

А. С. Кузин

Решение педагогических проблем в работе с актерами Ярославского театра им. Федора Волкова

Выполнено по гранту РГНФ 14–03–00035

Автор анализирует свой опыт работы в театре им. Волкова с актерами разных поколений в контексте традиций, заложенных в 1960–1970-е гг. выдающимся режиссером Ф. Шишигиным. Показано, что актеры, которых считали непогрешимыми и «неприкасаемыми», подвергались критике со стороны собственного мэтра, «Фирса». Объектом анализа стала педагогическая и постановочная работа в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (В. Кириллов-Глумов, В. Солопов – прежний исполнитель Глумова, теперь Крутицкий, Н. Терентьева-Турусина). Выдающиеся актеры старшего поколения, как и более молодые, не боялись ошибаться, пробовать, репетировали с радостью. Обсуждается вопрос парадоксального назначения на роли артистов, которые, с точки зрения коллег и публики, не соответствуют этим ролям: В. Кириллов-Глумов, В. Майзингер-Тартюф. В этом, втором случае, важно было, чтобы актер был новым лицом для публики, поскольку циничный лжец Тартюф был новым лицом в доме суетливого и наивного Оргона-С. Куценко. Делается вывод о том, что педагогический опыт режиссера и некоторых его коллег-актеров способствовал достижению позитивного результата, доверию, поддержке, помогал решению педагогических проблем в работе с актерами-мастерами.

Ключевые слова: Театр имени Волкова, режиссер, актер, труппа, педагогический опыт, преодоление дискомфорта, доверие, позитивный результат

A. S. Kuzin

Solution of Pedagogical Problems in Work with Actors from the Fyodor Volkov Theater

The author analyzes his experience in the Volkov theater with the actors of different generations in the context of the traditions established in the 1960–1970 by outstanding Director F. Shishigin. It is shown that actors who were considered to be infallible and «untouchables», were criticized by their own master, «Firs». The object of the analysis was pedagogical and production work in the play «The wise man stumbles» (V. Kirillov-Glumov, V. Solopov – a former actor of Glumov, now Krutitsky, N. Terentieva-Turusina). Outstanding actors of the older generation and younger ones were not afraid to make mistakes, try, rehearse with joy. Here is discussed the paradoxical question of appointment to the role of artists who, from the point of view of colleagues and the public, do not conform to these roles: V. Kirillov-Glumov, V. Meisinger-Tartuffe. In this second case, it was important that the actor was a new face to the public as cynical liar Tartuffe was a new person in the house of fussy and naive Orgon-S. Kutsenko. It is concluded that the pedagogical experience of the Director and some of his fellow actors have contributed to positive results, trust, support, and helped to solve pedagogic problems in work with actor-masters.

Keywords: the Volkov theatre, Director, actor, company, teaching experience, overcome discomfort, credibility, a positive result.

Театр имени Волкова. Самое интересное, на мой взгляд (в конце 1990-х гг.), это «старики». Это для любого серьезного театра, для любой труппы и камертон, и фундамент, а подчас и балласт (но это не про «волковцев»). В любом случае – серьезная проблема.

В случае же с моей работой в театре им. Волкова речь не просто о «стариках» – один из них был еще и моим педагогом, а потом и коллегой. Поставленные мною там разные годы спектакли, классика – «На всякого мудреца довольно простоты», затем, после немалой паузы, «Тартюф», «Таланты и поклонники» – дали опыт работы со всеми поколениями, но прежде всего именно со «стариками» (В. Солопов, Н. Терентьева), и среднее поколение к моменту нашей работы бы-

ло успешным и нарастило свои приемы и штампы (В. Кириллов, Т. Иванова, Т. Гладенко). И у всех, только и именно потому, что «волковцы», – ощущение если не непогрешимости, то особенной судьбы, прав, признания.

К концу XX в. казалось, что такое самоощущение актеров, не слишком плодотворное для творческого развития, требовавшее преодоления, придания динамичного импульса, было прямым следствием того, что, выйдя из-под крыла «великого и ужасного Фирса», подлинного лидера и мэтра, к тому времени уже ушедшего из жизни Ф. Е. Шишигина, – всегда было и остается присутствием актерам «первого русского». Но важно помнить, что сам Шишигин вовсе не ваял актеров-памятники, он был поистине чуток и крити-

чен к ним, своим ученикам, коллегам, любимцам.

