

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-138/2011



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



Хотя этот номер «Страстного» попадет вам в руки уже после Пасхальной недели, собирался он «во дни печальные Великого поста». С ними совпали показы театрального фестиваля «Золотая Маска», и в этом году спектакли его программ – и конкурсные, и внеконкурсные, и удачные и не очень – для меня оказались окрашены повседневными покаянными размышлениями. А иногда и откровенно созвучны им или, напротив, противоположны по содержащему-

ся в них вызову (а значит, все-таки созвучны). Один гениальный художник-странник говорил: везде Голгофа и везде рождается Младенец. Именно это утверждается в награжденных «Маской» постановках «Триптих» Петра Фоменко, «Дядя Ваня» Римаса Туминаса, «Изотов» Андрея Могучего, в оставленном без наград хабаровском «Малыше» Константина Кучикина, в польских спектаклях, показанных «Маской» в марте (о поляках – в этом номере), во многих других. Эти спектакли могут нравиться или не нравиться (почему – повод разобратся), но они наполнены, в них – духовный поиск и боль, порой загнанная внутрь настолько, что они кажутся бесчувственными. Кто виноват и что делать? Это вопросы режиссеров. Должны быть. Хороших режиссеров. Конечно, в эпоху режиссерского театра, во всех материалах, посвященных театру, речь идет о режиссуре. И все же в нынешнем номере «Страстного» – режиссеры стали главными героями – как профессионалы и как личности. И даже когда речь идет об артистах – из текстов видно, как они, артисты, зависят в своем творчестве и жизни от режиссеров. И не только сегодня. (И тем выше ответственность режиссеров.)

«Жизнь коротка, искусство – вечно». Эту максиму приводит автор воспоминаний о большом артисте города Владивостока Евгении Шальникове, сожалая: да, вечно, но искусство конкретного актера, каким бы великим он ни был, кончается с его жизнью на сцене или, во всяком случае, с жизнью его зрителей. И тут хочется добавить: искусство вечно, но как коротка жизнь! Берегите, любите друг друга, режиссер и актер, актер и режиссер. По статистике, из ста самых стрессовых профессий режиссер стоит на четвертом месте после авиадиспетчера. Любите его, как бы ни было велико искушение отругать за притеснение и вытеснение актера со сцены (актера мы, конечно же, тоже любим). Актеры, режиссеры – вечные странники в мире, где везде – Голгофа. Но всегда рождается Младенец.

*Александра Лаврова,
главный редактор журнала*

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-138/2011

Лауреат Премии Москвы / Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 1 0 - 2 0 1 1

СОДЕРЖАНИЕ



У Фестиваль мировой драматургии «Тверское золотое кольцо»

52

В РОССИИ

Астрахань. А.Абдрахманова	4
Йошкар-Ола. М.Копылова	6
Новосибирск. Е.Климова	11
Оренбург. М.Рябцева	15
Пермь. А.Никитина	17
Саратов. И.Крайнова	19
Серов. Р.Стрункина	28
Томск. Н.Шалимова	29
Ульяновск. С.Гогин	32

ФЕСТИВАЛИ

XVII Национальный театральный фестиваль «Золотая Маска» (Москва). В.Вязовкина, И.Решетникова, А.Лаврова	36
V Всероссийский театральный фестиваль мировой драматургии «Тверское золотое кольцо». А.Иняхин	54
VII Всероссийский театральный фестиваль «Пять вечеров» им. А.Володина (Санкт-Петербург). П.Руднев	59
II Международный фестиваль «Парад звезд в оперном» (Красноярск). Е.Коновалова	62
VI Саратовская областная театральная премия «Арлекин». И.Крайнова	66

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Дон Жуан» (Большой театр). Е.Губайдуллина	70
«Дураки на периферии» (Театр им. Н.В.Гоголя). Н.Старосельская	72
«Принцесса и свинопас», «Балда» (Детский музыкальный театр им. Н.Сац). Н.Ончурова	75
«Журавль», «Вкус черешни» (Театр «АпАрТе»). А.Рогачева	77
«Князь Игорь» (Новая опера). Е.Артемова	80

ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Любовный напиток» (Мариинский театр). Н.Потапова	82
«Чайка» (Театр-фестиваль «Балтийский дом»). К.Квитко	85
«Колобок», «Бармалей» (Большой театр кукол). А.Константинова	89

ГОСТИ МОСКВЫ

Санкт-Петербургский театр «Русская антреприза» им. Андрея Миронова. Г.Степанова	91
---	----

МОНОЛОГ

Вера Горшкова (Нижний Новгород). Г.Гейзер	96
---	----

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Юрий Копылов (Ульяновск). С.Гогин	98
-----------------------------------	----

ЛИЦА

Борис Гранатов (Вологда). С.Шатровская	105
Галина Короткевич (Санкт-Петербург). М.Заболотная	110
Ангелина Кржечковская (Ростов-на-Дону). Н.Перминова	113
Светлана Молчанова (Пятигорск). Н.Вагнер	116
Александр Плетнев (Калуга). Н.Старосельская	119

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Зал взорвется возгласами «браво!»... Анна Лапина	123
---	-----

СОДРУЖЕСТВО

VI Международный театральный фестиваль «Соотечественники» (Саранск). И.Старосельская	124
V Международный фестиваль любительских театров «Балтийский берег». Таллин, Эстония. С.Романенко	130

ВЗГЛЯД

«Синяя птица» М.Метерлинка в Александринке (Санкт-Петербург) и театре «Тень» (Москва). А.Гончаренко	134
---	-----

ВЫСТАВКА

«В ритме танца» Бориса Серова в московской Арт-галерее	
«Древо». И.Решетникова	137
«Коллекция времен и судеб» в Новосибирском художественном музее. В.Долматов	139

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Государственный национальный театр Удмуртской Республики. А.Евсеева	142
---	-----

ИЗ ДАЛЬНИХ СТРАНСТВИЙ

Наталья Маева об Англии	146
-------------------------	-----

ВСПОМИНАЯ

Евгений Шальников (Владивосток). В.Бусаренко	149
Людмила Гурченко (Москва). А.Иняхин	154
Владимир Федосеев (Саратов). И.Крайнова	155

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Евгений Лемешонок (Новосибирск)	158
Эра Сулова (Нижний Новгород)	159

КОЛОНКА ЮРИСТА

Минимальный возраст и условия приема на работу	160
--	-----

ЮБИЛЕЙ

Александр Чуйков (Тверь)	2
Театр «Новая опера» им. Е.Колобова (Москва)	3
Анатолий и Алла Заворуевы (Липецк)	61
Райли Коскела (Петрозаводск)	69
Юрий Ковалев (Армавир)	71
Людмила Котельникова (Чебоксары)	74
Людмила Матис (Каменск-Уральский)	76
Татьяна Горбенко (Новосибирск)	84
Лана Гарон (Москва)	122
Чатиб Паранук (Майкоп)	133
Ольга Белаявская (Санкт-Петербург)	141
Раиса Юдина (Тамбов)	148

IN BRIEF

Набережные Челны	35
Москва	79
Серпухов	95
Новосибирск	97
Санкт-Петербург	104,157
Мытищи	118
Новокузнецк	145

ЮБИЛЕЙ

В славном **Тверском академическом театре драмы** живет и работает чудесный актер, давняя гордость Тверской земли, народный артист России **Александр ЧУЙКОВ**. 4 апреля ему исполнилось **75 лет**.

Потребность поздравить замечательного мастера естественна для всех, кто знает и ценит его многогранное творчество, равно значимое и в режиссуре, и в педагогике, и в общественной деятельности.

Семейное положение Александра Александровича тоже неизменно многие десятилетия: его супруга – худрук Тверской драмы, народная артистка России Вера Андреевна Ефремова весьма озабочена репертуарной загруженностью мужа.

Именно обилие работы, всяких проектов и многих забот помогает Александру Александровичу полнокровно и радостно жить в искусстве, да и выглядеть куда моложе своих лет.

Кроме исконно русской фактуры: светлые глаза, здоровый цвет лица, богатый оттенками голос – при очевидной гармонии духа и плоти, природа одарила артиста завидным мужским темпераментом и чутьем художника. Актер безошибочно точен, определяя жанровую природу того или иного характера. А потому с одинаковой увлеченностью воплощает героев современной драмы, классической комедии или салонной пьесы.

Природное жизнелюбие, позитивный тонус – столь же неотъемлемые признаки его дарования, а потому лучшего исполнителя мольеровского Журдена, шекспировских Фальстафа и сэра Тоби, Кола Брюньона Ромена Ролана трудно себе представить.

Незабываемый Лыняев Островского, неоднозначные Гаев и Дорн Чехова воплощены в строгом следовании авторской природе и человеческой сути каждого характера. Природа российской сцены, ее культурные традиции тоже существенны в творчестве артиста.

Откровением стал его Кэбот из трагедии О'Нила «Любовь под вязами» – сильный, любящий и беззащитный. Наивно радуясь своему, увы, мнимому отцовству, старик приносит из хлева только что родившегося ягненка, наивно и по-библейски торжественно прижимая его к себе. Этот режиссерский «комментарий» замечательно раскрывал лирическую сущность героя, исполненного напрасных и поруганных надежд на возрождение духа и продолжение рода.

И все же особенно виртуозен артист Чуйков в воплощении образов А.Островского. Лыняев – теплый, розовый, благодушный – становится жертвой «пожирательницы сердец» Глафиры, ибо слишком наивно верит в свою независимость. Характер, не теряя психологического объема, получился назидательно комичным. Зато Кнуров из «Бесприданницы», Дудукин из «Без вины виноватых» и особенно Прибытков из «Последней жертвы» воплощаются актером в регистре вовсе не комедийном. Флор Федульч, к примеру, вовсе не «румяный старик лет 60», не просто полноправный деятель российской экономики в ее давние, еще здоровые времена. Прибытков, наблюдая падение Тугиной, страстно влюбленной в недостойного человека, сам тоже оказывается влюблен. Эксперимент над чужою душой ставит последний из островских героев А.Чуйкова – Евдоким Егорович Стыров из «Невольниц». Ему интересно, как поведет себя молодая жена, предоставь он ей полную свободу. А совесть мучит героя оттого, что он молодую жену себе «купил», не спросив ее любви. Мелодраматическая коллизия одинаково увлекательна для актера и для зрителей. Герои великого драматурга близки артисту, пожалуй, еще и потому, что сам Александр Александрович похож на Александра Николаевича: тот же тип обаяния, лирическая насыщенность облика, внутренний покой и красивая влажность во взгляде – но и лукавство, умение пользоваться яркой характерностью, умение увлечься парадоксами и противоречиями человеческой души.

Человеком, способным на нравственные мучения, предстал в исполнении артиста Алексей Александрович Каренин из сценической версии романа Л.Н.Толстого. Горько видеть, как страдает человек, не понимая причин, по которым внезапно рушится его до сей поры устойчивый мир.

Александр Александрович Чуйков сам пишет пьесы и инсценировки, в меру сил пытается разобраться в сложностях нынешней жизни и возможности отражения этих мучительных процессов на сценических подмостках.

Педагогические опыты артиста столь же интересны (ставил со студентами Чехова и Островского, Касону и Заградника, Тургенева и Мопассана, проводя своих подопечных через настоящий мировой театр).

Творческий авторитет артиста и театрального деятеля Александра Чуйкова для счастливых обитателей Тверского края неоспорим. Планов по-прежнему множество.



А.Чуйков в роли Каренина

Александр ИНЯХИН

Один из самых креативных оперных театров Москвы – **Новая Опера им. Е.В. Колобова** – отпраздновал свой **20-летний юбилей** блистательной постановкой-попурри **«Все это – опера!»** В театрализованном праздничном представлении, развернувшемся в торжественном сценическом пространстве вокруг трехуровневой люстры-трансформера, перед зрителем прошла галерея сцен из лучших спектаклей театра.



В представлении, возникшем благодаря идее председателя художественной коллегии театра **Натальи Попович** и оформленном **Виктором Герасименко**, приняли участие почти все дирижеры театра – **Дмитрий Волосников, Анатолий Гусь, Валерий Крицков, Евгений Самойлов**, хор, оркестр и лучшие солисты. Прозвучавшие фрагменты опер, подобно многокрасочному фейерверку, закончившему этот музыкальный праздник, оказались один другого лучше, но особое впечатление на слушателя произвели сцена и финальная ария из «Нормы» в исполнении **Татьяны Печниковой, Владимира Кудашева, Александра Скварко** и хора театра, проникновенный Хор иудеев «Va, pensiero» и сцена с Захарией (**Сергеем Артамоновым**) из «Набукко», пронзительно-трагичный **Анджей Белецкий** в сцене и арии Риголетто, тонко-чувствующий **Василий Ладюк** в роли Жоржа Жермона из «Травиаты», веселый сететиз из «Итальянки в Алжире», переходящий в блестящую скороговорку, и прекрасное исполнение куплетов заводной куклы Олимпии из «Сказок Гофмана» **Еленой Терентьевой**, соединившей отменный вокал с непринужденной пластикой заводной куклы. Театрализованное представление «Все это – опера!» – живое свидетельство того, что принципы, заложенные основателем театра **Евгением Колобовым** и определяющие его творческое кредо – вдохновенный поиск и смелое новаторство, – живы и сегодня.

Театр, лишившийся своего основателя, бессменного руководителя и вдохновителя семь лет назад, до сих пор живет по его заветам, особо чувствуя великого мастера в дни его рождения, отмечающиеся ежегодно Международным Крещенским фестивалем, во время которого можно услышать лучшие постановки из репертуара Новой оперы в исполнении не только артистов труппы, но также известных мировых вокалистов.

