

Александр А. ВИСЛОВ

ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ УЛАНБЕКА БАЯЛИЕВА

САМАЯ ЗНАМЕНИТАЯ ПЬЕСА А.Н. ОСТРОВСКОГО
НА НОВОЙ СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНОВА

«Гроза» еще только собиралась на Арбате, а Москва уж натурально зашумела, зашелестела по-всячески на ее предмет. Это при том, что она в наши дни настроена в отношении сценических новинок в целом довольно скептически, не однажды уже досадно обманываясь в своих ожиданиях. Да и что такое по нынешним пос(т)ледним временам, положи руку на сердце, «Гроза» – рядом с теми бурями (в данном случае, без кавычек; Шекспир здесь не причем) и цунами, что порой взвихряются с иных столичных подмостков?! Слабое атмосферное возмущение – на большее с нашими хрестоматийными «вечными спутниками» Катериной, Кабанихой, да Диким рассчитывать, как казалось, не приходится... Однако вахтанговцы с этой ставкой, похоже, не прогадали – как минимум, на уровне эффекта предвосхищения. Да и постфактум, с точки зрения резонанса, все также вполне себе заладилась: спектакль разом вошел в категорию *must see*. Стремительно и уверенно. А вот насколько оправданно – об этом, наверное, стоит поразмышлять.

На тот, не скажу ажиотаж, но несомненный повышенный интерес, который сопровождал премьеру «Грозы», сработало, конечно, несколько факторов. Во-первых, сегодняшний общественный статус Театра им. Евг. Вахтангова, думается, добившегося таки первостепенного положения в плотной конкурентной среде столичных сценических коллективов. Посещение его вновь вошло для москвичей в разряд очевидных «правил хорошего тона» (это при том, что всевозможными «гульбищами да игрищами» мы нынче, благодарение Богу, не обижены – куда там тягаться временам странницы Феклуши!). «Отметиться» у вахтанговцев означает сегодня не просто следовать моде, но и быть, что называется, в театральном «тренде» – эпоха

Туминаса на наших глазах дала обильные культурные всходы.

Интересно, что новую славу старому театральному Дому на Арбате составили, в первую голову, постановки по русской классике, представляющие произведения из школьной программы, или около того. (Вот, кстати, еще один, пускай, запоздалый аргумент в споре с теми, кто видел в призвании «варягов» в наши труппы угрозу потери ими своей национальной самобытности; все, как выясняется, может происходить ровным счетом наоборот.) Это наблюдение вдвойне примечательно, если вспомнить, что со дня своего основания и на протяжении всех девяти последующих десятилетий вахтанговские подмостки являли собой один из наиболее ярко выраженных «западнических» театров столицы. Случались здесь, разумеется, и события, связанные, в том числе, с пьесами Островского – знаменитые «Без вины виноватые» Петра Фоменко, к примеру – однако главное направление репертуарных поисков детища Евгения Богратионовича исторически было неизменно устремлено туда, где все люди, по выражению той же Феклуши, «с песьими головами». Теперь не то – и работа Уланбека Баялиева априори встраивалась в славный туминасовский ряд: «Дядя Ваня» – «Маскарад» – «Евгений Онегин» (выдающийся «Бег» Юрия Бутусова, определенным образом тоже в него укладывается). Что, в свою очередь, надо полагать, явилось вторым фактором, заранее обещавшим «Грозе» изрядное паблисити.

А третьим, наверное, стало само имя постановщика. Нет, не в том смысле, что Уланбек Баялиев – это Имя. Покамест нет, хотя у режиссера есть все основания, как прежде выражались, себе его «составить». Твердой порукой тому и временами хорошо заметное глазу оригинальное мышление, и безусловное наличие,

как минимум, крепкой руки (правда, обращающей на себя внимание не на всем протяжении спектакля, а в отдельные его моменты) и, наконец, «происхождение»: Баялиев – питомец Сергея Женовача, выходец из первой его мастерской, набора 2001 г., все семеро выпускников режиссерской группы которой, пока в большей или меньшей степени, но уже заявили о себе в профессиональном плане, пребывая, как в таких случаях принято выражаться, «на слуху». Создатель нынешней «Грозы» как раз из числа тех, кто был слышен в меньшей степени – по сравнению, например, Александром Коручековым, пару лет назад первым из своих однокурсников проторившим дорогу в Вахтанговский театр. Однако о поставленной им в этих стенах «Ревнивой к себе самой» Москва не гудела и не шумела, ни в преддверии, ни постфактум, как ни шумела она, впрочем, ни об одном спектакле деятельного Коручекова в сопоставлении с «Барабанами в ночи» – дебютом режиссера Баялиева, в Театре Et cetera, о котором, помнится, с десятком сезо-

нов тому назад говорили довольно много (хотя «до» значительно больше, нежели «после»).