Шишигин декларировал свое пристрастие к педагогике как главному в театре делу («Есть у меня мечта, давнишняя. Я бы перешел в Москву или Ленинград, но не как режиссер <...> Я перешел бы в ЛГИТМиК <...> или в ГИТИС, взял бы курс, сам бы его набирал <...> не ставил бы спектаклей, а учил бы этот курс <...>» [1, с. 265]). И, не просто режиссер, но по призванию педагог, он даже о своих «первых» и «главных» артистах видел немало недостатков, судил о них беспощадно, подчас, кажется, на уровне приговора. О ведущих, лучших – лучше каких не было и быть не могло, – о своих актерах Шишигин, приступая к работе над «Детьми солнца», писал заметки, которые говорили о нем как о педагоге, начинавшем работу с актерами сначала в каждом следующем спектакле. И только в этом был смысл, о котором, возможно, потом, приступая к другим спектаклям и с другими режиссерами, люди забывали: об одном из артистов говорилось, что он начал с «коренного непонимания» роли главного героя; режиссер-педагог пытался перетасовать артистов и думал, не отдать ли кому-то роль, предназначавшуюся другому; сетовал – «иногда до тоски и боли разочаровываюсь в распределении ролей»; у одной актрисы боялся «вульгаризации», у другой «деланности»; огорчался несоответствием голоса и фактуры мужчины и осуждал женщин, которые «убивают своим неумением работать»; иронически упоминал «страдания» одной героини и «поверхность» другой [1, с. 301–302].

С одной стороны, непогрешимые и неприкасаемые, с другой стороны, собственным мэтром-«Фирсом» критикуемые, «волковцы» были непростой творческой «компанией».

Итак, первая наша с «волковцами» работа, «Мудрец». Многое – «впервые»: у В. Кириллова тогда была первая по-настоящему главная роль. Для меня это была первая встреча с одним театром в городе Ярославле, где я уже к тому времени возглавлял другой театр.

Наше знакомство и работа с Солоповым была уже давно, актер стал к тому времени «национальным достоянием», он вернулся в Волковский после работы в других российских театрах, но здесь был шлейф его молодости, его успеха, влюбленных поклонников его «молодых» ролей, вроде Печорина или Глумова. Я же для него как ученик в прошлом был «Саша», хотя прилюдно он обращался только «Александр Сергеевич».

Но путь был совершенно тот же самый, что и в других случаях. Позиция в театре была: «Что этот новый режиссер, который недавно появился в городе и руководит другим театром и поставил там какие-то, пусть удачные спектакли, получил премии, например, уже были признанные в России спектакли “На дне”, “Ромео и Джульетта”, – будет делать в нашем, академическом, “первом”?» Когда меня пригласили на постановку в Волковский, мне предварительно очень понятно объяснили, куда я иду. Кроме того, как и в случае с «Сирано» в Омске, я посмел посягнуть «на легенду»: в этом театре был знаменитый спектакль, в котором Солопов играл Глумова, а в Ярославле осталось немало зрителей, который тот спектакль еще помнили или, по крайней мере, о нем слышали. И мне говорили о том, что я пытаюсь чуть ли не разрушить легенду. Я сам от разных людей слышал иронические возгласы по поводу начинавшихся репетиций и, кстати, по поводу назначения В. Кириллова на главную роль. Так было до момента, пока не началась собственно работа.

Кстати, вопрос выбора актера на роль трактуют по-разному. Кто-то считает, что это вопрос не «педагогический», а «режиссерский». Конечно, режиссер через распределение ролей осуществляет трактовку литературного материала. Но это и вопрос педагогический, поскольку режиссер, выбирая на роль неожиданного актера (Кириллов-Глумов), который либо вообще о себе еще не заявил, либо заявил, но приобрел определенные собственные штампы и имеет штампы восприятия публикой и коллегами, – режиссер видит и представляет его в новом качестве. Но надо подчеркнуть, что режиссер, в данном случае – я, по факту, не ставя перед собой такую цель, берет на себя педагогическую ответственность за то, как дальше будет развиваться артист. *Я по-другому не умею!* У меня получается именно так.

Если бы я не работал в институте параллельно с постановкой спектаклей, я, может быть, никогда не научился бы, с одной стороны, рисковать, а с другой – уметь ждать. Я и режиссером стал только благодаря тому, что работал в институте, через педагогику в результате пришел к режиссуре.