За время своего существования театр пережил разные времена. Листая буклет, выпущенный специально к 20-летию театра, совершаешь экскурс в историю его постановок: это 20 спектаклей, созданных самим **Евгением Колобовым**, и 20 опер, поставленных уже после его ухода. Завсегдатаи Новой оперы наверняка помнят то сильнейшее впечатление, которое производили первые постановки **Евгения Колобова**, ворвавшегося 20 лет назад в музыкально-театральный мир Москвы как низвергатель традиций: это фантазия «Руслан и Людмила», впервые открытая на российской сцене «Мария Стюарт» **Г. Доницетти**, глубоко психологичный «Евгений Онегин», сразу же отмеченный «Золотой Маской», – на эти спектакли, шедшие еще в приютившем на первых порах Новую оперу кинотеатре на Таганке, можно было с трудом достать билеты. Постановки ошеломляли свободой отношения к авторскому тексту, совершенно новым видением классики, но эта свобода не разрушала главного – духа музыки. Эксперименты **Е. Колобова**, смело вступавшего в соавторство с великими композиторами, совершались не в угоду моде или публике, они всегда были живым поиском свежего восприятия классики, приоткрывали слушателю совершенно новый, не менее интересный взгляд на знакомую музыку.

С 1997 года театр живет в бывшем здании Зеркального театра в саду Эрмитаж, специально реконструированном для Новой оперы по инициативе Правительства Москвы и **Юрия Лужкова**. На новой сцене **Е. Колобов** успел поставить еще ряд неординарных спектаклей, среди которых «Борис Годунов», «Демон», «Травиата», «Риголетто», «Снегурочка», «Паяцы», «Bravissimo!». После ухода маэстро из жизни Новой опере пришлось пережить непростые времена. Сохранив новаторский курс, театр стал экспериментировать, приглашая для постановок либо соотечественников из немusикального театра (**В. Виктюк**, поставивший спорных «Искателей жемчуга» **Ж. Бизе**, **Ю. Грымов**, создавший не менее спорную «Царскую невесту»), практически, исчезнувших сейчас из афиши), либо западных режиссеров («Волшебная флейта» в постановке **Й. Фрайера**, «Норма» в постановке **Й. Вилера**, **С. Морабито**, «Набукко» **А. Жагарса**, «Лоэнгрин» **К. Хольтен**, «Севильский цирюльник» **Э. Мошински**, «Летучая мышь» **М. Дейкема**). Последние постановки театра созданы вновь отечественными оперными режиссерами – **Юрием Александровым**, **Геннадием Шапошниковым**, и их работы «Любовный напиток», «Иоланта», «Званный ужин с итальянцами», как и недавно премьеру молодой **Аллы Чепинога** «Голос женщины», можно без преувеличения назвать удавшимися.

Итак, с юбилеем, Новая Опера – замечательный театр, чьей визитной карточкой был и остается новаторский поиск, смелый эксперимент и всегда высочайший уровень мастерства!

Евгения АРТЕМОВА

АСТРАХАНЬ.

Сюжеты нашего времени

В юбилейном сезоне в Астраханском драматическом театре появились спектакли по произведениям зарубежной классики.

Открылся сезон премьерой комедии **Мольера «Тартюф, или Обманщик»**.

По словам режиссера **Станислава Таюшева**, эта очень актуальная сегодня пьеса уже давно находилась в портфеле театра и ждала своего воплощения – ведь она замечательно расходитсЯ на труппу.

Главный акцент С.Таюшев сделал на «маниакальности» главных героев. Его Тартюф в исполнении **Игоря Вакулина** не сомневается, что все вокруг свято верят в его праведность и никогда в ней не усомнятся. Порой кажется, что он и сам в это верит. Пока не проглядывает его маниакальный цинизм. В свою очередь, Оргон (**Юрий Черницкий**) маниакально наивен и иступленно, с упрямством явно нездорового человека, заставляет свою семью уверовать в очевидно неоднозначные поступки Тартюфа как в единственно правильные. Если

обращаться к аналогиям, то эта пара в спектакле напоминает последнего русского царя и Распутина, Сталина и Берию и т. д.

Что касается семьи и окружения Оргона, то они довольно смело вступают в бой с лицемерием Тартюфа, не боясь навлечь на себя немилость и даже опалу главы семейства.

Женственна и умна Эльмира **Натальи Вавилиной**, дерзка и обаятельна Дорина – **Виолетта Власенко** и даже кроткая Мариана, образчик классической покладистой дочери – **Эльмира Байкина** в критический момент очень трогательно показывает свои коготки как отцу, так и своему жениху Валеру, поистине благородному кавалеру (дебют **Сергея Терпугова**). Все персонажи во главе с Клеантом (**Александр Беляев**), который эмоциональнее остальных пытается донести до Оргона истинную сущность его мнимого друга, очень активны. И только госпожа Пернель **Натальи Антоненко**, истинная мать своего сына, заходит в своем заблуждении еще дальше, чем он.

Город тепло принял спектакль, оказавшийся не только содержательным, но и зрелищным. Оформлял его московский художник **Андрей Климов**, давний друг астраханского театра, он же создал шикарные костюмы эпохи кринолинов, кружевных манжет и шляп с перьями. Впервые в Астраханском драматическом была использована техника нанесения репродукций картин великих мастеров прямо на детали костюмов методом печати, что необыкновенно красиво смотрится из зрительного зала.

Премьера трагедии **Шекспира «Ромео и Джульетта»** состоялась накануне 200-летия театра, 10 декабря. Спектакль, поставленный **Станиславом Таюшевым**, оказался близок и понятен сегодняшнему зрителю не только потому, что главная его тема – любовь. Режиссер увидел в борьбе двух враждующих кланов средневековья сегодняшний мир с его бесконечными бессмысленными войнами и равнодушными убийствами ни в чем не повинных людей, он намекает на



«Тартюф». Тартюф - И.Вакулин



Эльмира - Н.Вавилина, Дорина - В.Власенко



«Ромео и Джульетта». Капулетти - Ю.Черницкий, леди Капулетти - Н.Василина



зомбирование толпы, не ведающей, что творит.

По мнению шекспироведа, кандидата искусствоведения Ирины Колесовой, «согласно интерпретации С.Таюшева, действие... происходит не на стыке Средневековья и Ренессанса, а Средневековья и двадцать первого века...» Режиссер четко выстраивает динамику спектакля, показывая слияние элементов той далекой эпохи с современным миром. Главные герои спектакля мало напоминают юных восторженных влюбленных полудетей. С первого появления Ромео (**М.Ракитин**) зритель видит во всем его облике некую обреченность, предчувствие беды. И Джульетта (**И.Смирнова**) не наивная малышка. Ведь сегодня ее ровесницы уже более приспособлены к жизни и точно знают, чего хотят. Главные герои, безусловно, близки тем молодым людям, которые сидят в зрительном зале.

Динамику спектакля подчеркивает и аскетичное оформление (художник **Г.Гришанов**). На пустой сцене небольшой подиум – это стол, за которым собирается семейство Капулетти, балкон, усыпальница Джульетты. Большой шелковый красный язык посередине сцены символизирует кро-

вавые события, на его фоне совершаются все убийства. Длинный, грубо сколоченный помост, с пятнами кроваво-красной краски, накрывает пять первых рядов зала и заканчивается ступеньками, ведущими к зрителю. Кажется, эти несколько ступеней всего-то и отделяют публику двадцать первого века от давней мрачной эпохи – с такой легкостью преодолевают их герои, поднимаясь из зала или спускаясь в него.

Весенняя премьера театра – поистине весенняя, и не только потому, что состоялась в марте. Это легкая, свежая комедия **К.Гольдони «Хозяйка гостиницы»**.

Тайны любви никому не ведомы, будь то успешная, красивая трактирщица или ее Слуга, мрачный Кавалер или комичные Маркиз и Граф, – все подчиняются неизведанному страстному чувству. И в XVIII веке так же влюблялись, как во все времена... Казалось бы, давно всем известный сюжет приобретает в интерпретации режиссера **Алексея Матвеева** неожиданные черты.

Вероятно, нельзя сегодня играть Гольдони, даже как 20-30 лет назад. Произошла переоценка ценностей, в обществе сменились приоритеты. Наверное, поэто-

му Мирандолина – **В.Власенко** – это не просто услужливая трактирщица, к которой тянутся из-за ее простоты и доброты. Это скорее бизнес-леди, которая умело пользуется красотой и женскими хитростями для достижения своих целей. И не случайно она выбирает себе в мужья не Слугу (**С.Терпугов**), ведь это не соответствует ее статусу. Тем не менее, она держит его на коротком поводке, как и Графа (**П.Ондрин**), и Маркиза (**В.Штепин**), которые могут пригодиться хотя бы тем, что делают рекламу ее бизнесу.

Создателям спектакля удалось передать атмосферу южного городка с необязательностью курортных взаимоотношений. Здесь постоянно звучит танго – это история любви в ритме танго. В ритме танго постояльцы гостиницы обольщаются главной героиней, в ритме танго ею увлекаются слуги, в ритме танго она грустит и веселится. И, конечно, в ритме танго она влюбляет в себя неподатливого Кавалера (**И.Вакулин**) и влюбляется сама.

Анна АБДРАХМАНОВА
Астрахань

Фото предоставлены
Астраханским драматическим театром

ЙОШКАР-ОЛА.

Учитесь летать заранее...

В Йошкар-Оле пять профессиональных театров на 246 тысяч жителей. А хорошие режиссеры – в основном – приглашенные. Местные – какие-то «спокойные» слишком (нехватка йода), а зритель все ждет от театра чудес. Художники хорошие – те, что «удивляют» и «радуют» – тоже почти все из Уфы, Питера и Нижнего Новгорода. Те, что современным театральным языком контакт со зрителем осуществляют. И совсем хорошо, если созданный спектакль вливается в неуловимый «контент» города. Город специфичный: построен на болоте, значительно ниже уровня моря, «в низинке» (как сказано в одном краеведческом описании XIX века), сюда в позапрошлом веке ссылали взбунтовавшихся поляков, в прошлом – репрессированных священников, в войну – предприятия и НИИ со всем составом ИТР из Питера и Москвы. А вокруг в лесах – исправительные учреждения... До 1990 года карту города и республики запрещено было тиражировать. Сложный город, интеллигентный, скрытный. Иногда кажется, что время здесь – остановилось: событий нет, одни мероприятия...

Когда в **Марийский республиканский театр кукол** на постановку пьесы **Даниила Привалова «Прекрасное далеко»** пригласили режиссера из Казани **Татьяну Лядову**, актеры пришли в радостный восторг от предчувствия *настоящего*: для многих из них Татьяна Валенти-



Т.Лядова, режиссер

новна была любимым педагогом актерского курса в Марийском республиканском колледже культуры и искусств, впоследствии названного «золотым», потому что все выпускники остались в актерской профессии. Теперь Татьяна Валентиновна преподает в Казанском театральном училище, в этом учебном году ставит пятый спектакль. Постановки ее отличаются полным отсутствием насилия над актером, особой образностью, логикой и острым театральным языком, который безоговорочно принимается и молодежью, и людьми постарше.

Пьеса заворожила всех странностью формы, героев, пространства и очень актуальными и провокационными рассуждениями об эпохе абсурда, в которую мы живем. Группа актеров, которая собралась на эту постановку под рабочим названием «Объединение NEXT», видимо, задалась целью изменить депрессивное состояние духа сограждан и показать, что еще возможны



Т.Батракова, художник
Фото Марины Копыловой

оптимистичные выходы... После нескольких пробных репетиций взяли тайм-аут на три месяца. На 23 марта была назначена премьера. Спектакль сочинялся в процессе репетиций всем коллективом, никто, включая самого постановщика, не знал, что получится в результате, какую роль в действии будут играть куклы, и будут ли они вообще. Постоянные разговоры шести героев о лежащей где-то за пределами данного пространства «свободе» логически предполагали, что, если «свобода» – где-то там, то тут «не-свобода» (в России эквивалент – «зона», тюрьма, «лесоповал»). Родилось пространственно-сценическое решение (художник-постановщик и автор кукол **Татьяна Батракова**): в основе его – бревна, подвешенные за торцы веревками к колосникам; и как остраняющее обстоятельство, переводящее все действие в «сюр» о нашей сегодняшней полуспящей жизни, – подушки... Они на сцене – повсюду, желто-серые, без наволочек,

как сущность без оболочки. Они – облака в воображаемом «раю» (кому-то хочется и так назвать место, где неуспешные на земле души приземляются после смерти), и амортизационные наколенники, наголовники и налокотники «ангелов», которые учатся летать; в них спят, как в сене, в ушанках и валенках; в них можно увидеть даже женскую грудь. Костюмы – тоже как бы голая сущность – из серого стеганого ватина, без которого родившиеся в XX веке не мыслили теплой зимней одежды, из него сшиты ватники, штаны, юбки, платья. У «женщин» эта «униформа» дополнена старыми платками и валенками, у «мужчин» – валенками и шапками. Но и деление на мужчин и женщин в этом пространстве – условность: все «ангелы». Хотя гендерные различия в стилях поведения, мотивациях поступков, в разговорах – есть. Ценности, устремления, нереализованные при жизни, таланты и любимые занятия находят в этом пространстве, именуемом персонажами «РАЙ», воплощение и реализацию. Правда, никто из них не испытывает от этого особой радости. Сидят в этом «раю» на пенечках, хлеб – из песка. Зато вредная «дурь», которую завлекательно культивирует в невидимом парнике «ангел» Тоха (**Роман Дербенев**), слишком демонстративно и эффектно дымит из разреза в сером мешковатом заднике. И молодой красавец, пристреленный во цвете лет случайно, из-за этой «дури» – за огонек от самокрутки в темноте! – не вызывает жалости или возмущения: он слишком цветущ и обаятелен в своем пороке, и «дурь» – не кончается. И этот вечный праздник

души в «несвободе» у него теперь продолжится без конца: в «раю» же нет времени, оно остановилось, а сдвинуть его невозможно.

Да, это не христианский подход к будущей жизни. И не буддистский. Какой-то новый. «Пофигистский», может быть?