В чем тут фокус? Отчего творение одного постановщика, часто ничего еще, по сути, в искусстве не сделавшего, уже на стадии выхода сопровождается некоторой ажитацией, а другой может трудиться – причем, толково и талантливо – не один год, но раз от разу встречать, по отношению к очередной своей работе, максимум дежурный вежливый интерес?.. Однозначно ответить на этот вопрос сложно: процессы, по которым проистекает процесс формирования того или иного общественного «мнения» есть механика достаточно загадочная и до конца непознаваемая, а уж особенно в отношении нынешней театральной ситуации. Но одно, не лишнее известной парадоксальности положение в нашем случае, наверное, все же стоило бы озвучить.

Е. Крегжде – Катерина,
О. Тумайкина – Кабаниха,
П. Попов – Тихон
Фото Д. Дубинского



Речь идет, собственно, об имени собственном, точнее об его определенном рода магии, что некоторым от рождения (либо последующего географического перемещения) дана, а некоторым – нет. Согласитесь, что при прочих равных у спектакля Уланбека Баялиева куда больше шансов обратить на себя внимание современников, чем у постановок, осуществленных Павлом Зобниным или Даниилом Безносковым (я называю двух, безусловно, талантливых представителей того же курса Женовача, которые поставили немало достойнейших и более того работ, но исключительно на бескрайних просторах российской провинции – оба они поколесили, в прямом смысле слова, от Тильзита до Южно-Сахалинска). Это, надо заметить, прекрасно понимали многие артисты прежнего времени, избравшие себе звучные сценические псевдонимы – тот же первый исполнитель роли Кудряша и популярный водевилист, автор «Льва Гурыча Синичкина» Дмитрий Тимофеевич Ленский, урожденный тривиальным Воробьевым. Не берусь судить, учитывал ли данный «фоносемантический» фактор вахтанговский творческий менеджмент, приглашая на постановку не кого-то, а именно Уланбека Баялиева, но он, в любом случае, сработал. На этот театр сегодня вообще – вольно или невольно – работает многое. Не само по себе, не волшебным образом – такое состояние здешней почвы, когда, по известному выражению, хоть бы палку в землю посади, и она с большой долей вероятности зацветет, требовало нескольких лет напряженной коллективной пахоты в рамках сосредоточенного, вдумчивого землепользования.

Режиссер, призываемый сегодня под вахтанговские знамена – обновленные и эффектно рющие – конечно же, должен отдавать себе ясный отчет в том, что ни красивого имени, ни даже красивых глаз тут сегодня будет явно недостаточно. Баялиев, которого это приглашение возвратило в театр после длительного периода кинотелевизионной деятельности (за эти годы он принял участие в создании таких сериалов, как «Сердцеедки», «Девичья охота», «Карамель» и «Мужчина во мне»), решает подкрепить себя красивыми словами. Может быть,

конечно, это не было его личной инициативой, а, к примеру, идеей литчасти, но суть вещей от этого не слишком меняется. «Программный» текст, озаглавленный «Из разговора с режиссером Уланбеком Баялиевым», напечатанный в красивой и стильной – как и все, выходящее с некоторых пор под маркой Театра Вахтангова – программке, слишком бросается в глаза, чтобы не быть внимательно проштудированным. А в свете увиденного на сцене этот своего рода творческий «манифест» так и подмывает подробно проанализировать.

