В студии появилась Люда Дмитрова. Родом она с южного Дона, и южный колорит был ярко выражен в ее внешности. Невысокого роста, с хорошей фигуркой, темноволосая, красивая девочка с черными горячими, чуть раскосыми глазами. Она была студенткой института культуры, в котором на факультете режиссеров народных театров Ершов преподавал актерское мастерство. Его ассистентом был Никита Никифоров. Мы ходили смотреть отрывки из пьес в исполнении студентов курса Ершова. Люда в отрывках была живой, эмоциональной. И внешне и по темпераменту она вполне подходила на роль Антигоны. Ершов попросил нашего гримера Надю сделать Люде грим Антигоны. Когда она появилась в гриме, мы ахнули: такое это было выразительное и красивое лицо. Нездешняя классическая красота и, главное, в тему — героическая Антигона! А Ершов рассвирепел, велел все снять, оставить только тон, более того — притушить ее природную красоту. Люда Антигону так и не сыграла. И вот почему. Одновременно с ней эту же роль репетировала Саша Ершова. Надо сказать, что внешне она сильно проигрывала и Ане, и Люде. У нее была более полная, несколько рыхловатая фигура. Главным украшением Сашиного лица были живые умные глаза, а лицо из-за тяжелой нижней челюсти казалось немного тяжеловатым. Нос слегка уточкой. Во всяком случае, классические образы гречанок с древних фресок и ваз ее лицо не напоминало. Состоялся показ одной и той же сцены из «Антигоны» в исполнении Люды и Саши. На показ Ершов пригласил двух каких-то своих знакомых дам — театральных критиков. Люда была естественнее, темпераментнее, а Саша — техничнее. Дамы сказали: — Люда — юная девочка, ей надо еще подучиться, а Саша, можно сказать, уже профессионал.

В дальнейшем готовила роль одна Саша. Несмотря на то, что Сашу в студии уважали и любили, многие студийцы с таким

решением были не согласны. Петра Михайловича мнение студийцев не интересовало. Возобладала отцовская любовь.

Надо сказать, что мы поначалу лелеяли мечту стать народным театром. В то время народные театры были очень распространены по всей нашей необъятной Родине. Статус народного театра давал какое-никакое финансирование и постоянное помещение. Наиболее близки мы были к этому, когда находились при МДНТ, но после ухода оттуда перспектива стать народным театром становилась все более туманной. И чем дальше, тем туманнее. В студии усиливались внутренний разброд и шатания, начавшиеся после истории с «Антигоной». Ершов задумал новую постановку, для которой взял опять же пьесу М. Волиной. Как я писала, одна пьеса этого автора «Белые звезды», тоже, кстати, не шедевр, у нас уже шла. Новая была и того хуже. Содержание пьесы совершенно не помню. Всем пьеса жутко не нравилась: очень слабая, сюжет надуманный, скучная. Студийцы по этому поводу вполне определенно высказывались, а Ершов никого не хотел слушать. Уперся рогом: будем ставить!

Мы так много были заняты в студии, практически ежедневно, что постоянно варились в собственном соку. Варились, варились и сварились! Накопилась усталость и подспудное недовольство Петром Михайловичем, его сложным характером, ушло благоговение перед ним. Все это зрело, зрело, и настал момент, когда сам Петр Михайлович, чувствуя неблагополучие в студии и кипя от возмущения, решил поставить точки над I. Собрал собрание, и полетели клочки по закоулочкам! Досталось всем! Ершов потребовал определиться, кто с ним дальше желает работать, полностью принимая его творческие установки и требования. По-видимому, он сам не ожидал того, что случилось: с ним осталась недавно пришедшая молодежь, а все «старики», кроме Саши Ершовой и Вити Сидорова, ушли. И, конечно, остался Игорь Иванов, за которого Саша недавно вышла замуж. Студия распалась, спектакли прекратили существование — их попросту стало некому играть. Это случилось в начале 1963 года. Нам, ушедшим, было жаль, что так дело обернулось, но дальше с Ершовым работать не могли. Он одной рукой создавал, а другой разрушал созданное им. Жаль было потому, что Петр

Михайлович был неординарным, творческим человеком, но его жесткость, иногда переходящая в деспотизм, вредила общему делу.

Завершился для нас короткий в сравнении со всей жизнью, но очень важный ее отрезок. Для меня эти три студийных года были бесценными. Прежде всего, я определилась в том, быть мне артисткой или нет. Поняла, что для этого у меня недостаточно таланта, а главное, не было всепообеждающего желания все поставить на карту ради существования на сцене. Трезво оценивая себя, могу сказать, что у меня были какие-то актерские способности (это и другие признавали). Была органичность тогда, когда роль внутренне со мной совпадала, но я явно была не из тех, кто может сыграть все. Перспектива всю жизнь выходить на сцену меня уже не прельщала. В то же время я безмерно благодарна судьбе, что в моей жизни случилась студия. Она во многом сформировала меня, мое отношение к делу, к людям, а, главное, подарила друзей на всю жизнь. За это спасибо студии и, конечно, Петру Михайловичу Ершову — ее основателю!

Лия Соленова. Октябрь 2018 г.

Воспоминания Александра Гребенкина

Объяснение в любви: Мой родной и любимый Петр Михайлович Ершов.

Говорить и помнить об этом человеке мне стало необходимо с 1973 года. Именно в этом году я впервые познакомился с этим великим учёным и деятелем театра. Это было в далекой Сибири в городе Кемерово, где я учился на третьем курсе у моего первого учителя по режиссуре Геннадия Анисимовича Фомина. Мне всю жизнь везло на учителей! Фомин был первым, кто открыл мне великий и увлекательный мир созданной жизни на сцене, для проповеди изменения жизни в сторону идеального. Он был и остаётся для меня одним из умнейших людей, с которыми мне посчастливилось общаться.

Обнаружить свои способности к актерской игре мне удалось рано, ещё в школьном театре. Потом любовь к художественному чтению привела меня на смотры чтецов, где на любом уровне я всегда был лучшим. Поэтому, поступив в Кемеровский институт культуры,

я был твердо уверен в своих способностях и своей исключительности. Завоевать авторитет у юного, самоуверенного нигилиста было не просто. Но Фомин ко второму курсу стал для меня непререкаемым авторитетом. Железная логика, глубина знаний по всем областям театрального искусства покорили меня.

И вот в это время, когда «ученик и учитель нашли друг друга», к нам в институт приезжает из Москвы какой-то, мне тогда совершенно неизвестный, Ершов. Петр Михайлович приехал тогда в Кемерово по приглашению своих бывших учеников — Модестовой Галины Сергеевны и Павленко Александра Дмитриевича, которые работали в Кемеровском институте педагогами на втором курсе. Меня неприятно поразило то, что мой педагог Геннадий Анисимович как-то слишком подобострастно сообщил нам о приезде некоего Ершова и встревожено сказал, что Ершов будет смотреть наш первый курсовой спектакль по пьесе Мольера «Плутни Скапена». Так же Фомин сообщил нам, что Петр Михайлович Ершов ученик Топоркова и Дикого, которые, в свою очередь, являются учениками самого Станиславского. К тому же только что вышла вторая замечательная книга Ершова «Режиссура как практическая психология». Я, правда, тогда не знал и про первую («Технология актерского искусства»), так что название второй меня несколько не вдохновило и не обрадовало. В институте наступила какая-то предпраздничная суэта. Студенты второго курса стали ходить по институту заметно задирая нос, хотя они и раньше вели себя довольно высокомерно — они уже были Ершовцы. А мы, третьекурсники, оказались как бы немного брошенными. Перед показом спектакля Ершову, наш Анисимыч дал нам замечательную, как нам показалось, режиссерскую установку на игру. Мы должны были играть актёров театра Мольера, которые разыгрывают в стиле дель арте его комедию «Плутни Скапена». Мы, что называется, «закусили удила»! И рванули на всю катушку! Помню, что ощущение от игры было явно скверное, в зале стояла тишина... А ведь мы играли комедию! Должны хохотать, а они молчат! Наверное, играют строгих педагогов и сдерживают эмоции, подумал я. Краем глаза я видел в зале, кроме нашего Фомина, ещё какого-то маленького невзрачного человека. Он скептически смотрел

на наши потуги и молчал. После спектакля на кафедре было обсуждение, мы с тревогой ждали результата. Пришёл Фомин и сказал, что он был не прав, дав нам ложную усложненную установку игры в игре, и что Ершов очень недоволен нашим кривляньем. Это был ошеломительный провал, по крайней мере для меня, уверенного в своём таланте. И тут Фомин объявляет нам, что он уговорил Петра Михайловича завтра посмотреть наш спектакль ещё раз. И опять дал установку, но, на этот раз, ничего не играть! Главное, как всегда, стремитесь органично и продуктивно действовать, добивайтесь своих целей. Ну, что называется, «так бы сразу и сказал», можно и так! И мы на завтра опять рванули! И вот тут зал ожил, я стал получать удовольствие от игры и увлекаться до потери зала. Спасительный смех раздавался где-то вдалеке в дымке игровых грёз. Этот смех потом я вспоминал часто, а этот сорванный голос, тихий и сиплый, стал потом на долгие годы для меня родным и милым. Дело в том, что Петру Михайловичу сделали совсем недавно операцию на связках, и я так никогда и не услышал молодой, звонкий и сильный голос Ершова...

Конечно, наш второй вариант Ершов принял безоговорочно! Он был очень удивлён нашим актёрским преображением. Как рассказывал наш Геннадий Анисимович, Ершов недоумевал, как можно совершенно испорченных актёров за одну репетицию полностью переучить. Вот так произошло знакомство с Ершовым. На следующий день Фомин собрал нас и сказал речь, которая перевернула всю мою творческую жизнь. Он сказал, что три года, что мы проучились, мы оставляем как подготовительный период обучения. Что после встречи с Ершовым он полностью хочет освоить его технологию и начинает с нами занятия как бы с первого курса. Это было что-то! Начались лекции по теории Ершова. Это было сложно! Сложно, но, в то же время, через старание и усилие вдруг всё становилось логично взаимосвязано, обоснованно, выразительно и, самое главное, просто! Мои актёрские способности здесь оказались востребованы в полную силу. Чтобы сыграть простенькое упражнение, я должен был быть абсолютно правдивым. Меня вдохновила задача победить технологию и сделать её искусством! Я становился Ершовцем!