Но если мы будем искать логику в этом спектакле, впадать в идеологические построения, то окажемся на ложном пути и никуда не придем. А главное – не получим удовольствия от театрального действия, цель которого – рождение Чувства. А не мысли.

За разговорами внутри этого вынужденного коллектива загнанных на край света душ зритель постепенно угадывает и принимает странную игру со временем: его то нет, то оно остановилось, и поэтому ничто и никто вокруг не меняется, часы не могут наладить: как их ставить, если нет ни радио, ни гимна – никаких идеологических движений и реальных ориентиров? Но отключенность от обязательного социума, однако, включает внутренний потенциал каждой личности: «бытовые» умения здесь – ничто, а важно то, что ты «любил делать» в жизни, то есть теперь начинается у каждого «вечный праздник души». (*В народной культуре, как известно, время «праздника» и предполагает делать то, что по сердцу, ибо: как живешь в праздник, говорится в народе, так будешь жить и в раю*). Умеешь петь и играть на гитаре – пой! Любишь печь пироги – пеки! Любишь летать – летай! Правда, Маруся (**Анна Деркач**), умершая от удара ножом, нанесенного... хочется верить, влюбленным женщиной, риторически спрашивает: а где же в

этой иерархии «любви вообще», «любви к Ленину» и «любви к пирогу» место для любви мужчины и женщины!? А нигде. Для смерти – тоже места нет! Умирать же на земле никто не любит, а в раю это и невозможно! Что довольно забавно, абсурдно и похоже на правду.

Но в сочетании «черного юмора» и безысходного оптимизма положения (даже повеситься невозможно) есть какой-то шарм, который в итоге вызывает у зрителя приятную эйфорию и очень светлое чувство от всего спектакля в целом (несмотря на многие нестыковки и алогичности в драматургии), что, вероятно, и составляет смысл театра как формы общения людей.

А вот зритель, привыкший искать идейную подоплеку и объяснимую человеческой природой мотивированность поступков героев, сильно занервничает: как могут «души» – целоваться?! Как можно со сцены давать столь легкомысленные модели поведения, как у Тохи, как у Маруси с Васей (**Максим Белецкий**), которые от материализации любви вообще «аннигилировались» (исчезли) из данного пространства, ведь не факт, что они вознеслись выше. Может, как раз наоборот?

Парадоксальность пьесы Привалова все же имеет четкий психологический и убедительно-позитивный стержень.

Сан Саныч (**Дмитрий Репьев**) до конца остается самой загадочной личностью. Актер самый взрослый и опытный из всего состава. Кстати, он и предложил «обряд посвящения в «ангелы» для Васи с отиранием ног о брошенное на порог полотенце (*подобный момент присутствует*



Вася - М.Белецкий



Маруся - А.Деркач, тетя Таня - С.Есмеева



Саньч - Д.Репьев



Серёга - П.Кожевников Тоха - Р.Дербенев



Странники

в русском свадебном обряде: кто первый в будущей семье встанет на постеленное на пороге в дом полотенце, тот станет верховодить в семье; есть аналог обряда и в обычае тюремных жителей). В желтоватой полуфрицевской цигейковой шапке с козырьком, в унтах, штанах и фуфайке, вечный странник на земле (полярник, этнограф, геолог, альпинист, со странным знанием тюремных обычаев) – Саныч Репьева, исходя из логики данного абсурдного райского пространства, при жизни, то есть «на свободе», «любил не верить», любил ломать веру других – и сейчас это же делает, но как-то без наслаждения. Спокойно, но настойчиво. И потому тревожно. Не верит он ни в успешность райской почты, ни в компетентность Почталъона (**Анастасии Ершовой** удалось без единого слова создать образ массивный, жутковатый и величественный, как мировое космическое пространство: длинное потертое пальто до полу с накинутой на плечи рваной шалью, кожаный шлем и очки, рукавицы, военных времен планшет с какими-то прозрачными стеклышками в качестве почталъонской сумки – это и страшно и удивительно, и какое-то детство, как мамино пальто из шкафа, тайком надетое в пять лет...). Саныч не верит в существование других обитаемых миров, к которым летят где-то в космосе безумные ангелы «первого поколения»!

Кажется, от тотальной нелогичности и ломки всех стереотипов даже у современного тинейджера, адаптированного к скачкам и нестыковкам мотивов, признаков и событий, может кры-

ша поехать. Но Саныч контролирует процесс погружения в абсурд нового бытия: говорит медленно, с расстановкой, голосом мягким, добрым и так пристально-но-пристально смотрит в зап... На нем, как на здоровом стержне, держится весь абсолютно крутой «бред» происходящего вокруг. Саныч – наш человек! Я лично благодарна за то, что в период Великого поста, в городе с чудовищным духовным опытом, на фоне развивающейся мировой катастрофы в далекой Японии на вопрос ангела Васи: «Саныч, а Бог – есть?» – Саныч не стал дальше произносить текст пьесы, а промолчал, сжав зубы, и медленно ушел – именно для того, чтобы не произносить сакраментальную фразу. Внезапная тишина на фоне тотальных разговоров повергла зрителя в благоговение. Это было сильнее слов. Тишина оставила зрителя наедине с вопросом, который каждый решает наедине с самим собой.

«Неверие» Саныча провокационно, но так трагично, так глубоко и необъяснимо обусловлено, что остальным героям спектакля – нечего ему противопоставить. Они все: деловой Тоха, живущая ожиданием любви Маруся и умершая в блокадном Ленинграде неисправимая оптимистка, тонкая, озаренная смиренно-ироничной «любовью к Ленину» учительница тетя Таня (**Светлана Есмеева**), брутальный ангел Серега (**Петр Кожевников**) и нежный, бо-сой, вечно любящий свою маму ангел Вася – все они как детишки перед «настоящестью» Саныча. Они все еще спрашивают, все еще стремятся куда-то, все еще пребывают в иллюзиях дет-

ства. Художник это подчеркивает: красивыми вязаными варежками на резинках, по-детски висящими из рукавов серых платков и ватников, формочками для песчаных кексиков в руках у женщин вместо серьезного замеса реалистичного теста на пирог. А режиссер – игрой и многофункциональностью предметов: фанера 1 м х 0,5 м – это и стол для писем, и доска для раскатывания теста, и кафедр; бревна – это нары, идо-лы, это и показатель мужской силы и мощи; желтые подушки – облака, матрасики, одеялки и состояние; а листочки-обрывочки, откуда-то сверху упавшие в виде больших бумажных снежинок в это пространство, – на них герои (с азартом пионерского лагеря!) начинают писать письма тем, кто им был дороже всего на земле... Эти «мелочи» вызывают невыносимый трепет, массу ассоциаций, потому что такие снежинки ощущали в руках почти все поколения людей XX века.

Но сцена с письмами вызывает печаль: ведь это все – наш визуальный опыт. Поколениям XXI века неведомы эти ощущения! Эта радость разворачивания сложенного листа бумаги, вырезанного по торцам, который вдруг превращается в снежинку!.. Но писать письма на снежинках – это уже такой восторг! Печаль и в том, что мы живем в такое время, когда рукописное письмо как форма общения безвозвратно исчезает из нашей культуры и цивилизации. Наши внуки никогда не напишут нам письма на тетрадном листочке крупным детским почерком и не будут беречь свои первые школьные тетрадки с чистопи-

санием! Система «свободы» постепенно искореняет у них даже возможность научиться письму в школе, вводя тотальное печатание на компьютере.

Но сейчас они рядом с нами и смотрят этот спектакль – про нас и наше поколение. И что им, нынешним, – до нас? Поймут ли они эту ностальгию и боль за них, наших будущих?

Этот вопрос возникает из конкретно-предметного мира «несвободы» и остается открытым, потому что он очень интимный... Но по этому «шлейфу» можно всегда отличить «настоящее» от однодневки. Поиск ответа за пределами театрального действия – это тоже действие, это жест, на который вдохновляет только высокое искусство. Работа интеллекта и души в зрителе – высший и самый трудный жест, который может породить театр. *Один чиновник, уходя со спектакля, многозначительно спросил свою жену: «Ты поняла, про что это?..»*

Но подростками и молодежью спектакль принят «на ура»: впервые за историю Республиканского театра кукол в зале на 250 мест зрители толпятся в проходах, в кассе раскуплены даже входные билеты. В театре кукол появился универсальный спектакль для всех возрастов, но в первую очередь – для молодежи, для старших школьников (целевая аудитория

рия, не избалованная вниманием театров). Тинейджерам, как ни странно, комфортно в «несвободном» пространстве, состоящем из загадок, смеси комедии положений и театра абсурда, но с национальной особенностью погружения. В чем причина эффекта?

Возможно, в том, что на подсознательном уровне вынужденное общение персонажей в пространстве пьесы напоминает ситуацию общения в социальной сети интернета, «В Контакте», например: все туда «падают» и вынужденно общаются, общаются... Для того чтобы в конечном итоге перезнакомиться, найти то, что нужно – пару, работу или друзей, и выйти из сети. Этот мотив прекрасных надежд и настойчивых (и четко гендерных) ролевых ожиданий с очаровательной детской улыбкой и огромными глазами надежды проводят через весь спектакль Маруся-Деркач и Вася-Белетский (первая полноценная работа актера).

Художник и режиссер до последней репетиционной недели ре-

шали вопрос с присутствием кукол в спектакле. Как выяснилось уже после премьеры, Татьяна Батракова внутренне не принимала «бытовизм», он раздражал, связывал воображение, но визуальная альтернатива бытовым деталям не приходила. А после премьеры, когда уже поздно что-то менять, переживания от нерешенности поставленной задачи стали особенно болезненными. Мое предположение, что «Прекрасное далеко» – по сути радио-пьеса, и самое роскошное визуальное ее решение возникает только в фантазии слушателя (!), а страдать от невозможности сделать его универсальным на сцене – непродуктивно, разумеется, не убедило художника, а только разбередило желание заглянуть за грань возможного... Батракова – мастер кукольного театра, к тому же десять лет выступает как сценарист и режиссер-постановщик спектаклей. Но в итоге куклы остались только в образе загадочных «странников», летящих в мировом пространстве... на подушке. А подушка – на голове у Почтальона...

Белые, обгоревшие от вечного холода Космоса, они открывают беззубые алые рты, шевелят посохами и беззвучно поют...

*Марина КОПЫЛОВА
Йошкар-Ола
Фото Валерия Тумбаева
представлены театром и со страницы
Группы «Объединения Next»
В Контакте.ру*



НОВОСИБИРСК.

Но с благодарностию – были...

В Новосибирском академическом молодежном театре «Глобус» – премьера. «Дни Турбиных» М.Булгакова в постановке Елены Невежиной, с привлечением актеров из труппы другого новосибирского театра, «Красного факела». Елена Невежина ставит в Новосибирске уже третий спектакль. Два предыдущих, по Хармсу и бр. Пресняковым, – страннейший букет из чувств, земных и понятных, внешней ирреальной (хотя иногда и вполне осязаемой) силы и непредсказуемого финала. И вдруг – «Дни Турбиных». Спектакля ждали с нетерпением.

Мы же знаем: «все они красавцы, все они таланты, все они поэты». «Дни Турбиных» – целый ворох ассоциаций, общекультурных и личных. Конечно, и «Россия, которую мы потеряли», и «на войне только пушки в цене, а невесту другой успокоит»... Все это – известное, пропетое, оплаканное – есть в «Днях Турбиных», рассказанных Еленой Невежиной. Но есть и ледяной вихрь, вырвавшийся из раскрытого старого альбома с фотоснимками в тонах сепия. Хотя поначалу – не вихрь, а тишайший снегопад, откуда появляется с комьями снега на фуражке полковник Алексей Турбин (артист «Красного факела» **Константин Колесник**). Полковник идет домой...

Чего в спектакле нет, так это ставки Гетмана или штаба Германского командования, и тем более – петлюровцев. Есть дом. Вернее, одна обставленная в



коричневом (тон сепия) комната слева приблизительно на половину сцены. И где-то в глубине, скрытая от наших глаз – есть прихожая. Туда, услышав старинный «поворотный» звонок, торопятся герои – встречать гостей, друзей или невесту кого: непонятного дылду с варежками на резинках, замotanного, как младенец. Он неловко топчется и торопливо бормочет какую-то ахиною про маму и телеграмму. В «Турбиных...» есть несколько сцен, которые предвдуша-

ешь. Как и эту – явление Лариосика. И вот наслаждаешься и ждешь, когда же у Елены и Алексея блеснет в глазах понимание. Наконец, переглядываются: «Так это наш кузен из Житомира!» Ура, Лариосик поселяется в доме на радость зрителям. Скажу, что здесь я ждала явления кузена с особым вниманием – артист **Никита Сарычев**, исполнитель роли Лариосика, всегда казался мне образцовым героем нашего времени. И нервность его, и пластика, энергия, и даже



Тальберг - Л.Сорокин, Мышлаевский - А.Симонян

«недетепистость», которую Сарычев с удовольствием демонстрирует, если роль позволяет, – все сегодняшнее. Не скажу, что по остальным персонажам заметно, мол, у них полжизни были денщики. И понимаю, не было такой задачи у этого спектакля – соблюсти бытовую историческую правду. Но Сарычев, полагала я, – для «Дней Турбиных» гость из будущего. И с первых же минут поняла, что прекрасно со своими предположениями села в лужу.

Лариосик Сарычева – нелепый и трогательный ботаник и поэт, который явно очень скоро оставит свою неуклюжесть и превратится просто в поэта, умницу и даже мечту девушек. Он, собственно, уже в спектакле обретает все больше самоиронии и спокойного достоинства, не утрачивая при том чуткой и восторженной заботливости по отношению к Елене. Ее, как и положено, любят здесь все, хоть и каждый на свой лад. Даже Тальберг (**Лаврентий Сорокин**), суховатый, властный, чуть истеричный, единственный из всех углубленный только в самое себя, – даже он. Впрочем, это мы увидим только в последней сцене. Пока же Тальберг сбежал, и Елену оплакают все наперебой. И воспрянувший от известия об отсутствии мужа, настойчивый влюбленный Шервинский (артист «Красного факела» **Максим Битюков**). И преданно влюбленный друг Витенька Мышлаевский, одна из лучших, по моему, работ **Артура Симоняна**.