Начало весьма занятно. «Нам хотелось сочинить архаичный, поэтичный спектакль...» – заявляет Баялиев. По нынешним временам, когда каждый второй, а то и более того режиссер, молодой и не очень, отчаянно стремится – по крайней мере, на словах – к «обжигающей» совр-р-р-ременности, подобный курс на «архаику» представляется позицией самостоятельной и внушающей уважение. Дальше – хуже. В ход начинают идти банальности: «... спектакль, понятный современным зрителям: про человека, про любовь, про боль», «... не хватает глубокого подробного разговора о человеке». Потом наступает черед несколько неожиданных высказываний: «Мир живет в страшной спешке...» (ни дать, ни взять наша знакомица Феклуша вдруг врывается в монолог режиссера, начинает вещать да причитать его голосом). Наконец, от общих умопостроений «разговор» переходит к конкретике личного взгляда на пьесу Островского: «В городе Калинове каждый человек – сгусток боли». Сказано сильно, и увидеть «Грозу» в преломлении болевого шока, сквозь призму «сгущенного» тотального трагизма было бы, наверное, интересно, да вот только сам спектакль увлекшегося теоретизированием режиссера дает к тому далеко не полные основания.

Это, что ли, все та же, буквально не сходящая у нас с языка, Феклуша – один из этих сгустков? Колоритный, крупный во всех отношениях артист Евгений Косырев преподносит свою странницу, ровно на цветастом купеческом блюдечке – сочно, смачно, вкусно, с каким-то, хочется сказать, «табаковским» удовольствием и от озорной травести, и от сугубой роскоши

Pro настоящее



О. Тумайкина –
Кабаниха,
А. Горбатов – Дикой.
Фото Д. Дубинского

В. Семеновс –
Несчастный Счастливец,
Е. Крежде – Катерина.
Фото Д. Дубинского

текста своей роли (пассажи про всю эту неизбывную московскую суету, не говоря уже о филиппике по адресу «неправедных салтанов», Махнута турецкого и Махнута персидского, рождают горячий отклик в зрительном зале, утверждая правоту тезиса «Островский – наш современник» в разы отчетливее любого теоретического постулата). Замечательный образ, один из наиболее внятных и выверенных в спектакле, имеющий в себе много всего, вот разве что, за исключение «сгустка боли», которым здесь и не пахнет.

Этой боли, которую увлекаемый полетом своих мыслей постановщик далее определяет в качестве «тяжести бытия», которая, по его мнению, «у каждого <...> оправдана», трудно почувствовать и у Кудряша, предьявленного Евгением Косаревым, пожалуй, наиболее «современным» из всех персонажей спектакля (исполнитель выдает нам эдакого почти что «конкретного пацана», не лишённого свойственного отдельным представителям этой человеческой категории обаяния, но весьма далекого от какой бы то ни было рефлексии – всякой боли неперменного и необходимого «товарища»). Как-то совсем нет ее и у Глаши, которая, надо сказать, Любовью Корнеевой намечена (правда, именно, что намечена) весьма любопытным образом: по традиции исключительно «служебный» персонаж «девки в доме Кабановых», в



данном раскладе, во-первых, ни в коей мере не девка, а скорее, старушонка – вкрадчиво, почти бесшумно приносящая с собой на сцену некое

безотчетное чувство тревоги; то ли соглядаятай, то ли домовой, странный дух этого несчастливого дома Кабановых.

При всем желании не обнаружишь не только сгустка, но даже и какого-то намека на внутреннюю боль у здешнего Бориса. Ходит себе по сцене этакий отчаянно скучающий молодой человек, носит свои пиджаки, ежесекундно демонстрируя всем своим видом, как глубоко неинтересен ему город Калинов со всеми его обитателями. И полюбил-то он Катерину... Хотя, впрочем, какое тут «полюбил» – любовью с его стороны, кажется, и не пахнет. Так, сошелся от нечего делать и от нечего же делать погубил. Разочарованный «чеховский интеллигент», случайно забредший в драму Островского?.. Это могло бы быть интересно и даже, что называется, «тянет» на концепцию, если бы скука персонажа Леонида Бичевина была – как бы это помягче выразиться? – более «художественно организована». Скуку нужно суметь поставить и сыграть нескучно: обидно, что эту прописную истину приходится употреблять именно по отношению к Бичевину. Снявшись в начале своей карьеры в картинах Алексея Балабанова и представ там исполнителем нервным, тонким и харизматичным, он едва ли не претендовал на то, чтобы стать одним из актерских «лиц» своего поколения, его возможным символом. Однако впоследствии как-то затерялся – и в сериальном омуте, и в труппе Вахтанговского театра – очень хочется надеяться, что временно.