К сожалению, в связи с дрызгами на кафедре, нашего Фомина забрали у нас, пришел новый педагог. Я со всей горячностью юношеского максимализма устраивал бунт неповиновения. Меня чуть не выгнали, и я просто решил не ходить на занятия по режиссуре. А так как я был отличник по всем предметам, меня, как ни странно, оставили в покое. Весь четвертый курс я проходил на занятия в молодежную театральную студию ученика Ершова Александра Дмитриевича Павленко. Именно там я осваивал азы театральных приемов и упражнений школы Ершова.

Одновременно я сам начал преподавать актерское мастерство в своей студии. В результате в диплом за режиссуру мне поставили четверку, так как я не играл в дипломном спектакле, и через год я уже работал в своём первом театре.

Известно, что любовь всегда определяется выбором. Что выбираешь, то и любишь. Вот я и отслеживаю свои жизненные выборы, которые предлагала мне жизнь. Организацию своего тетра я уже тогда не представлял без студии и без освоения технологии Ершова. Я раздобыл книги Петра Михайловича «Технология актёрского искусства» и «Режиссура как практическая психология», что сделать было далеко не просто. Первая книга издавалась давно и была редкостью в библиотеках, а вторая, хотя и изданная недавно, уже исчезла из продажи, а в библиотеках её, вероятно, пытливые умы просто «коммуниздили». Я, признаюсь, был одним из тех, кто воровал книги Ершова из библиотек. И, именно потому, довольно быстро у меня они появились как настольные руководства к действию. Читать книги Ершова, скажу я вам, это труд не из лёгких! На первых порах я часто пользовался словарями по философии, по политэкономии, по литературоведению, по социологии, по эстетике. Двигаться приходилось очень медленно, но спешить мне было некуда. Я работал для себя, на радость себе и своим ученикам, и актёрам. Многие мои коллеги актёры и режиссёры, я знаю, не смогли прочесть книги Ершова. Не хватило терпения и мощного мотива. На трёх аккордах на гитаре уже можно играть! Зачем ещё учить ноты и долбить надоевшие гаммы!? У меня, к счастью, мотив был! Мой любимый учитель Геннадий Анисимович Фомин, ученик школы Товстоногова, на моих глазах преклонил голову перед силой этого учения. С первых лекций

и занятий я на собственном опыте и опыте своих учеников ощутил силу метода простых физических действий. Моя любовь к точности, простоте и системной целостности знаний полностью отвечала открытиям Петра Михайловича. Это было моё!

Так я занялся самообразованием по книгам Ершова, что продолжаю делать и по сей день. Я благодарен судьбе за то, что мне посчастливилось встретиться с этим замечательным, всеобъемлющим учением, которое отвечает на всё новые и новые вопросы, возникающие у меня к искусству и к жизни.

Вокруг любого крупного деятеля и его учения возникает круг людей. Это всегда довольно сложное сообщество. С одной стороны фанаты и слепые почитатели, с другой — не принимающие и критикующие, ученики и последователи, личные друзья и сподвижники, любимые ученики и родственники, товарищи и друзья, прилипалы и откровенные воришки идей и текстов. Дистанция относительной близости к гению делает людей причастными к нему, тоже гениальными.

Люди амбициозны, а люди искусства особенно амбициозны, до болезненности. Об этом, по трактовке Ершова, написана комедия Антона Павловича Чехова «Чайка». И люди начинают биться за близость своего места к главе учения. Кто ближе к первоисточнику, тот вроде бы больше и преуспел в этом учении. На практике это часто не так и может быть совсем не так, но борьба за место происходит. От этого в среде сообщества много бывает дразг, конфликтов. От этого разваливаются школы великих ученых и религиозных деятелей. Ученики и последователи не всегда заняты делом, амбиции часто не дают возможности договориться.

Вот сейчас, набивая этот текст, я тоже нахожусь в этой ситуации борьбы за место около Петра Михайловича. С благосклонной просьбы дочери Ершова Александры Петровны Ершовой я пишу эти строки. Я пишу свои воспоминания и впечатления от Ершова как личности, как учителя, как просто любимого старого человека, дедушки. Хотя дедушкой я не мог бы его назвать и в его преклонном возрасте. Он всегда был человеком подтянутым, энергичным, любопытствующим и пылким. Так вот то, что я знал Петра Михайловича лично и имел счастье учиться у него прямо на квартире в его кабинете, мне очень

приятно! Но это, конечно же, совсем не главное! Это не подчеркнёт мою значимость и степень моего «великого» вклада в развитие и распространение его дела. Но оградить себя от этого сладкого желания мне надо, ибо желание сладкое.

Всё дело в том, что, сев за написание этих строк, у меня появилась возможность для себя, прежде всего для себя, ещё раз осознать и структурировать тот путь, который я прошел в своём деле рядом с Ершовым. С его текстами, с его причудами и максимализмом, его ясным и одновременно наивно детским умом.

Это нужно мне! Возможно, этот текст больше никто и никогда не прочтет, и не важно! Важно, что я его пишу, важно, что я помню Петра Михайловича и стараюсь жить под его присмотром. Я себя под Ершовым чищу!.. Мне так повезло в жизни, что есть такие люди, с которыми не расстаешься всю свою жизнь, хотя они и не живут с тобой рядом в одной квартире или городе, или на земле. Потому что они часть нас самих! Поэтому я много пишу о себе, но это и есть о Ершове...

Так получилось, что всю свою творческую жизнь я связан с именем Петра Михайловича Ершова. С его учением, его книгами, его учениками, его родственниками, его уроками. И сейчас, вспоминая это, я опять погружаюсь в это учение, в эту школу, я продолжаю учиться. Помню, как-то, встретив меня в стенах Щукинского училища, я тогда после окончания Щуки был приглашён в ассистентуру на кафедру режиссуры, Альберт Григорьевич Буров, профессор и один из моих наставников, спросил, сколько он ещё будет видеть меня в учениках. И напомнил мне персонажа Чеховского «Вишневого сада» — вечного студента Петю Трофимова. Меня, вероятно, это сравнение должно было огорчить, но нет, оно меня не огорчает и сейчас в мои шестьдесят восемь лет. Да, я вечный студент. Да, я учусь по сей день. То ли потому, что туповат и тяжело идет обучение, то ли потому, что учение очень сложное, всеобъемлющее. Вероятно, и то и так! Но я счастлив, что мне никогда не бывает скучно. Если встает вопрос при поездке в отпуск, какую книгу взять в дорогу, для меня проблемы нет — я беру Ершова! И это ни для кого, кроме меня. Это моё! Такой я и такой мой круг общения. Но я ведь руковожу театром, который, кстати, носит имя Ершова, я руковожу

актерско-режиссерским курсом в институте имени Ершова, и я пристаю со своей «Ершовской» любовью к актерам и студентам. А им-то это может и не нужно, и вообще это никому не нужно... Сколько раз я слышал от своих коллег режиссеров, что ершовское учение для «головастиков», что оно засушивает педагогический и постановочный процесс. Да, вероятно, у кого-то засушивает. У меня нет!

Как жаль, что талант не всегда является мастером, а мастер не всегда талантлив! Эта известная проблема художественного творчества во все века мучит творцов. Как поймать эту меру золотой середины?! Как мне казалось, с талантом у меня всё всегда было хорошо. В первом институте во время репетиций меня посещало настоящее увлечение процессом игры, так что я полностью забывал о зрителе, педагогах и режиссере. Это был настоящий транс, как при занятиях медитацией в йоге. В подтверждение этого, один из педагогов, режиссер Кемеровского драматического театра Изыслав Борисов приглашал меня актером в театр. Потом через несколько лет мой театр «Гистрион» из города Бердска стал одним из лидеров любительских театров страны. Педагог Щуки Андрей Мекке, увидев мои спектакли: «Виктория» по Червинскому и «Две стрелы» по Володину, на лаборатории театров Сибири, был так восхищен, что настоял на моём поступлении в Щукинское училище.

В Щуке я, по словам Александра Михайловича Паламишева, моего педагога по режиссуре, был лидером курса. И после замечательного нашего дипломного спектакля он пригласил меня работать к себе в театр. На выпускном экзамене по речи заведующий кафедрой, услышав меня, так вдохновился моим чтением, что предложил выдать мне второй диплом, как эстрадного чтеца, правда, формально это невозможно было сделать. А через несколько лет мой ученик, студент Славянского института Андрей Лобачевский, которого я готовил к конкурсу, занял первое место и был удостоен отдельного приза зрительских симпатий на межвузовском конкурсе студентов чтецов страны имени Я.М. Смоленского. Что было впервые за историю этого конкурса. Мой педагог Владимир Александрович Эуфер заставил меня поступить в ассистентуру. Три театра, которыми я руководил в Сибири, были известны во всей стране и за рубежом.

Это «Гистрион» в Бердске, «Встреча» в Кемеровском университете и муниципальный театр «Осколки» в Томске. Я побывал со спектаклями своих театров на престижных всероссийских фестивалях, зарубежных международных фестивалях в Италии, Норвегии, Австрии, Англии, Германии, Японии, год преподавал в Венесуэле, и везде мои театральные опыты были отмечены как самые лучшие. Константин Райкин специально летал со мной в Кемерово, чтобы посмотреть мои спектакли в театре «Встреча» и в результате пригласил меня работать в свой театр. И при любой возможности я всегда говорил, что главная заслуга успеха моих спектаклей — это учение Петра Михайловича Ершова. Его почти никто не знал ни у нас в стране, ни, тем более, за рубежом. И я проводил мастер классы, читал лекции и с радостью и великой благодарностью делился своим Ершовым! Около семи лет я преподавал в Милане. Там до сих пор работают мои ученики, которые, используют учение Ершова. На итальянский язык переведена книга Ершова «Режиссура как практическая психология». Вот закончится карантин в связи с пандемией, и я опять поеду читать лекции и проповедовать моего Ершова в Италию.