Его Виктор – это стихия. Симонян на сцене всегда – стихия, но здесь, зажатая в жесткие рамки образа, стиля, эпохи, его стремительная энергия обнимает со-

бой всю сцену. И рыжую прекрасную Елену в первую очередь. Сокрушительным своим обаянием Симонян, конечно, наградил и Виктора. И позволяя себе со вкусом и удовольствием это обаяние демонстрировать. Он виртуозно прятал по карманам бутылки, картинно (театрально!) отчитывал Лариосика за пролитую водку. Он горяч, хоть и отходчив, но не стойте у него на пути, снесет потоком. Веселая жажда жизни уживается в Мышлаевском с горечью и усталостью – достаточно послушать его речи в конце спектакля. Но главное достижение Симоняна – не в парадоксах характера Виктора. В рыцарской душе Мышлаевского, в чувстве чести и служения. Он настолько настоящий, что это свойство нет нужды доказывать. Мышлаевский появляется на сцене и в доме – и там воцаряется радость. Недаром именно Виктор избрал кумиром взролеющий Лариосик.

Об их дуэте хочется говорить, смакуя подробности, но пра-

вильнее будет сказать вообще об актерском, нет, человеческом ансамбле в этом спектакле. В смысле – о любви и дружестве, о понимании с полуслова, о словах, которые только скрепляют единение, – таковы мои зрительские впечатления от наблюдения за жизнью в доме с кремовыми шторами. Каждый здесь мог бы стать центральным героем. Но в единстве – их сила, и зритель ощущает ее, сидя в зале почти век спустя.

Штор, правда, на сцене мы не увидим. Зато увидим белую скатерть, что стелет на стол Елена, раскладывая по фарфоровым тарелкам что-то революционно-неумудренное. Королеву играет свита. Актриса **Анна Михайленко** несет в спектакле этот нелегкий груз так, как могла бы, наверное, подлинная Елена – с душевной и физической грацией. Затянутая в коричневое платье в талию, с рыжими, естественно, волосами, убранными в пышную дамскую прическу, юная Елена (24 года по пьесе)

поначалу кажется старше своих годов. Она чуть более картинно, чем, может быть, стоило для правдивости картины, переживает о пропавшем муже, во всем же остальном – с легкостью соответствует восхищенной фразе Мышлаевского – мол, что за женщина: и на фортепьяно играет, и самоварчик поставит в случае чего.

Так получается, что в этом спектакле я совершенно естественно нахожу объяснения для любых случайных или вдруг не удавшихся моментов, ибо в нем – жизнь, где, как мы понимаем, возможны любые несообразности. И я говорю себе: может быть, Елена просто не любит мужа, еще до его предательства не любит – отсюда и волнение о нем наполнено куда меньшей душевной энергией, чем забота о замаршем Мышлаевском?

Елена – центр и стержень семьи и непростой офицерской компании, и главенство это достигается не командирскими, Боже упаси, замашками – но душевной



подвижностью, искренностью, готовностью любить. Когда до вхождения в Киев Петлюры остается ночь, и мужчинам вот-вот идти, возможно, на смерть, Елена сокрушенно плачет: «посуда грязная, и все пьяные!» Плачет над разрушением дома, вот в чем дело. А после, когда Алексей перед строем юнкеров на авансцене будет произносить страшные слова о капитуляции, позади них будет хорошо заметно, как Елена легко движется, убирая со стола и хлопоча по дому. Но юнкера разбегутся, Алексея убьют. И дом останется беззащитным.

Полковник Алексей Турбин (Константин Колесник) излучает внутреннюю силу. И не спрашивайте меня, как. Ну да, собранность, напряженные движения, всякая манера говорить. И еще есть что-то, чего нельзя просто актерски изобразить. Не знаю, у актера или у Алексея Турбина вдруг сел голос, когда он говорил о предательстве штаба и союзников. У кого-то из них, Константина Колесника или Алексея Турбина, не достало сил звучно рассказывать о позоре. Через несколько минут Турбин умрет на фоне ночного неба в проеме той же двери, откуда он появился в начале спектакля. Небо зальет зарево. Алексей упадет, почти распятый выстрелами, раскинув руки. Что ж, только так эти герои могли умирать, правда? А там, слева, в доме, Елена отчаянно выкрикнет обвинения оставшимся в живых. Да так, что сожмешься от силы и жестокости этих ее слов. Но она уже рухнет в обмороке. Конец первого действия. Второе действие после контрастов первого, после канонады

и смерти, после зарева и темноты, после спрессованности трагических событий кажется размеренным и благополучным. С поправками на Николку (**Максим Гуралевич**) на костылях. Впрочем, Николка по-прежнему светел и весел, он готов подхватить шутку, вообще готов к хорошему. Даже фразу: «Я, наверное, останусь калекой», – произносит между делом. Конечно, мужество. Но стоит посмотреть в его глаза, и увидишь – еще и молодость, актера и героя.

Во втором действии оставшиеся в живых мужчины не в форме – в новеньких бежевых костюмах (снова в тонах сепия). В комнате свет и елка. Рождество. И – бенедикс Шервинского-Битюкова. Я впервые увидела Шервинского, который совпал для меня с текстом абсолютно. Не герой, если сравнивать с Алексеем. И не так уж строг в вопросах морали. При случае вон и портсигар гетмана прихватил – и я впервые не засомневалась, что Шервинский это сделал. Влюблен, хвастлив, ходит победительно и слегка вприпрыжку, словно чуть отрываясь от земли. Театрально держит паузу и – любит себя! Шикарным жестом откидывает фалды фрака, присаживаясь на стул (он единственный из мужчин не в бежевом – что ж, он уже актер оперы и вот-вот станет женихом). Однако наедине с Еленой – сникает, словно сдувается, и оказывается милым, влюбленным и даже честным. Он счастлив, и у Елены светятся глаза и смягчается лицо. «Мы отдохнем...»? Явление Тальберга-Сорокина омрачает предыдущку ненадолго. Он не сразу держит удар, он не верит и умоляет, он кладет голо-

ву Елене на плечо и что-то бормочет о любви... Из «негодая, бросившего жену и забывшего о долге» – Тальберга первого действия, – он превращается в страдающего человека. Его жаль. Но вот Тальберг становится чуть агрессивнее, и Елена зовет на помощь верного рыцаря Мышлаевского. С прошлым покончено. Остается понять, что же впереди. Господа офицеры Мышлаевский и Студзинский (**Павел Харин**) спорят о белых и красных, и, почти заглушая их голоса, за сценой звучит романс «Гори, гори, моя звезда». Харин словно вырезал своего героя на камне, никаких штрихов, один контур. Лаконично, сдержанно, убедительно, без аффектации, свойственной здесь всем стальным. Последние произнесенные Студзинским слова «кому пролог, а кому эпилог» совпадают по звучанию со строчкой «Другой не будет никогда!». Герои впервые за спектакль всматриваются в зал. И уходят в темноту, вновь превращаясь в фигуры на старой фотографии. Из проема справа появляется Алексей. По сцене маршируют юнкера. На программке к спектаклю – два текста известной песни «Смело мы в бой пойдем!». Слова отличаются самой малостью. На красном фоне – «за власть советов», на белом фоне – «за Русь святую». И все же для меня «Дни Турбиных» в «Глобусе» – в первую очередь не о красных и белых. Не о трагедии переворота, войны, не о расколе. Он о спасении, которое не извне, а внутри. «Не говори с тоской, их нет. Но с благодарностию – были».

Елена КЛИМОВА
Фото Владимира Дубровского

ОРЕНБУРГ. Недоступность – условие любви?

В Оренбургском драматическом театре им. М.Горького состоялась премьера «Недоступная» Сомерсета Моэма в постановке Рифката Исрафилова.

Пьесу классика английской литературы отличают умные, афористичные диалоги, тонкий юмор, эмоциональность. Артисты в ярких мизансценах, изящных костюмах, салонных декорациях разыгрывают на сцене комедию о зыбкости любовного чувства, о всех средствах, которые бывают хороши лишь в моменты последнего отчаяния. Если бы мы говорили о героях Достоевского, возможно, ожидали бы от них иных выводов и поступков. Но не будем смешивать эпохи. Двух талантливых мастеров драматической интриги и глубочайших знатоков человеческой психологии при всем различии их художественных стилей объединяет такое нескромное желание обнажить своих персонажей, докопаться до истоков их мыслей и чаяний, довести до иступления и понаблюдать, что будет с ними дальше.

Рифкат Исрафилов, определив жанр сценического действия как «комедию в стиле рэгтайма», выстроил спектакль, используя основной принцип рэгтайма (как бы «разорванной» мелодии, основанной на полу-импровизациях). Спектакль получается стильным, единым по природе существования артистов на сцене.

Главная героиня Каролина Эшли (**Наталья Беляева, Ирина**



Прохорова) получила сообщение о смерти своего супруга, который жил где-то в Африке и ничем ей особо не досаждал. У молодой вдовы есть несколько обожателей. Роберт, ее любовник, наверное, должен теперь жениться на ней, Рекс, юный влюбленный, вероятно, будет страдать, а доктор Корниш продолжать вздыхать на расстоянии. Подруги Каролины уже готовятся к свадьбе. Но оказалось, что сама возможность брака кардинально меняет мужчин. В отчаянии Каролина готова выйти замуж за любого, чтобы сохранить свое положение в обществе. Метания и переживания героини смешны, но и серьезны настолько, что спасти ситуацию может только чудо! С легкой руки доктора Корниша, Каролина рассказывает историю о чудесном воскрешении своего супруга. Только это обстоятельство оказалось способным сделать ее недоступной для брака и тем самым вернуть любовь Роберта и обожание Рекса. А еще усмирить общественное мнение в лице Мод Фултон и Изабеллы Тренч. Оставшись таким образом недоступной и пройдя все мытарства будучи доступной, Каролина и ее окружение вернулись к тому, с чего действие, собственно, и началось. Старый проектор крутит черно-белые кадры фильма... Режиссер, обрамляя спектакль таким образом, дает возможность зрителю принимать увиденную историю на сцене как угодно. А было ли вообще это злополучное сообщение в «Таймс», ставшее причиной разывавшегося только что действия? Вполне возможно, спектакль – лишь фантазия героини. Но проблема брака обозначена

реально, нюансы взаимоотношений полов выявлены, тирания общественного мнения признана, необходимость недоступности женщины доказана...

Поговаривают, что недоступность – это сегодня не актуально. Однако честь и достоинство женщины всегда были и остаются в центре внимания. Взаимоотношения мужчин и женщин с начала прошлого века претерпели так много изменений, что действительно это качество в чем-то можно признать архаичным. Однако женские тревоги и мужские опасения вокруг брачных уз, и в этом убедил нас спектакль, остаются прежними.

Вероятно, природе двух начал, всегда стремящихся друг к другу, свойственно идти на сопротивление и преодоление. В этом пути открываются все прелести жизни и нет необходимости за них нести ответственность, тем более, страдать от бремени обязанностей. Восхищаться женщиной, зная о ее недоступности, – добровольная участь Рекса (**Дмитрий Воропаев, Радик Дибаяев**); находиться в ожидании любовных мгновений – выбор доктора Корниша (**Борис Круглов**); быть любимым без брачных обязательств – Роберта (**Сергей Кунин, Сергей Шахмуть**). Все мужчины спасовали перед женским напором. К сожалению, решение не менять своих жизненных привычек, остается в святой неприкосновенности.

Примечательно, что мужчины спектакля не оправдывают женских ожиданий. Мы слышим о них много лестных слов, но не находим их таковыми в полной мере. В чем импозантность Роберта, страсть Рекса? Но в спек-

такле звучит сокровенная фраза: мы есть то, кем нас воспринимают окружающие. И если Каролина видит в Роберте мужчину своей жизни – вероятно, нам следует принять это на веру. Роберт в исполнении Сергея Кунина – вальяжный холостяк с трубкой в зубах и шлейфом холостяцких привычек. Сергей Кунин предстал в несколько неожиданном для себя амплуа. Мы помним его, как правило, другом главного героя, и с такими ролями он справлялся виртуозно – Сганарель («Дон Жуан»), Хьюберт («Клинический случай»). Но тем интересней открыть иные возможности артиста. Сергей Шахмуть в амплуа героя-любовника жился давно. Его Роберт – успешный адвокат и обожаемый женщинами холостяк, который не хотел бы со всем этим расстаться ценою брака, пусть и с любимой им Каролиной.

Женский ансамбль спектакля достоин отдельного внимания. Мод в исполнении **Натальи Реневой** с большим энергетическим напором цепка и неотвязчива. Актрисе удалось передать взаимосвязь резкости ее мыслей и действий, используя краски фарса. Мод **Маши Губановой** – порхающий локомотив чужих судьбоносных решений. Обе актрисы находят много характерных штрихов для своих персонажей и создают непохожие образы. **Алсу Шамсутдинова** и **Наталья Лавриненко** исполняют роль Изабеллы, инфантильной подруги Мод, но также жаждущей любовных приключений. Изабелла готова попереживать за судьбу Каролины, но не упустит случая завладеть вниманием Рекса. Горничная Каролины Купер (**Светлана Горше-**

нина и Юлия Рахманова) дополняет женский ансамбль спектакля. Тема женского соперничества тайно движет героинями и завладевает ими. Конечно, насколько это позволяет условность светского общества. И тут представляется Мозем, сложивший руки на груди, с легкой усмешкой наблюдающий эту борьбу инстинктов женской и мужской природы.