Но вернемся в «Мудрецу» в театре им. Волкова. С одной стороны, спектакль-легенда, артисты старшего поколения – сами по себе легенды, с другой стороны – главный герой, Кириллов, который никем не воспринимался как реальный

претендент на роль Глумова и а priori вызывал сомнения в своей состоятельности. Я помню характерное ощущение: если бы спектакль шел к провалу, а такие вещи становятся понятными очень быстро (как ни покажется забавно, понимает ли режиссер, что делает), то никакой корифей Солопов, как бы хорошо он ко мне ни относился, не спас бы меня. Да что говорить, он бы просто ушел из спектакля или, напротив, сделал так, чтобы меня не было в театре.

Но он остался и работал, и надо отдать должное так называемым «старикам», прежде всего, Солопову и Терентьевой: они работали, как юные пионеры. Они не боялись идти на не знакомые им прежде решения. Узнавая что-то непривычное, они, уже в силу мастерства и опыта, очень быстро «приспосабливали» новое к тому, что умели прежде. Их пристройки, их импровизация (которая мне в репетиции казалась импровизацией, а на самом деле это была вовсе не импровизация, а уже апробированные прежде приемы и детали, по сути – домашние заготовки) были уместны, профессиональны и показательны для других артистов. При этом надо помнить: на репетиции всегда сидит много народа. Прибегали не только занятые в спектакле люди, но и другие – артисты, работники цехов, администрация. А артисты совершенно спокойно выходили на сцену. У нас репетиции были – веселые. Артисты не боялись ошибаться, пробовать, репетировали с радостью.

Есть важное понятие, которое можно рассматривать как синоним «панибратства», которое никогда не должно возникать на репетициях, ни с корифеями, ни с начинающими артистами: «равенство». Но равенство не синоним, скорее альтернатива панибратства. Конечно, я не считал себя равным мастерам старшего поколения, но – я владел материалом, у меня было решение, они владели мастерством и у них была готовность к работе. Им было очень интересно, когда их знания вдруг подвергались некоей ревизии, предлагались другие решения и открывались новые смыслы.

По поводу смыслов... Напомним, что имя Ф. Шишигина, поставившего тот спектакль-легенду, само было легендарным. А тут приходится относительно молодой режиссер и подвергает пересмотру то, что сделал когда-то «наш Фирс», опровергает смыслы постановки, которая здесь стала уже классической, – в этом была проблема. Я помню достаточно серьезные дискуссии с Солоповым, но надо отдать должное

Владимиру Алексеевичу: эти споры носили творческий характер. Он умел понимать других, признавать чью-то правоту, он до конца своей жизни (2015 г.) умел слышать время, понимал, что время изменилось, театр изменился, и «театр Шишигина» – это история, хорошая, плохая, к ней можно относиться по-разному, – но ушедшая в прошлое история. А в «Мудреце» это касалось не только социальных или нравственных вопросов, но и художественных приемов, шире, художественного языка.

Можно спросить: в каком направлении по отношению к спектаклю, которого я не видел, двигалась моя режиссерская работа и что должны были преодолеть в себе эти мастера старшего поколения? Проблема – была. Они привыкли «играть голосом», привыкли играть «крупными мазками», так сказать «жанрить» (или, как это еще называют, «бытовить»). Они придумывали для себя яркую, сочную, крупную манеру существования. А я предлагал современный язык, другие темпы. Проблема была в том, что они не успевали за темпами, которые я им предлагал. Они сопротивлялись «Мы скороговорим, мы выбрасываем смысл». Я успокаивал: подождите, давайте научимся быстро говорить и медленно двигаться. Вот тут как раз можно говорить о школе. Я напоминал: Владимир Алексеевич, вы же педагог, вам надо просто решить вопросы координации. И возразить было нечего, потому что он, опытный артист, в начале репетиций не мог этого сделать: он медленно говорил, но медленно же двигался. Вот что практически сразу сумела сделать Н. И. Терентьева – это создать контрапункт тела и речи; она сразу поняла природу конфликта, она приняла эти современные темпы, современный театральный язык. С нею и с Солоповым мы убирали «жирные» мазки, интонации, ударения едва ли не на каждом слоге, глубоко-мысленные (якобы) паузы. Я расхрабрился и подчас уже иронизировал по поводу такой сценической манеры актеров Волковского театра. Они мне потом уже прощали это, понимая, что я не злобствую и не вышучиваю их без любви и уважения, а просто корректирую сценическую манеру.