Я хвастаюсь? Да! Но я хвастаюсь не самоцельно. Это фактология моего жизненного выбора. Я осмысливаю мою жизнь в театре, связанную с Ершовым. Все приглашения и заманчивые карьерные предложения в театре я не принимал всегда по одной причине — там мне не дадут заниматься чистым театром и учением Ершова. И я выбирал! Мне нужен был только свой театр, который будет построен на принципах Станиславского и Ершова. У меня были достаточно успешные постановки в различных театрах страны, но каждый раз я видел эту ужасную рутину склок и дряг, в битве за место в искусстве. Нет! Тратить на это время я не хочу. Виктор Рыжаков, с которым я вместе был в ассистентуре в Щуке, закончил её, и сейчас он режиссер «Современника». А я ушел из Щуки в лабораторию театра к Александре Петровне Ершовой. Просто я другой. И Ершов настолько значительнее, что я выбирал Ершова. Он тоже часто уходил. Ушел от пустого прозябания в БДТ, куда привел его Дикий. Ушел из Школы студии МХАТ, ушел из дальневосточного

института культуры. Ему там было не по себе, тесновато. Он искал своих!

Более десяти лет я проработал в лаборатории театра научно-исследовательского института художественного образования РАО под руководством Александры Петровны Ершовой. Изучал школу Ершова, учился у своих коллег Ершовой и Букатова социо-игровым подходам в педагогике. Параллельно я продолжал ставить спектакли в различных театрах страны, в своих театрах в Кемерово и Томске. Ездил на фестивали. У нас всё получалось, мы были счастливы, мы были Ершовцы!

В 1994 году мы с коллегами организовали экспериментальный курс при институте и стали мечтать о своём театре. Именно на базе этого курса родился в Учебном Центре «Измайлово» театр «111», который теперь, с согласия Александры Петровны, носит имя нашего учителя Петра Михайловича Ершова.

Это был мой длинный путь к Ершову. Я был представлен Петру Михайловичу и имел возможность ходить к нему в гости и получать незабываемые уроки в его кабинете. Вскоре после моего появления в квартире Ершовых, Александра Петровна как-то завела разговор о том, что у них в письмах к Ершову есть очень интересные открытки от какого-то незнакомого почитателя Петра Михайловича. Ершову было приятно, что какой-то не знакомый с ним лично режиссер присылал ему открытки с поздравлениями к праздникам несколько лет подряд. Я насторожился и попросил показать эти открытки. И какова же была моя радость, когда я узнал свои открытки, которые несколько лет, работая в Бердске, я посылал Ершову, объясняясь в заочной любви к нему! Адрес я выпросил у своего первого учителя Геннадия Анисимовича Фомина, но никак не мог знать, доходят мои послания или нет. Это были настоящие письма «на деревню дедушке»...

Уроки с Петром Михайловичем были для меня подарком и праздником. Мы анализировали драматургию басен Крылова, я тренировал на них элементы техники. Я читал их в разных словесных воздействиях и различных параметрах поведения, меняя трактовку содержания. У меня всё получалось, и после урока мы с Петром Михайловичем немного расслаблялись и хулиганили. Я тогда ещё

курил, но пытался бросить, и потому «стрелял» у него папиросы. Ему, в связи с проблемами со связками, тоже нельзя было курить, но мы тайно наслаждались этим великим подарком — перекуром в работе, чтобы поболтать о жизни. Я расспрашивал Петра Михайловича о его детстве, о дворянстве, о его учителе Диком, приводил различные примеры сложностей, которые встречались у меня на репетициях, и мы разбирались как тут можно применить технологию. Я тогда еще числился в ассистентуре Шуки и рассказывал, как многие педагоги, заявляя, что не знакомы с трудами Ершова, на занятиях, в практике используют его термины и технические приёмы. Он к такому воровству видно привык давно и даже с удовольствием принимал это. «Значит верно, потому и используют» — говорил он. Как-то я ему рассказал, как мой педагог из Шуки очень радовался и удивлялся упражнениям, которые я ему прислал в контрольной работе. А упражнения были из школы Ершова, известные четыре входа с различным направлением внимания. Ершов, немного подумав, вдруг неожиданно обратился ко мне. «Вам Александр Владимирович я даю задание! Вам в течении полугода обязательно необходимо стать ректором Щукинского института!» Сказано это было серьезно и даже с оттенком угрозы. Я не мог понять, насколько шутит со мной Ершов, но он не шутил. Как-то отмазавшись, я ушел от него, но на следующем занятии он вспомнил свой наказ и опять стал меня уговаривать занять место ректора института. Да, что-то в этом было у Петра Михайловича от детскости и великого идеализма, но направления его устремлений всегда были связаны с театром и непреклонным желанием подарить людям свои открытия. Он спешил и хватался за любую возможность привлечь людей к своему подарку. Ведь это было впервые в истории человечества созданное целостное учение о человеке и его месте в мироздании. Это был концептуальный прорыв, который открывал человечеству целостное мировоззрение, на его основе миропонимание, затем методологию и на основе всего метод в искусстве театра, который, как мы знаем, является зеркалом природы. Значит, это учение открывало возможность адекватно отражать мир и место человека в нем и вело к росту истинного самосознания и самоисцеления человечества.

Как-то он дал мне задание разобраться с понятием энергии. Это после моих вопросов по теории потребностей. Петр Михайлович мучительно рассуждал о природе силы потребностей. Что это за энергия? Я бросился в библиотеки и в своих лихорадочных поисках дошел до квантовой физики. Стал читать статьи на эту тему и в результате написал доклад Петру Михайловичу о волновой природе материи, об эффекте резонанса частотных характеристик человеческого тела и его энергий, резонанса словесных воздействий, связанных с частотными характеристиками колебаний человеческого голоса и мелодий словесных воздействий, связанных с потребностями личности. Добавил к этому учение йоги о природе энергетических центров и их толкование, как высоты уровня целей потребностей человека, связанных с частотой колебаний волны. Я был вдохновлен доверием, которое оказал мне великий ученый. Я был избран в ассистенты! Петр Михайлович с интересом отнесся к моим изысканиям и просил не прекращать эту мою работу. А через год Петра Михайловича не стало. Мы только набрали наш экспериментальный курс, я мечтал, что Ершов увидит наши результаты и будет курировать обучение. Но наши студенты пришли к великому учителю только на похороны. Но курс жил и стал театром имени Ершова. Во время обучения у нас побывал на занятиях соратник Ершова академик Павел Васильевич Симонов, его дочь, известная актриса, Евгения Симонова, известный режиссер и педагог Роман Козак, увлеченный книгами Ершова кинорежиссер Андрей Кончаловский. Имя Петра Михайловича продолжало собирать людей вокруг себя.

Но на одном из показов актерского курса по методу Ершова мне все же удалось быть вместе с Петром Михайловичем. Об этом событии у меня сохранилось единственное фото, где я сижу рядом с Петром Михайловичем, а напротив Тамара Николаевна, как бы сдаёт нам зачет. Мои друзья, Василий Антонович Ярош, ученик Петра Михайловича по Владивостоку, и Тамара Николаевна Лихачева, ученица Александра Дмитриевича Павленко, в последствии организовавшая институт Ершова, открыли частную школу и набрали курс по изучению метода Ершова. Я часто бывал на занятиях этого курса и вот на один из экзаменов был приглашен Петр Михайлович и

я. Я тогда уже был вхож в его дом. Мы смотрели этап, который мои коллеги назвали «выход на эмоцию». Выхода, по-моему, не получилось, эмоция во многих этюдах форсировалась и изображалась, но, к моему удивлению, Петр Михайлович очень благосклонно отнесся к результатам показа. Я был наслышан о непримиримости и жесткости суждений Ершова, и вдруг неожиданная мягкость.

Теперь я понимаю, что, вероятно, Петр Михайлович, чувствуя свой уход, из последних сил стремился оставить в своих учениках след открытых им законов, старался вдохновить нас на дальнейшую работу и распространение его учения. Поэтому он щадил молодое самолюбие и радовался малейшим успехам своих последователей. Его школа очень тяжело пробивала себе дорогу.

После спора, развернувшегося на страницах журнала «Театр» в сороковых годах, он получил в лице Алексея Дмитриевича Попова и Марии Осиповны Кнебель не просто оппонентов, но врагов, имевших большое влияние в театральном искусстве. Я бы сказал, он столкнулся с мафией «Метода действенного анализа». Так ученики и последователи наследия Станиславского боролись за место около Мэтра. С одной стороны «Метод простых физических действий», с другой «Метод действенного анализа». Одним из моих учителей в свое время был известный режиссер и педагог Зиновий Яковлевич Корогодский, у которого я много лет учился в лаборатории режиссеров народных театров. Однажды я даже был удостоен чести приезда лаборатории ко мне в город Бердск, для просмотра и анализа моих спектаклей театра «Гистрион». Так вот, Корогодский был последовательным и страстным сторонником метода действенного анализа. При этом на его занятиях я часто замечал проявление его знания трудов Ершова. Правда, Корогодский не скрывал, что знаком с трудами Ершова. И вот я спросил Ершова про его отношение к этому методу. Петр Михайлович болезненно отнесся к вопросу, но, успокоившись, сказал, что они ставят телегу впереди лошади. Тогда я не стал подробно расспрашивать, что он имел в виду. Теперь я понимаю, что Ершов видел в этом методе положительную педагогическую этюдную суть. Но, не поняв суть самого действия иного владения грамотой, нельзя было надеяться на внятные результаты «действенного анализа». Если мы не владем самим

материалом, т.е. действием, то как мы будем проводить им анализ. Он еще называл этот метод «Поговорим о действии...».