Сомерсет Мозем некогда написал: «Величайшая трагедия жизни состоит не в том, что люди гибнут, а в том, что они перестают любить». Возможно, персонажи «Недоступной» именно перестали любить и заблуждаются,

думая, что любят. Но возможно, в светском английском обществе, где взаимоотношения выстраиваются по особым правилам приличия и степени допустимости чувств, и нет потребности испытывать какие бы то ни было чувства в полном объеме. Потому мы наблюдаем полу-любовь, полу-измены, полу-ненависть, полу-предательство... Но парадокс в том, что битвы за любовь ведутся по полному счету. И главной героине Каролине Эшли важно во что бы то ни стало подтвердить свое право быть любимой и обожаемой. Наталья Беляева этого добивается иронией, Ирина Прохорова – внутренним

драматизмом. Но обе актрисы в образе Каролины не боятся быть смешными и уязвленными, отчаянно падают на шпагат, в иступлении борются за свое положение в обществе, а в конце действия, с возвращением на былые позиции, уже помудревшим взглядом окидывают свое окружение, добавив в копилку своих сокровенных женских хитростей новое открытие – о важном значении недоступности во взаимоотношениях с мужчинами. Так тому и быть!

Мария РЯБЦЕВА
Оренбург

Фото Ларисы Терентьевой

ПЕРМЬ. На сцене жизни

О страшноватом мире, в котором живут сегодняшние молодые люди, спектакль «Фантомные боги» В.Сигарева, поставленный режиссерами Мариной Оленевой и Ольгой Степановой в Камерном театре «Новая драма».

На сцене – черный полиэтилен, ленты коричневого скотча, а кругом – ободранная штукатурка и обнаженные опоры – чем не трамвайное депо, где один за другим гибнут на рельсах все, кого любила Ольга, главная героиня спектакля. Мир и герои спектакля, созданные театром, балансируют между реальностью и фантастикой: сцены психологически достоверные переходят в нечто среднее между рэпом и балетом. Этого мира, где все и всегда оказываются перерезаны трамваями, конечно, не существует. Но мир, в котором у подавляющего большинства самцов

утрачена способность к состраданию, где ценность выпивки абсолютна, а блаженной девчонкой можно пользоваться сколько угодно, потому что она дает даром, – мир совершенно реальный. Несмотря на внятность режиссерского рисунка, точность и отдачу молодых актеров, эти два мира – реальный и мифологический (даже поэтический, ибо в нем происходит подлинное рождение человеческой души и появляются ангелы) пока не очень точно и органично соединяются. Может быть, свобода переходов еще не нажита актерами, может быть, не совсем точны финальные мизансцены, уводящие от главного события, может быть, чего-то еще не хватает в образном решении пространства. Но многие юные зрители уходят потрясенными.

Совсем иное – обращение к А.П.Чехову. Марина Оленева бесстрашно поставила «Дя-

дю Ваню». Режиссер понимает, что все слова уже тысячи раз говорены и каждая сцена сто раз решена. Она отсекает значительные фрагменты текста, иногда монтирует его по-своему и оставляет смысловой каркас, который ее театру на сегодня представляется наиболее существенным.

На пустой сцене три двери. Никаких стен – только двери, которые все время хлопают и распахиваются. Выстуженный, заброшенный барский дом, никому не нужные 26 комнат – разруха.

Дядя Ваня (Михаил Путин-Шестаков) дремлет на кушетке и не хочет, не хочет, не хочет просыпаться. Он все прекрасно знает – про себя, про Сою, про всю эту жизнь, про то, что Чехов написал, и про то, что все режиссеры мира поставили. Когда нужно ходить, он проседает и горбится. Когда нужно говорить, судорожно сглатывает и с тру-



«Фантомные боли»
 Дмитрий - Д.Огородников,
 Глеб - К.Феоуктистов,
 Ольга - Д.Зенина



Елена Андреевна -
 Ю.Рачковская, Войницкий -
 М.Путин-Шестаков

«Дядя Ваня», Астров -
 А.Богачук-Петухов, Телегин
 - К.Жижин

Соня - Н. Максимовских,
 Астров - А. Богачук-
 Петухов

дом выпихивает слова. Его кисти все время словно стряхивают мерзкое, стыдное, налипшее бессилие. Он ничего больше не хочет. Приоткрывается дверь, появляется Астров (**Алексей Богачук-Петухов**), выдавливает с муклой: «Не хочу!». По тексту это он няньке – про водку. А тут зрителю, и режиссеру, и самому себе – про необходимость прожить эту дурацкую жизнь. Три двери, как три выхода из-за кулис, которым, правда, и скры-

вать-то нечего, выпускают на сцену жизни три мужских и три женских персонажа. Тут важны Войницкий, Астров, Телегин, Соня, Елена Андреевна и Марья Васильевна. Няни и работника нет вовсе, а Серебряков, хоть и занимает в спектакле положенное место, персонального внимания театра как будто не стоит, ибо нет у него мучительно живой человеческой судьбы. В спектакле немного диалогов, парных сцен в традицион-

ном смысле этого слова. Каждый из героев застревает на пороге своей двери и произносит монолог – все равно никто никого не слышит. И никто не верит в возможность быть услышанным. Соня наперед знает, о чем спросит Елена Андреевна, и наперед без всякого стыда отвечает: «Люблю!» Смешно со стороны Елены Андреевны уточнять: «А он?» Все актеры, все режиссеры мира, все писатели и все читатели уже сто лет знают, что все Ас-

тровы на свете любят только недостойных женщин, только ленивых русалок с дурной кровью, но если надо это повторить – пожалуйста: «Он меня не замечает». Соня (**Наталья Максимовских**) уходит в центральную двустворчатую дверь, притворяет ее и, как ветром выкинутая, появляется снова: «Он меня не замечает», – и опять, и опять двери хлопают, раздувается скромненькое серенькое платье, мотается туда-сюда коса: «Он меня не замечает». Смеется? Издевается? Истерика?

Елену Андреевну по сцене не мотает, она (**Юлия Рачковская**) все время стекает по косяку своей двери. Русалка. Может быть – дриада. Из всех актеров спектакля она скромнее всех – только

режиссерский рисунок не портит, но и не развивает. Марья Васильевна (**Елизавета Тарасова**) – это совершенная форма Елены Андреевны. Она застыла окончательно. Мумия изысканного чайного цвета с чайными розами в окаменевших руках.

Ее полная противоположность – Телегин-Вафля (**Константин Жижин**). Он один тут живет по настоящему. Мучается, страдает, но живет. То есть христианский призыв «неси свой крест и веруй» исполняет честно и бесхитростно. Может потому, что о нем, Телегине, все режиссеры мира думают меньше всего?

Реплику его из первого действия Марина Оленева переносит почти в самый финал: «Еду ли я по полю, гуляю ли в тенистом са-

ду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – чего еще нам?» И говорит он это не Марье Васильевне, как по тексту, а всем, кто остался в доме после отъезда Серебряковых, всем, кого любит – Войницкому, Астрову, Со-не и... зрителям. Говорит с такой страстной надеждой быть понятым, что, кажется, и трудно не понять. Разве это не чеховское? Разве не чувствуем мы в каждом его произведении, что жизнь мудрее человека, что, отринув гордыню и мудрствование, нужно суметь ей довериться?

Александра НИКИТИНА
Фото представлены Камерным театром «Новая драма»

САРАТОВ.

Смешили на разные лады

Все Джульетты, все – Ромео

Несколько лет назад мы уже видели этот хореографический шедевр **Алексея Зыкова** с дипломниками в драме (сейчас там идет «DANCE-CLASS Алексея Зыкова», см. «СБ, 10» № 6-136). И вот «Сонеты» появились в **Саратовском театре оперы и балета**, и тоже как дипломный спектакль. Заведующий кафедрой пластического воспитания театрального факультета консерватории А.Зыков написал сценарий на сюжет Шекспира и поставил драматический балет в современных ритмах. Это не сонеты Шекспира, как можно заключить из названия. И не точное следование траге-

дии «Ромео и Джульетта», хотя все главные герои налицо. У либреттиста и постановщика свой угол зрения: все любящие вообще – в какой-то степени Ромео и Джульетты.

«Для меня в каждом сонете Шекспира всегда есть Ромео и Джульетта, – говорит Алексей Иванович. – Причем в разных ипостасях: прожившие долго и счастливо, или расставшиеся, или соединившие свои судьбы с другими, или Ромео, оставшийся без своей умершей Джульетты, и так – до бесконечности...»

А есть еще Мальчик и Девочка, которые весело бегают и немного мешают взрослым решать их серьезные взрослые дела. И это тоже Ромео и его подруга – но в будущем. 40 сенок, которые мы

видим в новом зыковском спектакле, 40 хореографических миниатюр – это 40 законченных новелл о жизни, любви, о стихии, которая говорит свое решающее слово, о смерти и снова о жизни, прорастающей на любом пустыре. В программке спектакля столько же читат из разных сонетов. И не менее восемнадцати здесь Джульетт и Ромео. Загадка непримиримой вражды кланов Монтеки и Капулетти объясняется просто: отец Ромео и мать Джульетты когда-то любили друг друга столь же пылко. Их супруги этого не забыли и всеми силами стараются сдерживать до сих пор бушующие в них страсти. Но разве удержишь ураган? «Не знает юность совести упреков, как и любовь»...



«Сонеты». Курс И.Баголея. Саратовский театр оперы и балета. Фото Алексея Леонтьева

И таких «легенд» в спектакле много. Они не противоречат Шекспиру, а как-то даже «очеловечивают» его, снимая пати-ну времени. Замечательно подобрана режиссером музыка Генделя и Бетховена, Вивальди и Чайковского, Тирсена, Крей-

га Армстронга. Действие поначалу кажется дробным, а кое-где и весело бытовым: очень мирно чистят зубы и приводят себя в порядок соседствующие друг с другом семейки. Но огонь дремлет под пеплом. Поединок – смерть юношей двух кла-

нов – и пепел вражды уже «стучит в сердца», ненависть разгорается до небес. *«Но все трудней мне следующий день // И все темней грядущей ночи тень»*. Уходят из мира дети: Меркуцио – вслед за любимой, девушка Тибальта – за возлюбленным, поддавшим-

ся искушению грешной «другой» любви. Уходят вместе Ромео и Джульетта... Рушатся надежды не только юной Джульетты, но и всех Джульетт спектакля. Только смерть, общая смерть может всех объединить. Однако финал трагедии с проблеском света. Потому что остались еще Мальчик и Девочка.

От классики к модерну меняется и хореография постановки: от добродушной усмешки в танце «под Чайковского», от размеренных «утренних» движений – к убыстрению ритмов и нервной неровности движений. Везде выдерживая неумный ритм века уже двадцать первого, решает свой балет Алексей Зыков. Новый спектакль получил-

ся более цельным и, наверное, более зрелым. Костюмы создала известная питерская художница **Ольга Герр**, оригинальный и сильный сценограф, много работавшая с нашей драмой. Однако многие из них – как бы из «другой оперы». В прежней постановке не было этой дорогой, тяжелой пышности: одежды героев были легкие, спортивные, нейтральных цветов. Ничто не отвлекало от накала страстей и – от танца. И все же сумели донести до зрителя грандиозный замысел автора студенты драматического курса **Игоря Баголя**. Нежные, мягко пластичные вышли Ромео (**Игорь Костин**) и Джульетта (**Кристина Толочнева**), предельно импульсивным –

Тибальт (**Давид Осипян**), мягко меланхоличным – Меркуцио (**Петр Матюшков**).

Гангстеры и синьоры

Студенты курса профессора **Риммы Беляковой** (театральный институт Саратовской консерватории) тоже занялись «не своим делом» – сыграли удачный, хитовый мюзикл **«Целуй меня, Кэт!» Кола Портера**.

Мюзиклы вообще не частые гости в российской провинции, особенно – в студенческом исполнении.

Этот в 1949-м был удостоен премии «Тони» в пяти номинациях, а также получил ряд других американских и английских наград. Через полвека (!) его возобнов-



«Целуй меня, Кэт!». Курс Р.Беляковой. Саратовский театр драмы. Фото Алексея Леонтьева

ление на Бродвее было встречено еще пятью «Тони».

Чтобы для дипломного спектакля руководитель курса выбрала мюзикл, да еще с двойным сюжетом (в основе его «Укрощение строптивой» Шекспира плюс современная линия)... тут требовалась отвага. Но кто не рискует, тот не пьет шампанское на сдаче. Мюзикл, который с успехом шел на Бродвее, не менее успешно играют теперь студенты Беляковой на сцене **Саратовского театра драмы**. *Играют* даже лучше артистов «легкого жанра», поскольку это обученные выпускники драматического курса. А поют... о, если бы у них были еще и бродвейские голоса! Или хотя бы – как у солистов театра оперетты (в Саратовской оперетте Портер шел когда-то, а я, хоть и росла на прославленной Одесской оперетте, чуть ли не каждый месяц ходила на блистательную нашу версию). Но достаточно того, что оба состава исполнителей отлично двигаются, танцуют (хореография **Натальи Горюновой**), а поют – в меру своих драматических сил. Зато выразительно.

Музыка Портера здесь пленительно красива, арии чрезвычайно ритмичные, запоминающиеся, сюжет великолепен. Деньги или любовь? Быстрый киноуспех или упорные театральные будни? Эти вопросы сейчас актуальны для российских актеров. Главные роли играют лучшие ученики Риммы Ивановны – **Анна Арязмова** и **Юрий Землянский**. Это видная, эффектная, достойная во всех отношениях пара. К тому же они умеют играть любовь и волновать зрителей своими чувствами (что может далеко не каждый «взрослый» актер). Запоминают-

ся кавалеры в доме синьора Баптисты (**Павел Тэхэда Кардэнас** и **Роман Баранов**) и комичная парочка неудачливых гангстеров (**Александр Николаев** и **Артем Самохин**).