Было бы, однако, неверно говорить, что «боли» в «Грозе» Баялиева нет вовсе. Напротив того: ее категорическое отсутствие у одних персонажей с лихвой искупается у иных той действительно невыносимой «тяжестью бытия», которую они, порой, буквально на физическом уровне ощущают и транслируют в зрительный зал. Такова Варвара, получившаяся у молодой Екатерины Нестеровой выразительно странным, вдоволь загадочным существом, эффектным воплощением то ли заповедного «духа лесного», то ли мятежного «духа 1968-го». Этой бунтарке, этому «неприрученному зверьку», заставляющему вспомнить одновременно и о девушках-мавках, и о девушках-хиппи, дико уютно и в материнском доме, и в калиновском

саду и, кажется, вообще, среди людей. И вся ее любовь к «конкретному» приземленному Кудряшу есть, похоже, не что иное, как яростная, на грани надлома, попытка вырваться хоть куда-то, забыться хоть на время, дабы не сотворить что-то со своей постылой, невыносимой – в этом городе, среди его обитателей – жизнью. И, наверное, эта Варвара со временем последует за Катериной – по крайней мере, такой выход из всех ее внутренних борений и терзаний видится наиболее логичным.

Подлинно трагической фигурой предстает в спектакле Тихон. При том, что в этом образе нет ни малейшего намека на котурны: перед нами не просто традиционный «слабый человек», алкоголик и маменькин сынок, но типаж, так и просящийся куда-то на страницы учебника по психиатрии. Процесс активного саморазрушения дошел в данном случае до медицинского диагноза, до стадии невозврата, до непоправимых личностных изменений. При этом актер Павел Поляков, прежде обративший на себя внимание хирургически точно сделанной ролью вестового Крапилина в бутусовском «Беге», умудряется с виртуозной ловкостью пройти по тонкой грани, ни разу не свалившись в демонстрацию столь привлекательно «вкусной» патологии, или в пещерный натурализм. Тем более что остатки «человеческого, слишком человеческого» нет-нет, да и прорываются откуда-то из глубины этой потерянной, заблудшей души. Выступая достойным наследником некогда славной, а ныне несколько позабытой традиции русских актеров-неврастеников, он уверенными, сочными мазками живописует отталкивающе своего Тихона и жалким и, вместе с тем, внушающим истинную жалость. А это, согласитесь, вещи принципиально разного порядка.

Под стать неуравновешенным, мающимся детишкам и их мамаша. В этой «Грозе» отменная Кабаниха, сыгранная Ольгой Тумайкиной, как прежде писали, «с большим чувством», с недюжинной глубиной проживания и умным актерским постижением биографии образа. Это еще одна «страдательная» героиня, что, безусловно, не отнесешь к разряду сценических открытий: в последние годы, с

легкой руки Нины Чусовой (а также Елены Яковлевой), наши театры принялись наперебой «оправдывать» Марфу Игнатьевну Кабанову, а наши актрисы настолько преуспели в качестве адвокатов этой изначально все же не слишком-то приятной женщины, что наконец уже захотелось когда-нибудь увидеть Кабаниху – настоящее исчадие ада... Героиня Тумайкиной от подобной «неактуальной» трактовки бесконечно далека. Хотя и особой «приятной во всех отношениях» ее также не назовешь. Да, суровая. Да, властная. Да, жесткая. Но пристально наблюдая за вахтанговской Кабанихой, бесконечно интересной в каждое мгновение своего пребывания на сцене, мы отчетливо понимаем, откуда берется эта жесткость и чего ей стоит эта властность. Катастрофически не сложившаяся жизнь, обещавшая при начале столь много и столь стремительно пролетевшая, не дав, по большому счету, ничего – наверное, вот главное содержание этого образа, его несущая конструкция. Бесконечное одиночество – рядом с этими очевидно «неудавшимися» детьми, с этой непонятной, явно не от мира сего снохой, а по сути дела, с одной только гомерической Феклушей. Одиночество, порождающее с трудом подавляемый гнев – на весь белый свет. Порождающее клокочущую зависть – в первую очередь, к Катерине, у которой, хоть и плохонький, но муж, хоть и пьяненько, по-своему, но любящий... А счастье-то, как водится, было так близко – с тем же кумом Диким (еще одна запоминающаяся работа Александра Горбатова – еще одного, наряду с Е. Нестеровой, П. Поповым, Е. Пилюгиным, несомненно, перспективного артиста созданной в прошлом году Первой студии Театра им. Евг. Вахтангова). И их парная сцена, полная груза острых волнующих воспоминаний, полная тоски по несбывшемуся и ностальгии по непрожитой жизни – нежно лирическая и при этом «достоевская» – является, наверное, лучшей сценой спектакля.