Так же как-то я спросил его, что он думает о школе переживания Станиславского. И в чем, по его мнению, суть системы Станиславского. Я надеялся на относительно длительный разбор системы, но вдруг услышал очень простое определение всей системы по Ершову: «Да просто действуйте и всё получится». Да именно так! Актёру необходимо, прежде всего, научиться действовать. В этом суть профессии. В этом суть последнего открытия Станиславского «Метода простых физических действий», считал Ершов. Именно разработке этого метода Ершов посвятил всю свою жизнь и все свои труды. Это и есть его теория действий! Он дал театру нотную грамоту, как когда-то кто-то предложил ноты в искусстве музыки. Это было огромное открытие в сфере науки о театре.

Как трудно, например, иногда превратить застенчивого артиста в высокомерного персонажа. Можно долго рассказывать ему про предлагаемые обстоятельства и ничего не добиться. Но заставь его просто задрать нос и так некоторое время походить и поговорить, и человек изменится, он станет высокомерен. И так во всем! Как сложно объяснить порой какую-то ситуацию для изменения поведения актёра в нужном направлении, но стоит только найти физическую составляющую действия, как всё упрощается до уровня даже самого туповатого актёра. Стоит только найти физическое проявление борьбы в данном событии, и режиссёру становится очевидно, как надо распределить актеров по мизансценам и какие физические движения к цели они должны совершать, чтобы событие начало происходить. В этой гениальной простоте и есть суть метода простых физических действий. Я стараюсь помнить этот главный урок на каждом занятии, на каждой репетиции: «Надо просто действовать!». Конечно, это не панацея, и сложностей в работе не становится меньше. Но это помогает искать наиболее простые пути к реализации актерской задачи. И ставить для себя высокие задачи в искусстве создания «Жизни человеческого духа».

С тех пор у меня осталось на память несколько вещей Петра Михайловича. Это деревянная наборная папиросница, из которой мы доставали наши тайные дымовушки, а потом получали нагоняй от

Александры Петровны, бронзовая пепельница в виде восточной туфельки с поднятым носиком и кресло, в котором сидел Петр Михайлович, а я с благоговением и трепетом слушал его. Папиросница до сих пор служит на благо педагогики, в ней я храню ненаглядные пособия для работы по бессловесным элементам. Пепельница, слава Богу, больше не востребована, я бросил курить, и она хранится у меня в кабинете, недалеко от портрета Петра Михайловича. Там же в кабинете до сих пор стоит кресло с бирочкой «На этом кресле сидел Петр Михайлович Ершов». А на стене кабинета фотографии моих учителей. Там и подлинная фотография Станиславского с личной подписью, и портрет Алексея Денисовича Дикого, и Василия Осиповича Топоркова, и Павла Васильевича Симонова. Эти фотографии висели в кабинете у Петра Михайловича. Теперь, при знакомстве с театром, каждый мой новый курс института имени Ершова проходит небольшую экскурсию по моему кабинету. Так мы учимся создавать себе компанию для общения и совместного длинного похода в мир искусства и жизни. С кем общаешься, тем и становишься!

Станиславский, Вахтангов, Немирович, Дикий, Мейерхольд, Чехов, Ершов, Эдмонд Кин — это всё где-то далеко в прошлом. Это уже на уровне мифа, легенды. Это как бы было и как бы и не было. Поэтому к нам сегодня живущим это имеет малое отношение. Они-то были гении, им всё просто давалось, а нам всё трудно и нечего сравнивать! Так гибнет преемственность, рвется связь поколений! Это страшное явление в человеческой культуре. Это то, что Гамлет называл «Распалась связь времен. И в этот ад заброшен я, чтоб всё пошло на лад!» Этот Ад всё плотнее наваливается сегодня на нашу страну, на планету. Трещат последние скрепы, и надо вновь и вновь прокладывать пути соединения тех, кто был пред нами, с теми, кто пришел вот только сейчас и совсем мало что понимает в происходящем. Это как в семье, чтобы знать отца и мать, дедов и прадедов. Чтобы знать, куда мы идём и кто мы! Так крепнет род. А мы народ, и мы должны знать своих Учителей. И они такие же близкие и живые, как люди, живущие рядом с нами. Вот она Александра Петровна Ершова, вот Геннадий Анисимович Фомин, вот Модестова Галина Сергеевна, Роза Парфирьевна Павленко,

Александр Дмитриевич, Тома Дащинская, вот он совсем рядом Геннадий Михайлович Печников, и рядом Петр Михайлович Ершов и его учителя Дикий и Топорков, и оказывается рядом живой и знакомый дедушка Станиславский. И с ними ты можешь говорить так же, как со своим еще живым педагогом, друзьями и товарищами. Мы все вместе! Мы в одной лодке! Просто надо действовать и всё получится! Детоньки, любимые и родные, простите меня за упёртость и непримиримую наивность — это я к своим актерам и студентам! Люди добрые, читайте труды великого учителя Петра Михайловича Ершова. Там вы найдете ответы на многие вопросы по профессии и по жизни! С низжайшим поклоном, вечный студент, влюблённый в теорию действий Ершова.

*Режиссер, театральный педагог, к.п.н.
Гребенкин Александр Владимирович*

Воспоминания Вячеслава Букатова

Крохотульки — из воспоминаний Вяч. Букатова о повседневности П. М. Ершова

28.03.21 (8:02)

Недавно копался в своём электронном архиве. Нашёл электронную версию машинописной статьи Петра Михайловича с его правкой (бисерный подчерк тонким пером авторучки). В конце стояло: 27 августа 1966 г. Москва, Г-21, Зубовский бульвар 14, кв. 14 Г6-21-73

28.03.21 (7:54)

Мы с Тоней, когда были в гостях у Ершовых на Зубовском бульваре, всегда с замиранием слушали перезвон часов. Потом я узнал, что они были из поместья. И назвались каминными. Никаких украшений — минимализм. Циферблат, диаметром с чайную чашку. И деревянный ящичек с декоративным простеньким плинтусом по нижнему краю для устойчивости.

Они стояли на какой-то, как мне казалось самодельной полочке. И их слабый, но весьма мелодичный перезвон был слышан во всех комнатах. Которые возникли от перегораживания большой комнаты в

коммуналке на втором (последнем) этаже с протекающей крышей в деревянном доме, с дореволюционных времён уютящемся на внутренней стороне Садового Кольца.

Потом перезвон этих часов я слышал в квартире на Мосфильмовской. В панельно-кургузом архитектурном новоделе — круглом панельном доме с низкими потолками и душными стенами из гипсобетона.

На Мосфильмовской дом был новым, без благоустройства. Кругом — следы стройки. От ближайшей автобусной остановки (или троллейбусной от Киевского вокзала) нужно было идти минут 30–40. Телефона не было. Петр Михайлович говорил, что он жить здесь не может. И что Игорь с Сашей что-то предпринимают, чтобы обменяться «на Москву».

Комнаты были необжитыми, унылыми. И тихий мелодичный перезвон каминных часов был неуместен, вызывая ностальгическое чувство прежнего уюта перестроенных ершовско-ивановских каморках в коммуналке.

Потом была роскошная квартира на Фрунзенской набережной. С телефоном. На восьмом этаже (правда лифт в подъезде поднимался только до 7 этажа, а потом — пешком; но Петр Михайлович был так рад телефону, что «один этаж пешком — ерунда; кажется, через год лифт «продлили» на этаж выше, что было праздником для домочадцев и многочисленных гостей, собирающихся, например, на регулярные «читки стихов». То есть на домашние концерты. Когда Ершов 1,5–2 часа читал наизусть. В один вечер произведения одного из своих любимых поэтов. А их у него было «видимо-невидимо») ...

В квартире на Фрунзенской у Ершова был свой кабинет. Перед окном стоял письменный стол *бывалых* времён. Обычно собеседника Пётр Михайлович усаживал напротив окна, а сам усаживался в свое особое кресло.

Оно стояло слева от стола, в тёмном углу. В нём Петр Михайлович сидел, принимая гостей. И в нём же — читая по вечерам книги. Рядом стоял старинный на одной ножке шахматный столик, как бы выполнявший функцию то ли журнального столика, то ли подставки. На нем стояла настольная лампа, футляр с очками, листок с пометками (могло лежать и несколько карточек с цитатами —

Ершов исправно пополнял свою картотеку, цитатами с особо точными, меткими или убедительными доказательствами правоты его мировоззрения, над расширением и(или) шлифовкой которого он работал неустанно работал не только ежедневно, но и ежеминутно.

Над Ершовским креслом, где-то недалеко, стояли каминные часы. Они стояли на полочке. И Пётр Михайлович как-то сообщил, что это часы из их дворянского поместья. Что заводить их следует раз в неделю. И потом аккуратно ставить на место (на строго выверенную параллельную поверхность). Этим занимается он сам. А Игорь Сергеевич постарался повесить полочку так, чтобы выдержать параллель — при перекосе часы могут остановиться.

Однажды они упали. Так что разбился циферблат. Пётр Михайлович, при моём появлении, сообщил об этом. Что пришлось (не знаю кому именно) собирать и склеивать осколки, замазывая белой краской пустоты. И дорисовывать чёрной краской в некоторых римских цифрах недостающие в линии (кажется, от Александры Петровны услышал, что линии рисовал сам Ершов; и остался доволен ювелирностью своего исполнения) ...

Как-то, придя в назначенное время на очередную беседу с Ершовым о премудростях режиссуры, я не увидел часов. Сияющий Петр Михайлович объяснил, что они ему так надо- ели (как и всё это старьё — сказал он, указывая на бывалошный шкафчик в одну дверцу (стекло которой было завешено тёмной тряпицей, скрывающей содержимое — там на вешалке хранились вещи Ершова, то есть шкафчик был своего рода кабинетно-холостяцким гардеробом, которой мне с Антониной, «молодым специалистам, не имеющим ни кола, ни двора», казался изюминкой волшебной уютности старомосковской интеллигенции).

Но вернёмся к часам. Их перенесли в какое-то другое место (сейчас не помню точно, куда именно). А в кабинете Пера Михайловича теперь были установлены НОВЫЕ часы.