Посмотрели мы и другой состав – на встрече учеников Беляковой с ветеранами сцены и членами Саратовского отделения СТД России. Ребята показали всю «закулисную» линию мюзикла. Целых полтора часа замечательно пластично двигались в ритмах джаза и рэгтайма, исполнили все хитовые песенки. И на непривычной для них сценической площадке (сцена ТЮЗа) были органичны и убедительны. Особенно – **Анна Гальцева** и **Руслан Ханкишиев** в ролях Катарины и Петруччо, **Елена Пустановалова** и **Вячеслав Ступин** в ролях Бьянки и ее избранника. В этом варианте постановки конфликты выглядели острее, страсти кипели больше – чувствовался недюжинный темперамент исполнителей. Как мне даже показалось, Руслан его старательно сдерживал. На «Целуй меня, Кэт!» в Саратове уже третий месяц переаншлаг.

Сильва – почти Травиата

А в театре, где петь и плясать не возбраняется и даже вменяется в обязанность, в **Саратовском театре оперетты** премьера **«Сильвы»**. Лучшую оперетту **Имре Кальмана** здесь ставят уже третий раз (предыдущие постановки 1973 и 1984 годов). Содержание ее является как бы парадразом «Травиаты», но только со счастливым концом.

Известно как минимум восемь вариантов либретто «Сильвы». Режиссер **Борис Лагода** из Екатеринбурга придумал девя-

тый. Режиссер уже знаком нам по удачным постановкам в Саратовской оперетте «Ханумы» и «Летучего корабля». Сюжет «Сильвы» в сценической редакции театра намеренно усложнен и обострен. И социальный контраст влюбленных предельно подчеркнут. Драматически подана сцена в богатом доме князя Валлерсгейма с внезапным появлением там Бони и Сильвы.

Кальману нет равных по праздничности, «нарядности», отточенности мелодики и оркестровки. На сцене торжествует чарующая музыка пламенного мадьяра, звучат рефреном культовые арии (такие, как «Красотки кабаре»), проходя через все первое действие. Во втором, где сюжет драматизирован по желанию постановщиков, он скользит по краю мелодрамы, однако музыкально подкрепляется значительно меньше. И комическая линия явно ослаблена, а ведь она была украшением оперетты, счастливо оттеняя лирические переживания «основной пары» героев.

Без «Сильвы» не мыслят себя ведущие музыкальные театры, и возвращение на саратовскую сцену этой классической вещи – уже само по себе праздник. Тем более – в молодежном составе. Удачно сочетают вокал с драматической игрой **Ольга Брятко**, **Юлия Боборыко**, **Антон Кузнецов**. Старательно играет роль блестящего князя Эдвина пятикурсник консерватории **Артур Мухаметдинов**. Голос хорош, но он еще так ослепительно юн и неопытен! Красиво работает кордебалет, традиционно сильный в Саратовской оперетте. Балетмейстер – **Владимир Ломакин**, художник-постановщик – **Елена Немчинова**. У-



«Сильва». Саратовский театр оперетты
Фото предоставлены театром

дожник минимальными средствами (причины финансовые, как выяснилось), рационально используя одни и те же мебельные гарнитуры, показывает манящую яркость кабаре, изысканность светского салона. Пышно, броско одеты дамы. И в первую очередь – звезда кабаре Сильва.

Любовь к Ланди и апельсинам

Уже пятую постановку осуществил итальянец **Паоло Ланди** на сцене **ТЮЗа Киселева**. Ланди свободно владеет несколькими языками, в том числе русским. Как иностранный режиссер наиболее часто приглашается в Россию: его творческая эстетика оказалась близкой нашему театру. Его команда нам тоже уже знакома: художник **Санни Миньекко**, балетмейстер **Лидия Бионди**. Постановка **«Любовь к трем апельсинам»** по мотивам фьяды **Карло Гоцци** осуществлена при финансовой поддержке Итальянского института культуры в Москве.

Когда Ланди ставил у нас «Слугу двух господ», он решал спек-

такль в духе комедии дель арте. Основные персонажи итальянского народного театра носили маски и двигались в пластике балаганных героев. Но все же это был Гольдони. Главное отличие нынешней премьеры – в соответствии всем основным условиям комедии масок. Спектакли дель арте рождались с помощью импровизации. Существовала лишь краткая сюжетная схема. Гоцци в борьбе с театральными штампами и с Гольдони – своим личным литературным врагом, создал фьябу – трагикомическую сказку для театра. А «Любовь к трем апельсинам» написал специально для труппы Антонио Сакки, великого актера-импровизатора. Девять следующих фьаб сохранили импровизацию только в сценах с комическими масками.

«Три апельсина» – одна из любимых сказок российского театра в оперном и кукольном вариантах. На драматической сцене история о «принце-несмеяне» и злой колдунье, наказавшей его любовью к трем апельсинам, идет значительно реже. Режи-



сер вместе с артистами ТЮЗа создал фактически новый текст на сюжет Гоцци. Фьяба родилась из импровизаций во время репетиций. У режиссера из Италии потрясающее чувство юмора и – чувство сцены. Наши актеры с удовольствием репетировали с ним и сочиняли, сочиняли... Говорят, реплики менялись до 350 раз. Зато теперь это совершенно российский спектакль, где и намека нет на блистательный, но непонятный нынешним зрителям литературный поединок Гоцци с Гольдони. А есть несчастный принц, замученный разными методами лечения и обилием препаратов (великолепно играет его **Алексей Чернышев**), сказочно наивный король (точное попадание в образ **Валерия Емельянова**), сказочно гнусные негодяи (**Елена Краснова** и **Артем Кузин**). Правда, глупова-



«Любовь к трем апельсинам».
Саратовский ТЮЗ Киселева
Фото Алексея Леонтьева

то-хитрая арапка Смеральдина больше похожа на красавицу со среднеазиатского базара (яркая работа **Виктории Шаниной**).

По версии автора, действие происходит в выдуманном картонном владении короля трэф Сильвио. Постановщик добавляет к карточной игре еще и шахматную партию. Она выше и важнее первой. Партию разыгрывают, легко тасуя судьбы, два могущественных волшебника – Моргана и Челио (**Елена Ворвенко** и **Илья Володарский**). На авансцене с двух сторон шахматные столики со старинными фигурами. Огромная шахматная доска нависает над сценой. Каждый ход на доске чародеев – висящая на волоске, а порой и сбита насмерть фигура (актер на сцене).

«Никогда еще не было видано на сцене представления, совершенно лишённого серьезных ролей и целиком сотканного из общего шутства всех персонажей, как это было в данном сценическом наброске», – писал Карло Гоцци о собственных «детях». Но без лирической линии не обходился. Возвышенно-лирична Нинэтта (**Анастасия Бескровная**) – последний, третий апельсин, чудом уцелевший у глупого принца и его непроходимо глупого слуги. Собственно, апельсины очень поэтично поданы в виде оранжевых зонтиков. Несчастный Принц Тарталья, у которого в начале сказки не было ни мозгов, ни смелости, ни здоровья, к концу ее – под влиянием любви – становится и умным, и смелым, и симпатичным. С выходами и «входами» обратно в роль, с обращением к почтеннейшей публике, с шутками острыми, злободневными, порой

излишне грубыми («площадной» же театр), с театральными эффектами и чудесами, с искренней и прочной любовью к «Трем апельсинам», к Гоцци, к родным подмосквам играют итальянскую комедию российские актеры.

Одни дома

Пьеса финского автора с интригующим названием **«Паника. Мужчины на грани нервного срыва»** поставлена в **Саратовском академическом театре драмы**. Три действующих лица, трое мужчин в самом расцвете сил (от 35 до 40), с престижными, востребованными профессиями – дизайнер, телеведущий, инженер-конструктор, не обделенные дамским вниманием и не нуждающиеся материально, весь спектакль комплексуют и говорят о женщинах. Один из героев рвется их пригласить, ему не дают. Так и заканчивается действие – в гордой мужской изоляции. И хотя «без женщин на сцене скучно», скучать зрителю не приходится. «Виной» тому и превосходная игра трех ведущих актеров (**Александр Каспаров, Александр Кузьмин, Андрей Седов**), которые сами уже приблизились к среднему возрасту, и завидный драматургический материал, и его режиссерское воплощение.

Постановщик «Паники», молодой московский режиссер **Юрий Алесин**, – руководитель двух московских детских театров. Это вторая его «взрослая» постановка. Автор пьесы **Мики Мюллюахо** – молодой финский режиссер. Его первый же драматургический опыт оказался удачным. В Петербурге пьесу играют в помещении музея самые востребованные актеры. *«Очень*

надеемся на ее успех в российской и русскоязычном театре – это, поверьте, приличный вариант интеллектуального затайничества, хорошей умной, человечной комедии для зрительского, массового театра», – пишет переводчик пьесы **Павел Руднев**.

Квартиру преуспевающего дизайнера воспроизвел на сцене главный художник театра **Юрий Наместников**. Сценическое пространство, созданное фантазией художника, кажется таким уютным и очаровательным, мягко округлым, тепло деревянным, что хочется в нем поселиться. Вполне понимаю Макса – героя **Александра Каспарова**. Вконец разобитый враждебным миром (женщина, с которой они прожили 10 лет, уходит, метро, на котором он ездит с пеленок, подводит), тот забился в свое милое гнездышко и не хочет из него вылезать и в магазин.

Но если даже у тебя лучшая во всей Финляндии кофеварка «гаджиа», устройство hands-free для мобильной связи и на улице поджидает новый шикарный «хаммер», все равно ты ни от чего не застрахован. Лучше всего это сформулировал нагловатый телеведущий Джонни (**Андрей Седов**), который, вроде, и помогает двум своим «кризисным» друзьям, но больше над ними посмеивается. А вот когда самого припекло (закрыли его ток-шоу), сразу нужные слова у него появились: «У нас кто угодно может отнять все, чем ты жил. И поделим нам, заслужили! Мой монах сам решил на то, чтобы все оставить этому миру. Теперь у него никто ничего не может отнять». Не все могут последовать примеру буддистского монаха. И



«Паника. Мужчины на грани нервного срыва». Саратовский театр драмы. Фото Василия Зимина

не у всех кризис связан напрямую с материальными потерями. «Бомба до предела набита острыми, противоречивыми чувствами, нерешенными вопросами... Распирающие меня чувства постепенно накапливаются где-то там, в одном пыльном углу, и все это вместе шевелится, одним комком. И потом рано или поздно, неожиданно и всегда не вовремя, эта бомба взрывается», – Макс пытается объяснить свое

состояние простодушному Лео (обаятелен в этой роли **Александр Кузьмин**).

Речь идет не только о внезапной клаустрофобии дизайнера. Сам в глубокой депрессии, он тщательно ее скрывает, пытаясь вытащить друга. Одна за другой взрываются три «бомбы»: появление среди ночи пьяного, растерявшегося от непосильных вопросов Лео, «разоблачение» психоаналитика Мак-

са и крах всех надежд самоуверенного Джонни.

Петербургцы подсыпали в пьесу северянина «горячих шуток». Там Лео вместо чашечки кофе начинает грызть кофейные зерна. Верный букве психологического театра, режиссер Алесин не облегчает жизнь актерам – не доводит ситуации до абсурда: юмора и изобретательности пьесе и так хватает. Более того, он счастливо избавляет ее от мата,

невесь как закравшегося в хороший, тонкий текст и совершенно с ним не вяжущегося. Не будет и полного обнажения Джонни на пике стресса. Конечно, на такую сцену зрители пойдут, просто-таки валом повалят. Но ждать будут именно ее, пропущая мимо ушей все изысканные хитросплетения драматургии. У нас красавец-диджей Седов, поигрывая мышцами с соблазнительной татуировкой, не снимет одежду до конца. Победит театр. Макс более утонченная натура, он помешан на правильном дыхании, психоаналитике и фильмах Альмодовара. Да и вся пьеса воспринимается как остроумная реплика на повальное увлечение публики восточными гимнастками, доморощенными психологами и фильмами авангардного испанца. Видеотехника – равный участник действия – позволяет демонстрировать кинокадры. И название пьесы родилось из перевертыша названия фильма Альмодовара. Но доказано, что женщины более стрессоустойчивы. Мужчин же надо жалеть и беречь, какими бы гордыми и грозными они ни казались. Очень по-доброму смеются над сильным полом в Саратовской драме.

Благодаря чему несмотря ни на что

В Театре русской комедии – сценическая фантазмагория по Михаилу Зощенко и Алексею Бонди «Горько!..». Спектакль поставил приглашенный режиссер Олег Загуменнов (Вольск). Это имя мы услышали на последнем областном театральном фестивале. Молодой выпускник ГИТИСа поставил в Вольском театре «Дом Бернарды Альбы» Лор-

ки и был награжден «Золотым Арлекином».

В сквозной сюжет уморительной «Свадьбы» Зощенко постановщик вводит его рассказывающего, а также произведения гораздо меньше известного Бонди. Как пишут о последнем, это грубоватая, сочная, с примесью Хармса сатира, которой, конечно, в советской печати места не нашлось (что и спасло автору жизнь). Охраняющий «устои» Кум с забавным коком (**Александр Новохатский**), вездливый Подозрительный (**Андрей Попов**), классовый демагог Задиристый в тельняшке «нараспашку» (**Владимир Шибаров**) – все они из «другой оперы» – из Бонди. Но со своим канцелярско-мещанским коверканием языка и вселенской глупостью прекрасно в этот свадебный хоровод вписываются. Задиристый так очень напоминает пролетарского «писателя-самородка» Гусакова у Бонди, с его «смесью невежества и напора». Именно с ним «случилась инфекция гриба, благодаря чему прохворал пятеро суток».