Постановка вообще как-то досадно распадается на отдельные сцены: удачная – менее удачная – еще менее удачная... И на отдельные образы, зачастую существующие в пространстве

сцены «самопроизвольно», вне связи с режиссерским «целым», которое, при всем желании, как-то не «вытанцовывается». Многие из них заслуживают рассмотрения пристального и анализа более подробного, нежели тот, который мы некоторой критической скорописью обозначили. В основе своей все происходящее очень напоминает хорошую, добротную и даже более того, но ... студенческую работу («семестр Островского» некогда проведенный Сергеем Женовачом со своим первым гитисовским курсом, похоже, не отпускает по прошествии многих лет, продолжает жить в памяти его участников). Перед нами разворачивается череда этюдов, порой отменно задуманных и выполненных, а порой – как это часто бывает в ученических эзерсисах, кажется, не успевших толком сложиться из-за отсутствия то ли времени, то ли того, что называется общей режиссерской идеей.

Вернемся еще раз к «программному» тексту У. Баялиева. В «Грозе», по его мнению, нет пресловутого «темного царства», «нет противопоставления света и тьмы» – как прямо выражается постановщик. «Катерина, – продолжает он свои рассуждения, – не “светлее” и не “лучше”, чем все остальные».

Положим, с добролюбовским взглядом на пьесу Островского за минувшие полтора столетия (а особенно в последнее время) разве что ленивый не вступал в полемику – никакого особенного новаторства здесь нет. Что же до главной героини, так ее когда еще пытался, причем, безуспешно, низвергнуть с возвышающего пьедестала «луча света» радикально настроенный Дмитрий Писарев: «полоумная мечтательница» ваша Катерина, говорил, «визионерка» – вот и весь сказ. Евгения Крегжде предстает на сцене ни в коей мере не «лучом», но «визионеркой», существом не от мира сего – ее также не назовешь. Это весьма крепко стоящая на земле особа, подобно всем прочим персонажи спектакля, мало удовлетворенна тем, как складывается ее нынешнее существование, но, в отличие от остальных Катерина против этого восстает. Она, кажется, единственная в городе Калинове твердо понимает, чего хочет и к поставленной цели упрямо идет.

Премьеры сезона



О. Тумайкина – Кабаниха,
Е. Косырев – Феклуша
Фото Д. Дубинского

Эта Катерина – борец. А еще точнее – вспомним о названии кстати пришедшего на ум старого советского кино – «борец и клоун». Достаточно упомянуть о том, с какой дерзостью и озорством исполняет она повеление свекрови кланяться мужу в ноги при расставании: встает аккуратно спиной к Кабанихе, так что глубокий поклон этот демонстрирует тыльной своей стороной верх непочтения по отношению к последней.

Спрашивается: почему бы нет? Отчего бы и не быть в новой режиссерской трактовке такой вот Катерине – нисколько не жертве, а женщине деятельной, упрямой, с активной жизненной позицией (тем более что в лице Крегжде – актрисы смелой и точной – подобное решение роли выглядит вполне оправданным). Все это, наверное, возможно, но при таком подходе и целый ряд других акцентов в пьесе, прежде всего, финальное самоубийство героини, настоятельно требуют быть переставленными. Сейчас развязка с трудом вытекает из логики всего предшествующего развития действия.

Похоже, что режиссер это прекрасно понимает. И стремится в финале спектакля уйти от диктуемой сюжетом предопределенности. Катерина находит свой выход из намертво

запутанной жизненной ситуации не в темных водах Волги, а в ... лапах поднявшего ее, закружившего в своих мягких объятиях, повлекшего куда-то в темный угол сцены кота.

Этот кот, а точнее, как он обозначается в списке действующих лиц, Несчастный Счастливец в исполнении Виталийса Семеновса – персонаж от театра, своего рода дзанни, зооморфный слуга просцениума – довольно симпатичен со всеми его гэггами, вставными номерами, ужимками и прыжками (другое дело, что все эти милые исполнительские штуки опять-таки неминуемо отсылают к студенческим упражнениям, этюдами на наблюдения за животными). И с ним постановщику, создается впечатление, куда интереснее, нежели с Катей (не без фамильярности именуемой так в том самом тексте «Из разговора...»), которая отчего-то «боится большой любви», и Бог ее знает отчего...