Это были так называемые «электронные» часы с большим циферблатом в корпусе из светлого дерева, покрытого толстым, крепким и блестящим слоем синтетического лака. Механизм, как и прежние, отбивал количество часов и каждые полчаса исправно отмечал мелодичным перезвоном. Мелодия и тембр были, разумеется,

другими. Что Петра Михайловича явно радовало, в отличии от нас с Антониной.

Сейчас, когда я слышу перезвон этих «современных» часов в «мемориальном кабинете Ершова» — устроенной в комнате Александры Михайловны (жены Петра Михайловича) в квартире на Ленинском проспекте, то уже искренне радуюсь тембру их перезвона. И сейчас — в XXI веке — мне кажется, что это вовсе не электронный звук. А оно так и есть. Звук настоящий. Механизм только работает не от пружины, а от батарейки. Но тогда, на заре тотальной электронизации нашей повседневной жизни мною эти подробности воспринимались в ином ракурсе... А те старинные, с бережно залатанным циферблатом, теперь стоят у меня на книжном шкафу. В часовой мастерской мне настойчиво предлагали отреставрировать циферблат, от чего я категорически отказался — как ни как раритет! Сам Пётр Михайлович этот разбитый циферблат старательно латал!..

01.04.2021

Мы с женой Антониной любили посещать вечеринки, регулярно организуемых в квартире Ершовых. Гости приглашались либо на СТИХИ, либо на читку Маргаритой Георгиевной Волиной очередной главы своего «романа века» (Маргарита Георгиевна училась вместе с Ершовым в студии Дикого, а потом они вместе служили в Душанбинском театре). Когда мы входили в прихожую там появлялся и Пётр Михайлович. Он вел себя очень галантно. Особенно с дамами. И всем замужним — целовал ручку.

С одной стороны, моей жене было весьма лестно. Она была из Хабаровска, из офицерской семьи (но родители были крестьянских корней из Владимира) — ручку ей до этого никто не целовал. С другой стороны, ей было неловко, непривычно, она не знала, как себя следует вести в такой ситуации. Хотя это не мешало ей стремиться к очередному посещению семейства Ершовых.

02.04.2021

В квартире на Фрунзенской набережной. Было уже поздно. Мы с женой сидели в кухне (кажется, курили перед уходом). На кухню пришёл Пётр Михайлович и поставил на обеденный стол мерную

ёмкость с гречневой крупой. Это на утро, сказал он. И добавил — гречка удивительный продукт, варить не надо. Достаточно холодной воды налить — к утру каша готова.

Я был сильно удивлён кулинарной осведомлённостью Петра Михайловича. Гречневую кашу я с детства не любил. И еду сам не готовил (тогда я ел, что подадут). И слова Ершова про гречку для меня стали откровением.

02.04.2021

В молодые годы Петр Михайлович получить высшее образование на мог, так как был из дворянской семьи, сыном воронежского губернатора. Он рассказывал, что их дом стоял по соседству с домом настоятеля кафедрального собора. Сын, которого, Георгий, был его ровесником и закадычным другом (вместе лазали через заборы).

Потом в Москве они встретились. И Георгий, увлекающийся игрой в театральной самодеятельности, сообщил Петру, что при Доме учёных создаётся учебная студия. Руководить будут два ученика Станиславского — А. Д. Дикий и В. О. Топорков. Так началась театральная карьера Петра Михайловича. А его закадычным воронежским другом, пригласившим в Дом учёных, был Г. П. Менглет, один из ведущих актёров театра Сатиры.

А до обучения в этой студии Ершову удалось закончить только курсы чертёжников, чтобы в Москве как-то добывать средства к пропитанию. Нищенская жизнь не помешала ему стать заядлым театралом! Посещал он спектакли часто, но только в одном театре — в Малом. Дело в том, как рассказывал Пётр Михайлович, что его матушка Александра Алексеевна (её небольшая сильно выцветшая и пожелтевшая фотография в круглой деревянной рамочке весела над рабочим столом Петра Михайловича) с давних пор была в очень дружеских отношениях с супругой ведущего актёра Малого театра — А. И. Южина, которому с 1922 года большевиками было присвоено звание народного артиста Республики.

Поэтому у матери Петра Михайловича была визитная карточка мужа подруги. Фамилия Южин была псевдонимом, настоящая же фамилия Александра Ивановича была — Сумбатов. Поэтому, когда

чересчур скромно одетый юноша Ершов предъявлял администратору Малого театра визитную карточку, тот моментально выписывал контрамарку.

Любителям собирать удивительные пересечения, стечения и совпадения добавим, что бабушка Александра Ивановича Сумбатова принадлежала к боковой линии Багратионов. И в Тифлисской гимназии Александр учился в одном классе с Владимиром Немировичем-Данченко.

Крохи-4 02.04.2021

Как-то я спросил Стёпу — младшего внука Ершова — курит он или нет. На что тот сказал, что с приятелем как-то пробовал. Для этого он стащил у деда из ящика письменного стола папироску...

Тут надо прервать рассказ пояснением о том, что для Ершова значило курево. Он долгое время был *заядлым* курильщиком. Но после операции на связках ему было категорически запрещено курить.

Тогда Петр Михайлович решил изредка позволять себе делать исключения. Для этого у него в столе лежала заветная пачка папирос. И он позволял себе раз в неделю выкупить одну[!] папироску (при этом, когда Маргарита Волина читала в кабинете Ершова собравшимся гостям и домочадцам хозяина очередную главу своего «романа века», то она смолила импортные сигареты одну за одной непрерывно, тогда как хозяин кабинета в такой ситуации держал себя в руках и принципиально не курил — пересчитанные папироски были тому порукой).

Но по совсем особо знаменательным событиям Ершов объявлял собравшимся, что так уж и быть позволит себе сверхплановое исключение. И доставал из ящика стола заветную пачку, сообщал, сколько там ещё осталось папирос, и не спеша закуривал...

Вот из этой дедушкиной пачки Стёпа-подросток потихоньку и стянул папироску.

Пропажа, разумеется, была вскоре обнаружена. Степан сказал, что дедушка устроил большой скандал. Такой, что его отец — Игорь Сергеевич, муж Александра Петровны — ему потом сказал, что, дескать, нашёл же у кого красть курево.

— Лучше б ты, — сказал он сыну, — у меня из кармана стянул. Даже, если б всю пачку моих сигарет взял, я бы не заметил...

02.04.2021

Дело было днём. Мы сидели за обеденным столом. Пили чай. Пётр Михайлович стал брюзжать, что внуки отбились от рук. Оказывается, Стёпа узнал, что из корней цикория можно сварить кофейный напиток. И решил попробовать...

Не помню со старшим братом или один — накапал на газоне корешков цикория. Принёс домой. Взял на кухне кофейник (это тогда были такие эмалированные чайники-кувшины с носиком и боковой ручкой). И начал экспериментировать.

Кофейник был навсегда испорчен (по утверждению негодующего Петра Михайловича). Александра Петровна пыталась защитить сына, напирая на то, что детям экспериментировать полезно. На что Пётр Михайлович с невероятной категоричностью заявил, что с пищей экспериментировать — НЕДОПУСТИМО НИКОГДА!

02.04.2021

На премьеру в 1979 году учебного спектакля по трагедии Софокла «Антигона», поставленного мною со старшеклассниками в ТЮМе (театре юных москвичей) на сцене уютного Пионерского театра (!) в Московском городском дворце пионеров и школьников на Ленинских Горах, Александра Петровна пригласила своего отца.

После спектакля дали свет в зал. Притихшие старшеклассники, участвовавшие в спектакле, спустились к зрителям.

Перед обсуждением Александра Петровна встала и сообщила, что среди собравшихся присутствует автор театральной методики, по которой Вячеславом Букатовым велась работа над спектаклем.

Актёры-старшеклассники тут же повскакали и устроили овацию. Пётр Михайлович поднялся из зрительского кресла. Рядом были боковые ступеньки на сцену. Он поднялся по ним, очутившись на левом краю сцены, как раз достаточно хорошо освещённом профессиональными софитами. Повернувшись к аплодирующим

старшеклассникам, благодарно поднёс руку к сердцу. И скромно склонил голову.

Даже к тому времени мне уже удалось повидать достаточно много театральных поклонов, совершаемых под аплодисменты зала. Но такой поклон я видел тогда впервые. И больше никогда подобного мне не доводилось видеть. То был поклон с фантастически глубоким ДОСТОИНСТВОМ, одновременно сопровождаемый обаятельной безыскусственностью простоты и скромности...

Крохи-5 13.04.2021

Ершов был убеждённым материалистом (не путать с убеждёнными коммунистами, которых он терпеть не мог).

Но в красном углу его кабинета на Фрунзенской набережной, как и положено — наискось — всегда весела иконка. Ни лампадки, ни расшитого полотенца, ни угловой полочки, ни оклада — минимализм.

Размером иконка была чуть больше почтового конверта. Рукописная. Поясное изображение Иисуса Христа. По письму, скорее всего — 19-го века.

Александра Петровна на вопрос, почему в кабинете Пётр Михайлович держал икону, ответила, что во всей семье только Ершову (и никому больше) могла прийти мысль повесить икону в красный угол. А сделал он это потому, что всегда подчёркивал, что «очень уважает идеалистов».

13.04.2021

У Петра Михайловича был мелкий — бисерный! — почерк. Сказались 1920-е и 1930-е годы. Писчей бумаги не было. Да и стоила она дорого. Поэтому буквы были мелкими. Строчки плотно прилегали друг к другу.

С возрастом у Петра Михайловича появился тремор кистей. Мелко писать было трудно (это сейчас, когда у самого уже возрастной тремор появился, я очень хорошо понимаю). Петр Михайлович тогда стал предпочитать печатную машинку. Но если приходилось писать ручкой, то он (как-то справляясь с тремором!) писал по-прежнему бисерными буквами.

В гостях у Петра Михайловича, я часто видел его рабочую картотеку. На стандартных полу картонных карточках с дыркой для фиксации в специализированном библиотечном ящичке.

Ящичков таких у него не было. Он пропускал шпагат сквозь отверстие и делал связки карточек (если нужно). И держал отдельно, складывая стопочкой по той теме, над которой работал в данное время.