Сочные, запоминающиеся образы создают в спектакле **Михаил Юдин** (Отец невесты), **Лидия Раенко** (Подруга невесты), **Алексей Кашинский** (Приятель жениха). Комично-обаятельны сами Молодые – **Елена Шибарова** и **Андрей Степанов**. Умно организована массовка – красиво двигается, много и стильно танцует в духе 30-х годов, со всякими нэпманскими «зажимансами» (хореограф **Алексей Красотин**). Начинается постановка стремительной пластической сценой, где сюжетная завязка работает на создание атмосферы спектакля и эпохи. Ди-

алоги «по Зощенко» становятся все веселее, Жених – все несчастней (без шляпки и пальто он Невесту «сроду никогда не видел, а там... баб чертова уйма»), темпоритм нигде не буксует, и за час с небольшим спектакль легко докатывается до финала.

Наряды дам чудны: художник по костюмам сам **Юрий Наместников**. Сценография дана в режиссерской версии. И страницы вездесущей «Правды», вступающей через городские фасады, выглядят весьма любопытно. Правда, свадебный стол, поставленный в угол, не очень просматривается из-за плотного ряда софитов. Немного удивил финал, где вся свадьба, повернувшись к залу, стройно пропела про Красную армию, которая всех сильнее. Ежели б в образах пропела – в сатирических своих масках или хотя бы с отношением к пению, тогда бы понятно. Как говорил незабвенный Гусаков, «там есть квартет для двух вредителей, они у меня как сволочи выведены. Надо, чтобы ихнее пение было противно слушать, когда они оба поют». Так бы и сделать, как писано! Все остальное получилось – броско, смешно, цельно. Как писал Зощенко в фельетоне с тем же названием («Горько»), «честь иметь поздравить дорогого новобрачного. Горько! Чрезвычайно горько». Честь имею поздравить театр, которому хронически не хватало хорошего режиссера. И это уже сильно бросалось в глаза.

*Ирина КРАЙНОВА
Саратов*

*Фото Алексея Леонтьева,
Василия Зимина*

СЕРОВ. Не всегда стойкие, не очень оловянные

В самом северном театре Свердловской области – **Серовском театре драмы** – состоялась премьера спектакля «**Чморик**» в постановке **Юлии Батуриной**. Еще на стадии репетиций мирное течение театральной жизни северного города было нарушено. После показа сюжета о будущем спектакле на местном канале в интернет-комментариях прозвучала критика выбора и подачи материала. Недоумевали, как женщина-режиссер может ставить армейскую, сугубо «мужскую» пьесу и не пасквиль ли это на армию? Не стоит рассуждать о природе режиссерской профессии, да и спектакль, по большому счету, не об армии, а о человеке...

Пьеса **Владимира Жеребцова** под разными названиями («Солдатики», «Подсобное хозяйство») уже была не раз поставлена в театрах страны, где о дедовщине (вспомним историю солдата Андрея Сычева) говорят часто и сурово. В последние годы интерес к теме как-то поулег, поэтому было действительно интересно, что привлекло режиссера в пьесе?

– Мой спектакль не об армии, не об уставных отношениях, – разъясняет на все лады Батурина. – Поэтому я и не боялась, что на взгляд служивших будет что-то не так. Мне хотелось сказать о другом: две жизненные позиции сошлись в одном месте, в одной точке, и от того, какая победит, будет зависеть вся наша дальнейшая жизнь.

В «Чморике» по-батурински речь о человеческой душе, которую автор по русской традиции по-

мещает между ангелом и бесом. Деревенский парень по прозвищу Хруст (блестящая работа **Алексея Деева**) ждет дембеля в окрестностях Байконура, выращивая свиней на армейской ферме и сочиняя родным письма про то, как запускает ракеты. В роли ангела на посылках у свинаря служит хлипкий, но принципиальный питерский интеллигент, в роли беса – демонически злобный «дед»-стройбатовец (мастерская роль **Евгения Гузмана**), которого Бесом и зовут. Эпизодически появляются еще три не слишком активно действующих лица, но из-за этого не менее важные для происходящего: замполит (**Николай Хорук**), пропавшая буфетчица (**Ольга Кирилочкина**), приехавшая к интеллигенту сестра (**Александра Незлученко**).

Подробнее всего выписан, конечно, Хруст, поставленный в ситуацию нравственного выбора. За молодым актером А.Деевым интересно следить: на наших глазах с его героем происходят личностные метаморфозы. Актеру хватает и выразительных средств, и дыхания – на два часа действия. Открытием спектакля стали «чморики»: **Алексей Новолоков** и **Игорь Решетов**. Последний – хлюпик, да еще и рыжий – смешной, нелепый, с ручками-тростинками, а внутри такая сильная пружина, что почти сразу начинаешь верить, что вот на нем-то цепь Зла и прервется. В спектакле Батуриной из отдельных картинок армейского жителя-бытья складывается, представьте, картина цельная. Причем с эмоциональной рамкой. Часто-

кол покосившегося забора-барак с черными проломами (сценография **Алексея Унесихина**) – как символ рокового выбора: ты можешь выбрать жизнь в свинарнике или улететь в бесконечность... И все это запровлено историческим саундтреком – хитами 80-х. Про рокот космодрома и траву у дома. При всей своей страшиности «Чморик» не оставляет впечатления постсоветской чернухи. В этой пьесе есть все – в том числе и сильное эмоциональное воздействие.

Призывник-режиссер женского пола прилично сдал боевую и «политическую» подготовку – на премьерных показах был аншлаги. В Батуриной неожиданно прорезалось ценное тактическое качество – никому не мешать... Ни артистам, ни драматургу. А сняв все зажимы, дать возможность уже самой истории дышать полной грудью.

...Играя в солдатиков, они говорят вроде не только про «тех» – про «советских», но и про «этих», про наших... Армия-то – она почти всегда и везде одинакова. Даже с учетом разности зарплат и уставов. Это всегда модель мира, государства, пространства, где есть свои законы, свои победители и жертвы, правые и левые. И любой ребенок, вброшенный в эту среду, в эту систему, либо деформируется, либо расторгается. Либо приживается. Ведь все они – солдатики (рядовые, сержанты, лейтенанты, майоры) – не только вояки возле боевых орудий (или разгильдяи на строительстве генеральских дач), но и дети наши, братья, друзья,



мы сами, в общем. Не всегда стойкие, не очень оловянные. Порой лишь игрушки в руках судьбы. А судьба, когда она зла, в уставы не смотрит. И вот в финале жесткая сцена драки-убийства, которую закрывают белым экраном-саваном – с него улыбается Гагарин перед историческим полетом. На тот момент он взлетит. Но мы-то уже знаем, что будет потом. За высокой, красивой идеей всегда следует расплата. В спектакле это Чморик. В космосе – Гагарин. В истории – наша страна. Жестко и трезво. По-батурински.

Раида СТРУНКИНА

Фото Алексея Надеждина

ТОМСК. Шоу и сны

П оставленный главным режиссером Томского театра драмы Юрием Пахомовым «Банкрот» начинается лихо. На фоне роскошной кустодиевской купчихи, крупно выписанной на заднике, девки в исподних рубахах и обрезанных валенках полощут белье, щедро разбрызгивая воду по авансцене, развешивают выстиранные белые простыни и охотно откликаются на грубоватые заигрывания парней – хохот, взвизги, изгибы, потягивания и лукавая кадрили под убыстренный деревенский вальс (балетмейстер Эдуард Соболев). Такой красочной режиссерской «заставкой» могла бы начинаться добрая треть старомодных комедий Островского. Действие первой из них разворачивается среди непомерно громоздких, округлых предметов мебелировки, затейливо раскрашенных под всякого рода овощи, фрукты и ягоды, и проходит под знаком купидона, заботливо вы-



«Банкрот»

крашенного серебрянкой и водруженного над всей этой по-мещански аляповатой «картинкой» (художник **Андрей Пронин**).

Угроза Липочки сбежать с гусаром вызывает в публике первый смешок, явление свахи в ярко-малиновом торбанае и широких штанах а la «китайский фонарь» – оживление, неожиданно выстрелившее в руках Тишки ружье – дурашливый испуг, а выловленная Большовым из водоема громадная рыбина – дружный смех. Бурная плясовая, гремящая из граммофона, довершает дело: перед нами трюковая комедия, разыгранная с присущим жанру перебором красок, актерским жимом, подчеркнутым речевым интонированием и фарсовыми приемами игры. Кажется, режиссер больше всего боится, что зритель заскучает, и потому изобретает, сочиняет, выдумывает все новые и новые трюки. Некоторые из них удачны, как не вовремя раздавшийся свадебный вальс Мендельсона в сцене сватовства. Некоторые остроумны, как попытки Рисположенского перехватить и поймать ртом прикормку, которую Лазарь бросает в ту самую воду, где водятся рыбы, не скрывающие своего происхождения из театральных мастерских. Но уже к концу первого акта обилие «шутков от театра» начинает утомлять, а однообразная бодрость и громкость исполнения – даже раздражать. В самом деле, можно ли без утомления следить за сценическим сюжетом, в котором нет ни одной паузы, ни одной искренней интонации, ни одной сердечной сыгранной сцены.

«Человеческая комедия» Островского на глазах расчеловечивается. Смехотворный финал помолвки лишен горечи: а ведь, что ни



«Окаянные сны». Томская драма. Москалева - О.Мальцева, Князь К. - Д.Киржеманов



Зина - О.Сомова

говори, в пьяном разгуле человека обидели. По мысли драматурга, слезы ничтожного отставного подьячего должны после безудержного веселья вызывать сочувственную тишину в зрительном зале. Но они не сыграны – «вычеркнуты» из сценического текста. Точно так же оказалось вычеркнуто из спектакля горькое позднее прозрение Большова: «Иудина» тема проданной совести, Иверская часовня, мимо которой арестанту тяжело проходить, его отцовское и человече-



Москалева - О.Мальцева, Афанасий Матвеевич - Г.Поляков

ское банкротство. Все заслонил «гламурный» антураж второго акта, демонстрирующий представление Липочки и Подхалюзина о «красивой жизни». Актеры играют, что называется, с отдачей, но их старания сосредоточены более на рисунке ролей, чем на их внутреннем содержании. Автор спектакля сделал все, чтобы увлечь, развлечь и удержать зрителей в зале, но возникает впечатление, что он разуверился в самом зрителе – в его возможностях глубоко и прочувствованно

воспринимать содержательную сторону театральной зрелищности. Не оттого ли в этой развеселой постановке чувствуется некоторая режиссерская усталость – и от зрителя, и от расхожего постановочного метода, и от театра как такового?

Знаменитый **«Дядюшкин сон» Достоевского** на сцене Томской драмы идет под замечательно найденным названием **«Окаянные сны»** («СБ, 10» уже публиковал рецензию на этот спектакль в № 5-135). Режиссер и автор сценической версии **Сергей Куликовский** поставил спектакль, в котором один сон сменяет другой. Действие строится как окаянное наваждение, некий морок, обволакивающий сознание, путающий действительность с фантазией и реальность с сонным видением. Для этих сновидений художник **Светлана Макаренко** создала стильную, лаконичную и строгую декорацию, решенную в жемчужно-серых тонах. И это решение кажется очень верным: Мария Александровна Москалева никакого провинциального украшательства в своем доме не потерпела бы: черная одежда сцены – вполне приемлемый фон для ее замыслов. Роль «первой дамы Мордасова» высокопрофессионально исполняет **Ольга Мальцева**. Легко справляясь с громадами текста, она мастерски ведет свою партию, расцветивая ее блестками самоиронии и легкой насмешки. Героиня Достоевского в ее исполнении – и фельдмаршал, и первая скрипка, и примиряющая актриса этого городка. Прима, которой не дают покоя лавры режиссера. Она умно замыслила план замужества своей дочери, удачно распределила роли и почти сыграла премьеру под

гжучим названием «Любовь, молодость и Испания».

Партию испортили своенравные актеры. Зинаида, погруженная в мечты о мистическом венчании с покойным гувернером, выходит из драматического самоуглубления и мелодраматически разыгрывает жертву собственных страстей (сильная и эффектная актерская работа **Олеся Сомовой**). Ее незадачливый поклонник Мозгляков, с петушиным голоском, петушей походкой и птичьим гребнем на голове, выскакивает из предназначенного амплуа простака и выступает в роли закомплексованного злодея (саркастичное, хотя и несколько внешнее исполнение **Максима Коваленко**). Князь **(Дмитрий Киржеманов)**, путая не только текст, но и мизансцены, все позабывает и этим напоминает самого бестолкового из действующих лиц – супруга героини Афанасия Матвеевича **(Геннадий Поляков)**. А тут еще претензия чумички Настасьи **(Галина Савранская)**, отставной пьянчужки Карлухиной **(Валентина Бекетова)** и заклятой приятельницы Натальи Дмитриевны **(Елена Козловская)** если не на центральные роли, то по крайней мере на сольный эпизод. Кроме того, избранник дочери – усопший Вася **(Антон Антонов)** никак не хочет упокоиться и все ходит и ходит, смущая душу Зинаиды своими потусторонними явлениями. Вот уж действительно – «окаянные сны окаянного дня».

Первый акт был разыгран с безукоризненной жанровой точностью, а во втором, к сожалению, не обошлось без досадных сбоев. Герои Достоевского вдруг запели, затанцевали и начали выражать свои чувства разнообразны-

ми пластическими этюдами (режиссер по пластике **Эдуард Соболев**). Трагические обертоны сменились «серийным» мелодраматизмом, а любовный роман Зинаиды и Васи приобрел отчетливый «попсовый» окрас, причем Зинаида предстала этакой «штучкой» с изрядной дозой стержовности, а бедный Вася превратился в какого-то опереточного фата. Более всего жаль, что сошла на нет фигура Москалевой – для нее просто-напросто не хватило драматургического материала. Талантливый режиссерский замысел оказался недоовлаженным. Разговор о двух последних премьерах Томского театра драмы не имеет целью сопоставлений и противопоставлений разных режиссерских манер. Как известно, «публика образует драматические таланты», и закончить статью хотелось бы именно ею. Томские зрители вполне бездумно вели себя на «Банкроте», и можно было подумать, что ничего другого, кроме развлекательной зрелищности, они увидеть не захотят. Но второй театральный вечер развеял это впечатление. Первый акт «Снов» публика воспринимала замороженно: сдержанное хмыканье, улыбки, смехи и вздохи, аплодисментами отмечались лучшие моменты актерского исполнения. К сожалению, второй акт вернул ее в привычный регистр восприятия, и уже не возникали те драгоценные моменты, когда в зрительном зале «одна тишина сменяет другую». Речь не о стилистике – о доверии к зрителю, который, может быть, не до конца «подорван» зрелищной индустрией и еще не потерян для живого и настоящего театра.