По мнению Баялиева, не из-за религии – религиозный мотив, для пьесы «Гроза» мало сказать важный, действительно сведен практически на нет. Режиссеру видится, что движущая сила Катерининого страха любви – это совесть, и далее процитируем: «Катя хочет, как и все мы, быть достойным человеком, порядочным, жить без вранья».

Приносим свои извинения за столь частое использование режиссерского предуведомления – но оно, согласитесь, так и просится быть использованным. За ним, кроме того, четко проглядывается определенная растерянность перед «глыбой» великой пьесы. Не хочется повторять школьные зады – это понятно. (Хотя, где они эти зады? «Грозу», кажется, исключили сегодня из школьной программы.) Хочется продемонстрировать оригинальный подход. И вот в угоду такому желанию из пьесы изымаются целые роли, например, сумасшедшая Барыня, которая в мрачном мистическом пространстве, созданном сценографом Сергеем Австриевских (центральное место на сцене занимает огромная полуповаленная мачта: видать, грозы и даже ураганы для этого Калинова – обычное дело), пришлась бы, по нашему мнению, как нельзя более кстати. А другие роли подвергаются существенной вивисекции: здешний Кулигин недаром превратился уже на уровне программки из «часовщика-самоучки, отыскивающего перпетуум-мобиле» (как он обозначен у Островского), просто в «химика, механика», и за этими терминами, в данном случае, проглядывает скорее какая-то криминальная коннотация. К химику и механику так и хочется добавить «мазурика», каковым и предстает этот персонаж в исполнении Юрия Краскова. Какое там изобретательство? Какие солнечные часы на калиновском бульваре?.. Все это если когда-нибудь и было, то осталось в далеком прошлом, а сейчас перед нами, в лучшем случае, униженный и оскорбленный, несчастный «пьяненький».

Отсылки к Достоевскому недаром уже во второй раз возникают в настоящей рецензии. Федор Михайлович, несомненно, «переночевал» в «Грозе» Уланбека Баялиева – в той же Катерине Крегжде при желании можно разглядеть отзвуки его сильных и страстных женских натур. Но «переночевал» как-то наскоро, неглубоко, оставив воспоминание о своем присутствии, что называется, по касательной.

И снова, думается: вот кабы по «достоевской» линии более вдумчиво, целеустремленно и подробно развернуть эту сценическую трактовку – в итоге могла бы, возможно, сложиться

занятная, действительно оригинальная режиссерская версия. Но Достоевскому довольно трудно конкурировать с котом, с которым, безусловно, проще, отчего режиссер и уделяет ему столько внимания в своей концепции и в своем разборе. Или со Старой собакой – такой персонаж так же присутствует на сцене. Правда, справедливости ради нужно сказать, что до нее, сыгранной заслуженным артистом России Анатолием Меньшиковым, у создателей спектакля руки как-то тоже особо не дошли. Полежала она себе в лодке, полаяла слегка, да и пошла прочь... А чего ради была придумана, что собой символизировала, так и унесла с собой в качестве одной из множества загадок «Грозы».

Впрочем, наличие загадок, даже и представляющих весьма малые шансы к тому, чтобы быть разгаданными, это уже немало. Особенно на фоне большого числа наших театральных премьер, в которых отсутствуют и они, и вообще что бы то ни было, предполагающее серьезный анализ. А тут спектакль хоть и не сложился в цельное высказывание, но хотя бы претендовал на таковое. Хотя бы предъявил несколько важных значительных актерских работ, которые, вкупе с положением первой столичной сцены, законно занимаемой сегодня вахтанговцами, вызвали к нему и повышенный интерес, и повышенную благосклонность. Наша же «итоговая» оценка работы Уланбека Баялиева вполне корреспондируется со взглядом самого режиссера на «Катю» Кабанову, которая, по его мнению – приведем в завершении еще один фрагмент «из разговора», на сей раз уже без всякой иронии, – из числа тех, «на чью долю выпадают бесконечные похвалы и осуждения, размышления, оценки, исследования...»