Каждая карточка и раньше, когда он был моложе, и позже, когда он был уже с тремором заполнялась очень плотно.

Глядя на это со стороны, я удивлялся его усидчивости, кропотливости и добровольно наложенной на себя обязанности тщательно систематизировать поступающую информацию.

Воспоминания Галины Фоминой

Боже мой, как давно это было. Далёкий, далёкий 1961 год!..

А ведь помнится же!!!

Второй курс, третий семестр. У нас (ура) — западная драматургия, отрывки. У меня к четырём работам, где роли характерные, что мне интересно, занятно... (в общем-то... весело) есть одна (о, ужас!) — Лауренсия в «Овечьем источнике». Я этого не хочу, ужасно боюсь, плачу, прошу, чтобы мне эту работу не давали.

Пётр Михайлович, в общем-то, согласен. Но выбравшая этот отрывок студентка Верочка Бескровная настаивает и тоже плачет. П. М. сдаётся. Мне придётся сдать тоже.

Ну а дальше...огромный монолог. Пытаемся выстроить логику. Понятно...но всё приблизительно. Куда что «прицепить» тоже не совсем ясно. Сцену с мужчинами как-то построили. Вроде бы что-то вырисовывается...а дальше-то что? Я кричу на своих «со- родичей», ругаю их, ругаю... а им смешно (да и мне тоже).

П. М. к нам на репетиции не ходит. Колтыхаемся, бултыхаемся, ссоримся, миримся, что будет сами не знаем.

Первый показ мастеру наших самостоятельных работ. Волнуются, конечно, все. Я просто боюсь. Уверена, что наш отрывок на экзамен не пойдёт. Снимут. Но... Отыграла я свою Лауренсию, «отболела» ею во всех смыслах. Идёт анализ того, что наработано.

Прячусь за спины сидящих студентов. П. М. медленно поворачивает голову в мою сторону, и я вижу его лукавый взгляд. Боже! Неужели пронесло?!

И началась настоящая, самая мучительная и самая прекрасная работа. Первый вопрос, который задал П. М. всем нам, участникам этого отрывка: «Что же здесь случилось то и зачем, Галочка, Вы сюда примчались?» И наши банальные ответы: «нам стыдно», «она убежала от насильника», «все переживают» и т. д. и т. п. Пётр Михайлович мне: «Ну, Вы покричали, по- кричали... и что?»

— Ну, им должно быть стыдно...

— И что?

— Наверное, Лауренсия хочет, чтобы они за неё отомстили.

— И все?

— А может быть ей надо чтобы они вообще проснулись и начали защищать и себя против насилия?

— Скажем так: это, пожалуй, ближе. И чего же хочет от них Лауренсия?

— Скорее всего, какого-то конкретного поступка. Может быть, чтобы с оружием в руках пошли защищать своё селение.

— Вот и попробуйте раскатать их на этот поступок. И тогда чем же будет занято ваше внимание?

— Пожалуй, тем, как они реагируют на те обвинения, которые я им бросаю.

— Правильно. И если их реакции вас не удовлетворяют, вы бросаете к их ногам всё более шокирующие аргументы.

И дальше пошла очень кропотливая работа по построению логики моей Лауренсии и моих «земляков».

Наконец-то мы по-настоящему «заболели» ситуацией, заложенной в нашей сцене. Оказалось, что я могу одновременно и любить, и ненавидеть этих людей. Как мне хочется иногда и поколотить, и обнять их. Боже, как болит за них сердце!!!

Отрывок был вынесен на экзамен и стал одним из лучших в череде других.

Спасибо, дорогой Пётр Михайлович. Именно эта работа с Вами стала началом моего бесконечного интереса и любви к актёрской профессии и режиссуре.

Я никогда не хотела стать театральным педагогом. Но... случилось!

Владивосток (1970–1971 г.)

Петр Михайлович пригласил меня преподавать мастерство актёра в Дальневосточный институт искусств. Страшно, трепетно и очень ответственно. Почти ежевечерне мы с моими коллегами А. Д. и Р. П. Павленко в гостях у Ершовых.

П. М. много и интересно рассказывает о своих встречах и общении с замечательными людьми: актёрами, режиссёрами, учёными.

А. Д. Дикого и В. О. Топоркова Пётр Михайлович считает своими учителями, а со знаменитым физиологом П. В. Симоновым много и плодотворно сотрудничает.

И поэзия! Стихи!!! Потрясающе, завораживающе их читает П. М. Именно тогда, кстати, он открыл для меня Мандельштама.

В это время, Пётр Михайлович увлеченно работает над темой «Режиссура как практическая психология». Мне нравится это сочетание — «практическая психология». А вот как эту человеческую психологию выразить практически, я пока не совсем понимаю. Но рядом со мной мой дорогой, замечательный, мудрый Учитель.

И мы работаем. Обсуждаем, ищем подходы к обучению и воспитанию студентов театральных вузов. А практически, импровизационно осваиваем то, что П. М. называет «параметры борьбы» («инициативность», «сила/слабость», «дружественность — враждебность» и т. д.

А завтра я иду к студентам и предлагаю им придумать ситуации, в которых они могли бы использовать уже известные им «элементы борьбы» по собственному разумению. Оказывается, им это интересно и очень нравится. Сыплются предложения: «а давайте попробуем одну и ту же ситуацию сыграть по-разному: сначала, например, всё дружественно, а потом всё враждебно. Или сначала один сильный другой слабый, а потом наоборот».

П. М. одобряет такой ход работы. «Ну, а если это не этюд, который может существовать в разных вариантах, а отрывок из пьесы? Тогда как?» — интересуется П. М.

Берём в работу отрывок из пьесы «Укрощение строптивой». Вместе думаем, вместе ищем варианты. П. М. помогает. Вместе приходим к выводу, что в отрывке то необходимо ТОЧНО определить в каких отношениях существуют действующие лица: кто друг, кто враг, кто сильный, кто слабый, кто инициативен, а кто распоряжается инициативой, и т. д. и т. п. И тогда задача актёра — точно выполнить заданные договорённости, а режиссёра — добиться точного исполнения толкования ситуации.

А дальше — самое интересное. Возникает вопрос — Как? Как же происходит то, про что мы договорились. О, сколько разных вариантов возникает вдруг! И все, вроде бы хороши. Но... нет! Мы должны найти только то, что не разрушит нашего толкования ситуации.

Ура! Мы его, кажется, нашли! Очень смешно получилось! Как же интересно мне работать со студентами. К счастью, среди них, всё-таки случаются великие выдумщики, способные на парадоксальные решения. А это самое главное и самое замечательное.

Вот и случилось! Более тридцати лет я — театральный педагог. Спасибо мой дорогой Учитель!

Воспоминания Геннадия Фомина

ПИСЬМО П. М. ЕРШОВУ

Март 2021

Дорогой Пётр Михайлович!

Обращаюсь к Вам лично, ибо Вы для меня *ж и в ы, пока я сам жив.*

С Вашими театральными трудами я впервые познакомился ещё до выхода Вашей первой книги. В 1959 году на занятиях у своего педагога А. И. Кацмана который работал с Г. А. Товстоноговым (а Вы ведь присылали ему свою рукопись). Книга же

«Технология актёрского искусства» появилась в магазинах в 1960 году и стала для меня (как и труды К. С. Станиславского) основным моим учебником. Я абсолютно уверен, что именно в этот период были заложены основы моего понимания театра.

В 50-х — 60-х годах у меня было несколько студий, где мы с ребятами осваивали *сценическое действие*.

Освоение Вашей первой книги я начинал с ребятами с тренинга оценок: придумывал неожиданные звуки, сообщения, приходы кого-либо и т. д. Упражнения на «пристройки» и простые словесные действия я делал вместе: менял задачи, место действующего лица среди других: кто наступал — стал обороняться или отступать, кто был сильным — стал слабым и т. д. Я предупреждал ребят, что им не стоит расстраиваться, если в первый период тренинга будет отсутствовать «органика»: ведь внимание, в основном, было направлено на освоение внешней техники.

Конечно, при переходе в работе над отрывками, а тем более, над спектаклями, необходимы точно установленные задачи и место каждого

В 1970 году я набрал курс в Кемеровском институте культуры, а через год туда из Владивостока приехали Ваши ученики Г. Модестова и А. Павленко (с женой).

Мы подружились и часто встречались у Павленок. Я расспрашивал у них о Ваших занятиях. А вскоре и лично познакомился с Вами, когда Вы приехали в Кемерово к своим ученикам. Вы остановились у Павленок, и я тем более «зачастил» приходить туда.

Мы слушали Ваши беседы, рассказы о Ваших современниках; актёрах, режиссёрах, художниках, учёных, слушали в Вашем исполнении стихи. Особенно мне нравилось, как Вы читали Мандельштама.

К этому времени вышла Ваша вторая книга «Режиссура как практическая психология». Это было подлинно научное исследование, продолжающее и развивающее гениальные театральные труды К. С. Станиславского.

Я задавал Вам вопросы о том, что мне было тогда не совсем понятно в Ваших книгах. Вы, к моему счастью, охотно и подробно объясняли мне.

Ваши ученики работали на одном курсе, я — на другом. В то время я ставил спектакль по пьесе Мольера «Плутни Скапена». На последнем этапе я решился «поэкспериментировать». Сказал

студентам: а теперь вы должны играть не персонажей пьесы, а актёров театра Мольера, которые разыгрывают эту комедию. На прогон я пригласил Вас, Пётр Михайлович... В результате услышал: «Что тут можно анализировать? Они все неживые». И Вы ушли. Отзыв был «убийственен», но справедлив...

На следующий день я сказал студентам; эксперимент отменяется, и мы возвращаемся к привычной для нас работе. Через пару репетиций я снова пригласил Вас посмотреть прогон. Вы отказывались. («Ну что можно переделать за это время?!»). И всё же мне удалось уговорить Вас. После просмотра Вы сказали: «Удивительно: что такое вы с ними сделали, это совсем другой спектакль. Теперь ребята все живые». Я объяснил, что работал с ними по Вашей школе, как я её тогда понимал, и результат сегодняшнего показа не столько моя заслуга, сколько Ваша....