И – о Кириллове, «не ожидавшемся» главном герое. Фактура, в частности рост, который из-за худощавости кажется меньше, чем есть на самом деле... В плане ролей шлейф был – что-то вроде «цанни», и по конкретным ролям, и по поведенческим проявлениям – живой, бойкий, не столько хитрый, сколько изобретательный, но лишь часть

фона, а не центральная фигура картины. И вдруг – коронная роль русского классического репертуара. Анти-Чацкий, этакое безнравственное чудовище, главная негативная перспектива всей русской культуры. И это все ложилось на его хрупкие плечи. Мне, повторю, многие задавали вопрос: «Почему Кириллов?», ведь были рядом красивые, рослые его же поколения артисты. Примерно такое же недоумение высказывали мне потом по поводу другого знакового назначения на роль классического репертуара, в том же Волковском театре: «Почему Майзингер – Тартюф?» При том, что тоже уже не первой молодости, при том, что были за плечами и опыт, и немало ролей, и, как всегда в таких случаях, собственные штампы и достижения.

И так – каждый раз: почему Сирано? почему Глумов? почему Тартюф? Не того выбрал, не тому выдал аванс. Не на того «поставил».

Вопрос состоит в том, что надо было в Кириллове-Глумове преодолеть, что вырастить или раскрыть? Объясню, почему я назначил Кириллова. Мне казалось, что из всех на тот момент молодых артистов (ему было 33 года) он – единственный – мог быть на сцене *злым*. Поскольку Глумов – злой. Он находится в мощном конфликте с тем временем, которое ему досталось для жизни. Именно с временем, а не с конкретными, противными ему, людьми: он, талантливый, в России, которая получила свободу, вот они, возможности для талантливых людей, – и ничего ожидавшегося не произошло. Как у Ильфа и Петрова о Корейко, – «пульсы были маленькие, злые, нетерпеливые». Разочарование – злость – агрессия. Поменялись вывески на кабинетах, вроде бы, ушли Крутицкие, которые, тем не менее, продолжают влиять, хоть и не из служебных кабинетов, да еще к ним добавились Городулины. Между прочим, именно это происходило в России после 1991–1993 гг., а мы ставили спектакль в 1998. И вот эти молодые люди, которые так жадно и эмоционально приняли эту «революцию» (и ту, в отдаленном прошлом, и эту, произошедшую только что), опять оказались обманутыми, отодвинутыми, обобранными. И мне казалось, что Кириллов очень точно это выражал, он был не только злым, но по-настоящему оскорбленным и потому гневным. И деятельным, в отличие от всего его либо аморфного либо глупого окружения. Я понимал, что именно таким может быть *современный герой*. В чем-то даже страшный, и это – несмотря на его сублимную внешность.

Конечно, поначалу было понятно, что В. Кириллов просто испугался. Он испугался живого Солопова, который – легенда о прежнем спектакле – приходил на репетиции и работал рядом с ним, испугался ответственности и возможного провала, работы с новым для театра и для него режиссером. Надо отдать должное, он был сначала просто очень ответственным в отношении новой роли, а потом он *стал слушать и воспринимать*.

Если говорить о педагогическом развороте работы со взрослыми и достаточно опытными актерами, стоит вспомнить работу над «Царем Федором Иоанновичем» в московском «Ведогонь-театре». Царя Федора играл давно работавший педагог (а прежде еще и выпускник) Щепкинского училища, он же руководитель театра П. Курочкин. У нас с ним были принципиально разные подходы к материалу пьесы, к работе над спектаклем, подходы буквально разновекторные. С его немалым актерским и педагогическим опытом ему было непросто войти в новые творческие отношения; когда он начал репетировать Федора, когда мы начали разговаривать с труппой, мне кажется, он тоже испытал испуг. Он не очень понимал, что я хочу от него и других артистов. Ему нужно было не просто поменять взгляд на конкретную роль, но, скорее всего, поменять мировоззрение. Надо было уйти от бытового театра, в русле которого он был воспитан и привык работать, в сторону условного, политически ангажированного, метафорического, при этом не лишеного психологизма. Короче говоря, современного по манере игры, лишеной патетичности и прямолинейных функциональных оправданий. Вначале он был напряжен, а потом говорил: «Я не понимаю... Я много лет преподаю и играю, но не понимаю, как ты *читаешь пьесу*. Я не понимаю, почему я не вижу того, что прочитал ты». Опять, как видим, идет разговор о смыслах, об обстоятельствах, о предметном анализе. И вот что странно: актерская работа получилась у Курочкина замечательная, современная, тонкая и точная; но учит он своих студентов в «Щепке» по-прежнему, так, как учил 10–15 лет назад. Но и в других спектаклях, которые он ставит сам или ставят другие режиссеры, он тоже играет по-другому, у него всегда присутствует сочетание патетичности и бытовых подробностей.