Кемеровский период общения с Вами подвиг меня на более тщательное изучение Ваших теоретических разработок. В дальнейшем я пытался применять их в своей практике. Спасибо Вам!

Кстати, Г. Модестова и я решили в это время пожениться, и Вы были первым, кому мы сказали об этом. Вы улыбнулись и, как мне показалось, одобрили наше желание. Так что Вы как бы «благословили» нас.

1974–1977 год. Я учусь и аспирантуре ГИТИСа на курсе Ю. А. Завадского. Стараюсь, по возможности, посещать занятия и других мастеров кафедры режиссуры (М. О. Кнебель, А. А. Гончарова, Б. И. Равенских), а также посещать некоторые мероприятия в Доме актёра, где деятели театра встречались с молодыми режиссёрами. Некоторые из них очень нелестно отзывались о Ваших книгах, а иные даже высмеивали название первой книги «Технология актёрского искусства». Слово «технология», по их мнению, совсем не сочетается со словом «искусство» (хотя и Станиславский, и Немирович-Данченко, и Таиров, да и многие другие очень часто употребляли слово «техника»).

Однажды я поделился с Вами, Пётр Михайлович, что мне очень неприятно, как может один и тот же человек публично порицать Ваши труды, а в своей практике пользоваться ими, употребляя даже термины из Ваших книг («пристройки сверху, снизу и наравне»,

«наступать — значит, получать информацию, а не выдавать её» и другие). И вот что услышал от Вас: «То, что они говорят публично — это неважно, к тому я привык, а важно — что они этим пользуются».

У меня создалось впечатление, что Вы любите талантливых людей, несмотря на их личные человеческие качества, и ненавидите дилетантов в любой профессии, несмотря на занимаемые ими посты. Вот такой вы мудрый человек!

Спасибо Вам!

А дальше — Пермский государственный институт искусств и культуры, кафедра режиссуры и мастерства актёра.

Экспериментальный курс: «Актёр драматического театра». Мы набрали его вместе с Г. Модестовой. Четырёхлетний эксперимент оказался настолько успешным, что сразу 12 наших выпускников получили приглашения на работу в Пермский государственный академический театр драмы, а остальные — в другие театры города и страны. Именно со студентами этого курса удалось по-настоящему проверить Вашу методику. Они не понаслышке знали, кто такой Ершов и великолепно использовали Ваши открытия, Пётр Михайлович, в своём творчестве и всегда знали где искать, если что-то не получается в работе над ролью, а при необходимости — обратиться к нам, а значит, и к Вам, Пётр Михайлович.

*Любящий Вас,
Г. Фомин*

Воспоминания Людмилы Котовой

1969 г. сентябрь. Москва

Я учусь в ординатуре от третьего управления Минздрава. Прохожу обучение в детской клинической больнице № 9 на Шмитовском проезде.

Когда проходила ординатуру в грудном отделении, мне выпал случай принимать нового пациента. В приемном покое я обнаружила очень больного новорожденного ребенка. Во-первых, он был желтый, а во-вторых, с явными признаками ДЦП. Да ещё обезвоженный. Мальчика с матерью поместили в одну из палат отделения. И вот теперь я еду в гости к этой семье. Так странно объявила мне эта

мамаша: «Я очень Вам благодарна, Людмила Ивановна, за поздоровевшего Павлика! Самое лучшее, что я могу сделать для Вас — это пригласить к нам в дом и познакомить с членами семьи». И вот я жду встречающих меня на станции метро Парк культуры кольцевая. Сама я живу в общежитии Дома Медицинского работника. Со мною в комнате живет коллега из Новосибирска. Недалеко от метро мы входим в подворотню трехэтажного дома и заходим совсем в непарадный подъезд пристройки к этому дому. Поднимаемся на второй этаж, хозяйка открывает дверь, и мы сразу попадаем в помещение, которое явно является кухней. Дальше входим в комнаты — три смежные, небольшие. В последней маленькой в детской кроватке лежит мой бывший пациент. Глядя на его красные щеки, уверенно сообщаю родителям. Что у него диатез. Родители дружно возражают, что они позвали меня не для того. Чтобы я лечила Павлика, а просто в гости, познакомиться поближе.

В маленькую столовую. Которая является проходной... К чаю выходят бабушка и дедушка Павлика. Я сразу понимаю, что дедушка — Петр Михайлович является главным в этой семье. А. М. хозяйничает у стола. Из электрического самовара наливается кипяток и из маленького заварного чайника — крепкий чай. На овальном столе в этой столовой на блюде лежат пряники и сухари, и стоит баночка со сливовым вареньем. Всем поданы чашки, блюдечки для варенья. На столе стоит старинная серебряная сахарница. Пьем чай. Меня спрашивают о моей биографии. Вдруг П. М. предлагаем выпить за знакомство. Из старинного буфеты достается графинчик с водкой, простые рюмочки и с тостом «Очень приятно было познакомиться!», мы выпиваем по глотку водки. Прощаясь, мамочка Саша предлагает мне в следующий раз прийти в гости, когда папа — Петр Михайлович, будет читать стихи. Расстаемся довольные друг другом, и Петр Михайлович идет провожать меня к метро. Приехав в своё общежитие, рассказываю соседке, с какой хорошей московской семьей я познакомилась. Она стала просить взять её с собой, когда будут стихи. И я начинаю обдумывать этот вариант.

Октябрь 1969 г.

Самостоятельно добираюсь до квартиры Ершовых. Опять приглашают пить чай. Сегодня за столом ещё и другие гости. На столе — те же скромные пряники и сухари. Ровно в семь часов всех приглашают пройти в другую комнату, где мы рассаживаемся на двух диванах, стоящих перпендикулярно друг к другу. Перед нами в кресле — П.М. Саша объявляет, что сегодня мы будем слушать четырех поэтов. — Анненский, Гумилев, Пастернак и Мандельштам.

П.М. сообщает, что сейчас мы услышим стихи, которые в книжках не найдете, и вероятно, не знаете. Я немножко боюсь за себя — вдруг я ничего не пойму... Села в уголок и стараюсь быть незаметной. Успокаиваю себя мыслью, что не глупее же я всех остальных присутствующих. П. М. начинает читать простым разговорным голосом и слушая его, я легко представляю себе то, что он говорит... Так незаметно проходит полтора часа. И ещё показывают световой фокус. В комнате, где мы сидим, выключают большой свет, и мы видим, как на портрет Пастернака, висящий на стене, падает луч света от лампочки из столовой. Такой эффект получается при определенном повороте зеркала, стоявшего на высокой тумбочке в нашей комнате. П. М. предлагает назвать те стихи. Которые мы хотели бы послушать ещё раз. Кто-то что-то называет, я молчу. Но тут П. М. прицельно всматривается в меня и спрашивает: «Людмила Ивановна, Вы эти стихи в первый раз слушали? Кто из этих поэтов понравился вам больше?» И тут я, осмелев, называю Мандельштама. Как я потом узнала, этот ответ высоко поднял меня во мнении этой семьи.

Без аплодисментов, но с благодарностью все расходятся, договариваясь, кому с кем по дороге. Прихожу в общежитие и рассказываю о совершенно необычном вечере в моей жизни. А утром — опять больница с моими маленькими пациентами.

Доброта, легкость характера и заботливость Александры Михайловны сделали всю эту семью для меня почти родной. В своих поездках в Москву из Белоруссии или Ангарска я обычно останавливалась ночевать в той самой столовой, где в первый раз подняла тост: «Очень приятно было познакомиться!» Петр

Михайлович писал мне письма в мои родные места, где я обычно проводила отпуск — деревня Глазуново Псковской области.

Воспоминания Степана Иванова

1982 г. Фрунзенская набережная

Утро. Солнце уже встало и через щели в плотных занавесках играет своими зайчиками. Слегка слышно, как в Нескучном саду поют птицы. Вдалеке уже тарахтит первый речной трамвайчик. Мы с братом лежим в своих кроватках и потягиваемся. Сегодня — воскресенье и не нужно идти в отвратительную школу.

«Петю», — зовёт с кухни бабушка. «Да, Алинька, иду», — отвечает громким, но очень хриплым голосом дедушка. Из своей комнаты выходит, и тут же смешно шутит хмурый папинька.

Мама, напевая какую-то песенку, помогает бабушке готовить завтрак.

Сегодня в нашей семье особенный день. Сегодня дедушка читает для своих почитателей стихи. А это значит, что в гости придёт очень много знакомых и не очень людей, будет большой стол с пирогами и печеньем, и мы с братом тоже сможем чем-нибудь поживиться.

Дедушка, как всегда, во главе стола. Он в старом, но очень аккуратном костюме, в жилете, и в начищенных ботинках.

«Деда», — спрашиваю я, — «а как тебе в жизни повезло?»

«Очень повезло», — отвечает дедушка. — «Я не воевал, не сидел, и у меня замечательная семья».

(Позже в начале 90-х, когда у дедушки начались проблемы с памятью, мы с братом каждое утро радовали его новостью:

«Деда Петя! Коммунистов свергли!»). И каждый раз дедушка, потомственный дворянин, всю жизнь проживший в ненависти к социалистическому строю, радовался как ребёнок.)

После завтрака дедушка идёт в кабинет и работает. Пишет письма, изучает свежую литературу и тренирует голосовые связки. Он неисправимый педант и у него каждая скрепочка, каждая бумажка, каждый карандашик лежит на своём месте. На стене, напротив

книжных шкафов, — портреты уважаемых дедушкой людей. Станиславский, Мандельштам, Симонов, Топорков,

Дикий, Солженицын, Николай П. (Вот был скандал, когда я из детского сада приволок фотографию Ленина). На старинном письменном столе, под толстым стеклом снимки близких и родственников. Дочь, внуки, родители, брат Василий и почему-то Павел Васильевич Симонов в форме белогвардейца. А сколько интересных и ценных вещей скрывали ящики этого письменного стола. Старинные золотые часы, медали и значки, открытки прошлого века, старые мундштуки и табачные кيسеты, и многое другое. Очень редко Пётр Михайлович разрешал внукам разглядывать эти безделушки.

Посещение дедова кабинета всегда было окутано определенным таинством. Просто так, без дела, заходить было запрещено. Надо было постучаться и спросить разрешения войти. И уж, не дай бог, было взять, какую либо, вещь или книгу без разрешения.

В коридоре на обувной тумбочке звонит телефон. Женский голос просит позвать Петра Михайловича.

«Деда! Тебя к телефону!», — стучу я в дверь кабинета. «Спасибо! Иду!», — отвечает дедушка. Происходит короткий обычный разговор и вдруг:

«А я Вам больше книг никогда не дам! В последний раз Вы не вовремя вернули данную Вам книгу! До свидания».

Всё семейство затихает по своим углам, зная, что в таком настроении Ершову лучше на глаза не попадаться.

Выкурив папиросу «Казбек», дед успокаивается и продолжает готовиться к вечернему мероприятию. «Из-под топота копыт» и другие скороговорки долго слышны из-за двери дедушкиного кабинета.

И вот, ближе к вечеру, начинается приход гостей. Дедушка Ершов необычайно галантен. Он обязательно целует дамам ручки, со всеми старается пообщаться лично. Семейство на подхвате: помочь дамам снять пальто, выдать по необходимости тапочки, развлечь беседой. Короткое чаепитие, и мама зовёт слушателей в кабинет. В квартире стоит звонкая тишина, и только из-за дедушкиной двери, то

громче то почти затихая слышен хриплый, четкий голос деда, который наизусть читает свои любимые стихи.

Иногда чтение прерывается аплодисментами.

Воспоминания Павла Иванова

В своих воспоминаниях о моем дедушке Петре Михайловиче, я хочу рассказать о том, как проходило наше общение с ним, когда я 15–16-летний жил дома, нигде не работал и два раза в неделю ездил в вечернюю школу. С утра, сходяв по магазинам за продуктами, я входил к нему в кабинет, якобы для занятий с ним дикцией. Дедушка был одержим идеей, что та методика, которая помогла ему восстановить нормальную речь после операции на горле, должна помочь и мне в моих врожденных дефектах речи. И вот я входил в его кабинет, он как живой у меня перед глазами до сих пор, хотя уже прошло более 25 лет. Квадрат 4 на 4, прямо большое окно, слева полки с книгами, частично сохраненные и в нашей новой жизни, справа кровать, а над кроватью галерея из фотографий уважаемых им людей. Солженицын, Мандельштам, Симонов, Топорков, Дикий, Столыпин, всех уже увы не помню. Главная изюминка дедушкиного кабинета была, по-моему, современным языком выражаясь, в «сек-торе для переговоров», это два низких кресла, а между ними шахматный столик с торшером сверху. И вот, я входил к нему в кабинет, садился напротив него, и мы начинали читать, главным образом басни Крылова. Я до сих пор не понимаю почему именно Крылова, очевидно он понимал, что для закрепления некоторых навыков нормальной речи басни подходят больше, чем какие-либо другие произведения. Как правило, все это сводилось к тому, что он читал, а я должен был копировать его. До сих пор в близком кругу общих знакомых (дедушкиных и вообще домашних), когда я читаю вслух басни Крылова они мне говорят: «Копируешь». Басни он читал, конечно, гениально. Не стремясь подражать языку персонажей, он превращал басни, как он сам говорил «в интересные истории». При этом, мораль басен, как бы оставалась на втором плане.

Помню также нашу с ним совместную работу над «Историей Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К.

Толстого. Моя мама попросила меня на ее день рождения исполнить это произведение. Я пошел к бабушке, чтобы он помог мне с прочтением немецких фраз. И попал «как кур в ощип», бабушка взялась поставить со мной все стихотворение от начала и до конца. Я и сейчас прекрасно помню это стихотворение, а его рефрен «порядка только нет» поставил мне именно Петр Михайлович.

В заключение, я хочу, привести некоторые, мысли Петра Михайловича, которые врезались в мою память так, что их уже не вырубить никаким топором. Хотя «топоров» было много.

Один раз после наших занятий я как советский школьник девятого класса, изучающий творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина и, надо сказать, бывший большим его поклонником, спросил у Петра Михайловича, почему он его не ценит.

«Понимаешь, ли Паша», — ответил мне Петр Михайлович, — «сатира, она временна, а настоящее искусствоечно». То есть художником он считал только тех творцов, которые затрагивают вечные проблемы бытия, а не «однодневщиков», которые в угоду читающей публике апеллируют к общественности.

Вторая наша «беседа-лекция» случилась как-то спонтанно, во время перерыва между отделениями, его поэтических чтений, очень точно описанных моей матушкой на ранних страницах этих воспоминаний.

Чего-то разговор зашел о государственном устройстве. Петр Михайлович сказал, почти в точности, следующее: «Самое лучшее государственное устройство есть конституционная монархия». И пояснил: «Должна быть власть закона, но должен быть тот, кто стоит над законом». И далее пояснил на простом примере: «Вот украл ты, к примеру, 10 рублей. Вроде бы, все по закону — в тюрьму, но если ты, сможешь объяснить, что тебе эти 10 рублей были необходимы в данный момент и что ты обязуешься их вернуть в указанный срок, то вот тут уже наступают действия того, кто стоит над законом. А уже в его власти помиловать тебя или наказать».



Дети семьи Ериовых 1912



А. М. Ершова 1935



П. М. Ершов и А. М. Ершова 1936



П. М. Еришов и А. П. Еришова 1946



В. О. Топорков и П. М. Ершов 1953



П. М. Ершов репетирует 1958



Ершовы: Ольга, Петр, Мария, Василий 1970

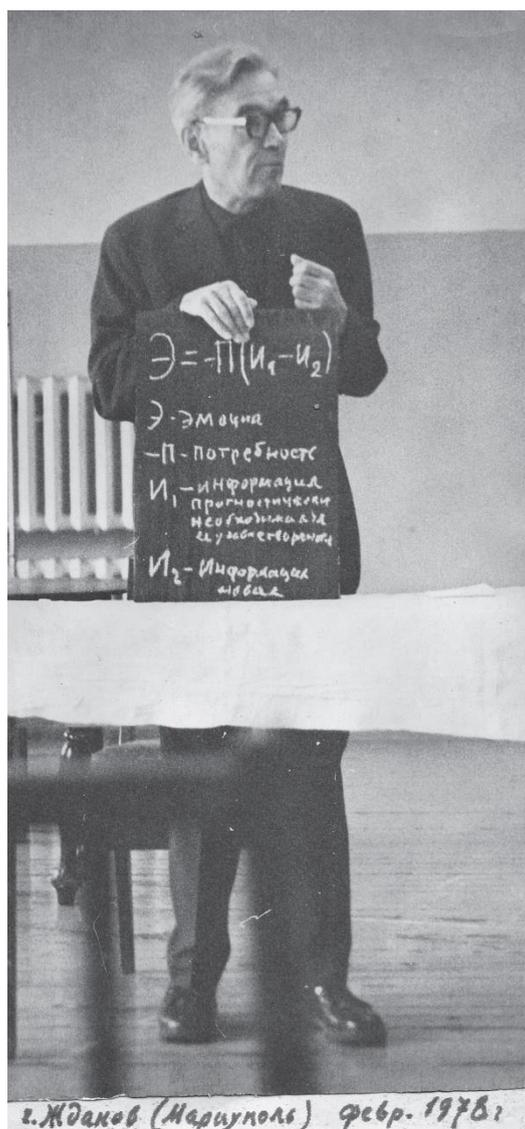


М. Г. Волина 1975



П. М. Ершов и Л. Н. Гумилев 1976

П. М. Еришов 1978





П. М. Ершов и П. В. Симонов 1981



П. М. Ершов и А. М. Ершова 1985

СПИСОК ИЗДАННЫХ ТРУДОВ П. М. ЕРШОВА

- «Технология актёрского искусства» (М.: ВТО, 1959, М.: Горбунок, 1992)
- «Режиссура как практическая психология» (М.: Искусство, 1972, М.: Мир искусства, 2010)
- «Искусство толкования» (том первый и том второй, Дубна: Феникс, 1997)
- «Скрытая логика страстей, чувств и поступков» (Дубна: Феникс+, 2009)
- «О природе искусства, об инструментах искусства и о возможностях человеческого творчества» (Дубна: Феникс+, 2017)
- «Искусство актёрского мастерства в системе Станиславского. Метод простых физических действий» (Дубна: Феникс+, 2019)

Выражаем глубокую сердечную благодарность: Оксане Борисовне Зиренко, Эдуарду Ивановичу Алексеву, Александру Васильевичу Пацюку, Евгению Валерьевичу Сулесу, Сергею Николаевичу Крайневу, Дмитрию Михайловичу Архутичу за ценную помощь и участие в создании этой книги.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (<i>А. Кончаловский</i>)	4
Вдохновение по заказу (<i>С. Тютин</i>)	6
ВЕЧНОСТИ ЗАЛОЖНИК. Биография П. М. Ершова	
<i>А. П. Ершова</i>	10
Глава 1	10
Глава 2	12
Глава 3	15
Глава 4	18
Глава 5	20
Глава 6	22
Глава 7	24
Глава 8	27
Глава 9	30
Глава 10	33
Глава 11	35
Выдержки из писем Петра Михайловича Ершова и краткие воспоминания о нем его учеников, последователей, родственников и друзей	38
Выдержки из писем Петра Михайловича Ершова	38
Воспоминания Евгении Симоновой	42
Воспоминания Лии Соленовой	43
Воспоминания Александра Гребенкина	64
Воспоминания Вячеслава Букатова	78
Воспоминания Галины Фоминой	86
Воспоминания Геннадия Фомина	89
Воспоминания Людмилы Котовой	92
Воспоминания Степана Иванова	95
Воспоминания Павла Иванова	97
Список изданных трудов П. М. Ершова	110