Но так происходит с большинством актеров. Они попадают к режиссеру, который имеет силу и решимость, чтобы *влиять* на актера, уводить от

знакомого и привычного, а не просто *репетировать*. Или, как говорят, ставить.

В связи с «Мудрецом» и педагогическими интенциями в работе с актерами следует сказать еще об одном актере, который сыграл там свою, как считали многие, поистине звездную роль. Валерий Сергеев, назначенный на Мамаева, попал, как говорится, «в десятку». Работала и его фактура рано располневшего и занявшегося руководящий пост гедониста (он тогда уже был директором Волковского театра). Ему была присуща наивная консервативность взглядов, привычка гордиться стариной как личным достоянием – это именно он начал внедрять в массовое сознание представление, ставшее затем слоганом, относительно «первого русского». Он сумел провезти театр с гастрольными спектаклями по многим странам Европы, возил в Америку, а уж потом и гастрольные маршруты «Мудреца» были самыми длинными и разнообразными. Человек вырос в СССР, в небольшом городе, но, возглавив театр, очень быстро научился вести себя, как барин, позволявший себе несдержанность, этакие высокомерные выходки по отношению к зависимым. И потому в «Мудреце» он получил как раз абсолютно «свою» роль, там очень многое совпало с его психофизическими данными и личностными качествами. С ним, уже вкусившим власти, репетировать было едва ли не легче всего. На репетициях он был очень податлив. При этом разрывался между визитами в министерство, директорскими обязанностями в театре и репетициями. И на репетиции приносил все проблемы своего директорства. Заканчивал работать в своей сцене, бросал: «Ну все, я побежал», – и убегал. Это было и смешно, и нелепо. Это было совершенно по-мамаевски.

Однако такая незапланированная амбивалентность актерского и бытового поведения давала прекрасный творческий результат. И, в продолжение рассмотрения вопроса об отношении актеров к работе с новым режиссером и ожиданиям, которые должны сбываться: у Сергеева был актерский «нюх», он очень точно ощущал, что спектакль идет к успеху, он наделся на успех театра. Его Мамаев и сам вовсе не должен был быть отвратительным, скорее забавным; только должно было ужасать именно то, что такое вредное и бессмысленное существо *не отвратительно*. Это даже страшнее, чем если бы он был по-настоящему отвратительным. Мамаева не делали отвратительным и другие режиссеры, таких господ много, они привычны и по-своему милы, ибо

есть другие, похуже; не отвратительными были и О. Басилашвили у Г. Товстоногова, и В. Ларионов у М. Захарова.

А почему В. Майзингер был назначен на Тартюфа? Потому что необходимо было выбрать новое для города (Ярославля) лицо. Мне очень важно было, чтобы люди, которые приходили на спектакль, в принципе не знали этого артиста.

Что такое аферист, который попадает в дом Оргона? Это по определению абсолютно новое лицо. Значит, его труднее распознать, труднее сориентироваться в отношении его свойств и побуждений. Но, кроме того, Майзингер – хороший артист с сильным отрицательным обаянием. И те, кто его не воспринимал как имевшего право (!) на такую роль (!), делали это именно потому, что «чужак». Это характерная особенность относительно прочно сложившихся театральных коллективов, причем чем более успешен «чужак», тем более стойким является такое неприятие. Что касается Майзингера, это было новое лицо, актер – по психофизике очень гибкий. Но вот здесь любопытно: когда задумывался «Тартюф», как раз многие думали, что заглавная роль достанется... В. Кириллову. Это должно быть отрицательное обаяние, этакое злобно-темпераментное начало, поэтому и труппа, и сам Кириллов видели в новой роли его. Тем не менее, по психофизике Тартюф, если вспоминать, пусть немногочисленные, удаchi советского театра, – то эта психофизика, начиная с вкрадчивого М. Кедрова в версии К. С. Станиславского, была иной, чем имели мы с Майзингером. Иной она была и по сравнению с тем, что сделал А. В. Эфрос: он дал простодушно-решительного, сухопарого, узколицего С. Любшина рядом с круглым, вялым, рыхлым А. Калягиным-Оргоном. У нас было в принципе обратное решение. Остролицый, выглядящий сухоньким, суетливый Оргон-С. Куценко – и абсолютно вальяжный, с мягкими чертами лица, которые не часто сочетаются с отрицательным обаянием, никуда не торопящийся Тартюф-В. Майзингер. Работа «на сопротивление», но – если в театре на Литейном или в Омске источником сопротивления были поначалу не принимавшие свое назначение на роль артисты, то здесь сопротивление возникало между материалом и публикой (позиция которой к тому же присутствовала и внутри труппы). Публика в Ярославле привыкла к тому, что театр Волкова находится на площади Волкова и, чтобы поменять ее позицию без заигрывания, без «ужимок и прыжком», а по сути, нужно

сформировать другой характер сопротивления. И это уже другая сторона вопроса, поскольку со стороны удививших публику актеров (Кирилова, Майзингера) сопротивления не было.

Интересным опытом и плодотворным результатом можно считать нашу работу с С. Куценко (Оргон, «Гартюф», затем – Дулебов, «Таланты и поклонники»). С одной стороны, опытный артист, который сыграл много ролей в театре им. Волкова, с другой – опытный же педагог, а в период постановки наших двух спектаклей – еще и ректор Ярославского театрального института. Понятно, что для него вхождение в работу с новым для него режиссером могло быть не самым простым, как и для меня – включение нового для меня актера (и коллеги-педагога) в рабочий ритм репетиций.

Я, естественно, видел Куценко во многих спектаклях других режиссеров, помнил, что, скажем, в недолго шедшем спектакле «Профессор Сторицын» по Л. Андрееву он был наиболее живым, точным, нервным, хотя роль не была главной. Видел, как опытный актер и опытный педагог трансформировал вработанные актерские навыки в зависимости от предлагаемых обстоятельств работы с тем или иным режиссером. Хотя видел и то, что режиссеры ждали от него примерно одного и того же: острых быстрых реакций типичного «простака», комедийных акцентов, которые, надо отдать должное, не доходили до пошлого нажима, но легко и с удовольствием воспринимались публикой как понятные жанровые маркеры. Это было и в гоголевском Землянике, и в Фамусове, которые, несмотря на то, что классические комедии были поставлены разными режиссерами, были если не родными, то двоюродными братьями с их хитроватыми манерами и скрытой наглостью.

Мольеровский Оргон был для актера Куценко испытанием, но – для нас обоих – с радостным итогом. Умение держать стихотворный ритм в сочетании с прекрасным бытовым чутьем, проявлявшимся на уровне простейших и подробных действий, давали эффект живого характера, без «классицистских» котурнов и абстрактной условности. Оргон не был жалок при всей его слепоте и наивности, даже подчас вызывал раздражение своим активным сопротивлением здравому смыслу, – но это и был тот актерский диапазон, в котором родился характер по-своему обаятельного и вовсе не глупого парижанина, неудачно встретившего на пути жестокого жулика. Наше взаимопонимание не потребовало долгих объяснений ни в этой роли, ни в роли антипода Оргона – жестокого эгоиста Дулебова у Островского.

Параллельный педагогический опыт не препятствовал (поскольку мы не пытались «воспитывать» друг друга), но способствовал достижению результата (поскольку мы реально шли навстречу друг другу, доверяя и поддерживая в сценических решениях). Это и есть один из неоспоримо действенных путей решения педагогических проблем в работе с актерами-мастерами.

Библиографический список

1. Шишигин, Ф. Люблю жить в актере! Очерки. Воспоминания. Дневники. Спектакли [Текст] / Ф. Шишигин; авт., ред., сост. М. Г. Ваняшова. – Ярославль; Рыбинск: Изд-во ОАО «Рыбинский Дом печати», 2012.

Bibliograficheski spisk

1. Shishigin, F. Ljublj zhit' v aktere! Oчерki. Vospominanija. Dnevnik. Spektakli [Tekst] / F. Shishigin; avt., red., sost. M. G. Vanjashova. – Jaroslavl'; Rybinsk: Izd-vo ОАО «Rybinskij Dom pečati», 2012.