Ирина ШАЛИМОВА
Фото Сергея Захарова

УЛЬЯНОВСК. Две ловушки

Нелегкий «переходный период» переживал в последнее время **Ульяновский драматический театр им. И.А.Гончарова**. Около года назад по состоянию здоровья отошел от дел художественный руководитель и главный режиссер театра **Юрий Копылов**. Новый главреж Линас Зайкаускас только что был назначен. Репертуар Ульяновского драмтеатра всегда стоял на мощном основании классической драматургии, но с отставкой Копылова (а еще ранее – в связи с уходом из жизни ведущего актера Бориса Александрова) из классического фундамента словно вынули несколько краеугольных кирпичей. Репертуар накренился в сторону «легких» постановок, художественная концепция размылась. Театр приглашал иногородних режиссеров и продолжал выпускать спектакли, но это – не масштабные «полотна», какие любил и умел делать Копылов, воспитывая «своего» зрителя (впрочем, «Три сестры» в постановке москвича Аркадия Каца – вещь вполне фундаментальная). Несколько выправить наметившийся крен, вероятно, оказалась способна премьера спектакля **«Ловушка для короля»** по пьесе современного болгарского поэта и драматурга **Недялко Йорданова «Убийство Гонзаго»**.

Пьеса многократно ставилась в разных театрах России. Автор написал ее в 1988 году, в момент, когда соцлагерь уже рушился, неудивительно, что пьеса проникнута антитоталитарным пафосом. Но Йорданов еще и поэт, который говорит здесь голосом гражданина,



«Убийство Гонзаго»

при этом он не бичует «прогнивший режим», пользуясь театром как трибуной, но рассказывает историю взаимоотношения власти и людей искусства – мудро, емко, афористично, с горьковатым юмором и бытовыми подробностями. Зрелый свидетель сломы эпох, когда «распалась дней связующая нить», очевидец агонии «века-волкодава», поэт Йорданов, пожалуй, и не мог писать иначе (поэтика его драматургического письма сохранилась в переводе **Элеоноры Макаровой**) хотя бы потому, что стоял на плечах такого гиганта, как Шекспир.

Пьеса представляет собой парадокс «Гамлета». В центре повествования – драматическая история того самого бродячего театра, который по просьбе принца разыгрывает в замке Эльсинор пьесу «Убийство Гонзаго», чей сюжет словно списан с жуткой семейной истории, случившейся в «гнилом» датском государстве: король отравлен, отравитель женится на королеве. Наивные актеры, озабоченные заработком, становятся заложниками дворцовых интриг: их обвиняют в намерении посеять смуту и убить короля-узур-



«Блондинка»



патора Клавдия. Сцена суда над актерами немедленно вызывает в памяти сталинские процессы против «врагов народа», с самоговорами подсудимых и показаниями против невиновных, полученными под пытками. Но что удивительно: занятые в спектакле артисты утверждают, что режиссер-постановщик **Дмитрий Юмашев** во время репетиций вообще не ставил никаких «антиталитарных» акцентов и даже не пытался протянуть связь к новейшей истории России. И все же исторический контекст (вкупе с современной проблематикой) прочитывается очень явно. Взять хотя бы сцену с пантомимой: пока трое актеров изображают отравление Гонзаго, трое других строят пафосные фигуры – «делай раз, делай два» – в эстетике «Синей блузы» 20-30 годов, пропагандировавшей революционное искусство. Но даже если в зале соберутся аполитичные зрители, живущие «здесь и сейчас», им все равно будет о чем поразмыслить именно благодаря «многослойности» и пьесе, и спекта-

кля (хотя знатоки истории все-таки останутся в выигрыше). Юмашев создал спектакль-морф: он включил в него некоторые сцены из «Гамлета», плавно смикшировав их с текстом болгарского драматурга. Спектакль начинается с монолога Гамлета (**Максим Копылов**) о распавшейся связи времен, далее – его встреча с Розенкранцем и Гильденстерном и диалог с Полонием, когда Гамлет просит его оказать достойный прием артистам. Только здесь включается собственно пьеса Йорданова. В середине спектакля мы увидим фрагмент диалога Гамлета и королевы Гертруды (**Ирина Янко**), где сын обвиняет мать в том, что она вышла замуж за негодя. Персонажи словно перешагивают из одной пьесы в другую, тем самым усиливается ощущение, что история бродячего театра развивается параллельно действию «Гамлета», «вмонтирована» в него, что шекспировские страсти бушуют за прозрачной стеной из вращающихся плексигласовых дверей (сценография **Дмит-**

рий Аксенова) и отражаются на всем, что делает эта назадачливая труппа, которой поручено сыграть опасную пьесу.

У спектакля «матрешечная» структура: «Гамлет» обрамляет собой современную пьесу, «внутри» которой актеры разыгрывают сюжет с отравлением Гонзаго, в свою очередь, отсылающий нас к Шекспиру (слои оказываются прозрачными). Но многослойность спектакля не только в его форме, в нем поднимаются другие важные темы. В частности, остроты повествованию добавляет тема «сукиных детей»: отношения в маленькой бродячей труппе замешаны не только на любви к искусству, но и на человеческой ревности, похоти, честолюбии, материальном интересе актеров. Однако именно эти люди с их обыденными страстями «уполномочены» – по долгу профессии и по праву искусства – нести правду, даже с риском для жизни. Им предстоит – помимо их воли – разыграть «Убийство Гонзаго» и загнать короля в ловушку, ибо «королевские уши

не выносят истины». (Кстати, Иосиф Сталин опекал литературу и искусство жестче, чем пропагандистскую прессу, потому что понимал: искусство проникает в ткань человеческого существования постепенно и незаметно, но остается в нем навсегда.)

Отсюда вытекает тема свободы артиста. Руководитель бродячей труппы Чарльз (**Михаил Петров**) спрашивает мудрого, старогожного Бенволио (**Алексей Дуров**): «Полагаешь, что мы пешки принца, с помощью которых он объявит мат королю?» Натура артиста двойственна: он не может без публики, он ее царь и слуга, но именно поэтому артиста легко использовать. Полоний (**Евгений Редюк**) манипулирует труппой в политических целях, и он же потом говорит: «Люди искусства как аппендиксы... В спокойном состоянии они безвредны, когда ж начинают говорить – их нужно удалять». Операция по удалению поручена Палачу (**Сергей Кондратенко**), который одновременно и следователь, и судья (хорошенькое «разделение властей»!). Здесь – кульминация спектакля: палач-судья возвышается над подсудимыми, сцену заливают кровавый свет, на заднем плане – зарешеченные двери камер. «Имя, профессия?» – вопрошает Палач (в 30-е годы Максим Горький восклицал: «С кем вы, мастера культуры?»). «Мое имя – грязная свинья. Профессия – рыться в помоях», – один за другим, по сценарию процесса, отвечают актеры. Может ли артист отказать от своего имени и высокого призвания под угрозой гибели? Тихая смерть Чарльза в конце спектакля дает ответ: попытка отречься от себя, даже под гнетом непреодолимой силы, ги-

бельна для творца. (В оригинале пьесы нет ни слова о смерти Чарльза, в спектакле же она полностью соответствует режиссерской логике.) Небольшая, но важная роль Суфлера (**Ольга Новицкая**) нужна драматургу, чтобы показать: если у подлинного художника, верного своему призванию и творческому принципу, еще есть шанс реализовать себя даже в условиях тоталитарного гнета, то беспринципный суфлер-доносчик обречен – таких Система перемалывает первыми как расходный материал.

В спектакле удачно распределены роли актеров бродячей труппы. **Оксане Романовой** удалось роль прямолинейной, темпераментной, ревнивой, но умной и преданной Элизабет, новичок **Виталий Злобин** отлично справляется с ролью льстивого, циничного Генри, бесшабашная, но совестливая Амалия – одна из лучших работ **Дарьи Долматовой**. Необычна в спектакле Офелия в исполнении **Екатерины Поздышевой**: она играет не типично холодную «функцию» женщины, «приговоренной» к Гамлету, а молодость, преисполненную буйного артистического темперамента, который приходится сдерживать в присутствии королевского двора и придворных.

Спектакль получился очень пластичным. Чего стоит одна лишь сцена Полония с Горацио (**Денис Верягин**): диалог двух расчетливых амбициозных умов пластически решен как дуэт (дуэль?) двух музыкантов. Пластика движений – единственное, что режиссер отдал на откуп самим актерам, на импровизацию, в остальном же он жестко «вгонял» их в готовый рисунок спектакля.

Как выбирают для постановки ту или иную пьесу? В этом зачастую много мистики: иногда пьеса в нужное время попадает на глаза, а потом критики говорят, что она что-то предвосхитила или, напротив, вызвана к жизни самим временем. Режиссеры будто носом чувствуют в воздухе, которым дышит общество, некий социальный запрос, интеллектуальную потребность в конкретном авторе или произведении. Нечто подобное, пожалуй, случилось со спектаклем «**Блондинка**» по пьесе **Александра Володина**, премьера которого состоялась на малой сцене Ульяновского драмтеатра накануне Нового года.

В каком-то смысле «Блондинка» является современным продолжением гончаровской «трилогии страсти» («Обыкновенная история», «Обрыв», «Обломов»), которая шла на сцене театра. Московский режиссер **Сергей Тюжин**, поставивший здесь «Фрегат «Палладу», не мог не проникнуться объяснением Гончарова, его мировоззрением, так что, возможно, пьеса Володина упала ему в руки не случайно. Она тоже – о главной для Гончарова проблеме экзистенциального выбора между безумной страстью и умной любовью.

«Блондинка» – компактная, очень психологичная и, несмотря на «советские» бытовые детали, вполне современная русская история. Володин написал ее в 1984 году, когда страна пригнулась в предчувствии большого перелома (и в этом есть внутренняя связь с «Ловушкой для короля»), когда уставшие от жизни люди на кухнях говорили о том, что «так жить нельзя». Атмосфера усталости передается

в характерах и в репликах героев. «Совершая круги, пунктуальные такие окружности», – говорит о себе главная героиня, Ирина (Екатерина Поздышева). Она поставила свою жизнь на любовь к непризнанному гению Льву, разглядев в нем необыкновенную личность, и – прогадала: он не ценит преданности Ирины, манипулирует ею. По ходу дела девушка портит жизнь нескольким хорошим людям. Ее оправдывает лишь одно: все, что она делала, – она делала искренне, как чеховская Душечка. Но и наказание велико: подруги защитили диссертации и нарожали детей, возлюбленный Лев завел семью, Миша, который ее любил, несчастен (заметная роль Дениса Бухалова), а Ирина – «все так же, все там же и все с тем же». Фраза из финала: «Как жить? Вот беда какая, не знаю». Есть ли наказание тяжелее?

На неслучайность появления «Блондинки» указывает то, что Россия сегодня в очередной раз находится на пороге пугающих перемен – или, наоборот, на пороге пугающих заморозков и бесконечного бега по кругу. И вот эта непутевая, но искренняя Ирина кричит зрителям: «Как жить?» Возможный ответ: «Все так же, все там же и все с тем же». А казалось бы, типичная история о несчастной любви...

Любая хорошая литература – всегда о времени. Вот и «Блондинка» – пьеса об утраченном времени. Пока Ирина бежит по замкнутому кругу, как цирковая лошадь на арене, мимо нее пробегают жизнь. Режиссер создает фон убегающей жизни с помощью интермедий, в которых персонажи сбиваются в массовку: вот они скачут на работу и с работы, вот танцуют на дискотеке... Режиссер собрал молодых

артистов и дал им поиграть от души. Едва ли не единственная роль, которая вызывает недоумение, – это Лев, возлюбленный Ирины. Артист Максим Варламов играет унылого, одномерного типа, который никак не тянет на духовного лидера, на человека «не обыкновенного, «не» отдельно». Непонятно, за что Ирина могла такого полюбить: нет в таком Льве ни силы, ни харизмы. Возможное объяснение ее страсти к этому пустоцвету – «любовь зла». Может быть, хотя – вряд ли режиссер добивался столь прямолинейного прочтения.

«Блондинка» подверглась критике в местной прессе, но, на мой взгляд, спектакль репертуара не испортил. Еще один серьезный разговор о жизни, долге и любви никогда не бывает лишним.

Сергей ГОГИН
Ульяновск

IN BRIEF

СЕРДЦЕ В ЗНАК ЛЮБВИ

Накануне Международного дня кукольного театра **любопытную акцию** провел **Театр кукол Набережных Челнов**. При входе в театр каждый зритель получал сердечко, которое мог наклеить на фотографию любимого актера. В театре рассчитывали таким образом выявить лидера зрительских симпатий. Эксперимент провалился. Больше всего сердечек оказалось на фотографии, которые находились в самом низу стенда – маленькому зрителю просто легче было до них дотянуться. Это еще одна иллюстрация того, что кукольный театр – не совсем театр. Дети не воспринимают актера как человека, управляющего куколкой, не ассоциируют его с тем или иным персонажем. Наверное, это наивысшее признание мастерства кукловода. Маленькие зрители под признаниями в любви оставляли свои автографы. Обмакнув ладошку в разноцветные краски, каждый мог оставить «свой след в истории» театра. От взрослых зрителей были цветы и торт.

Набережные Челны



Наталья ДЕ
Набережные Челны

XVII НАЦИОНАЛЬНАЯ «ЗОЛОТАЯ МАСКА»



XVII Национальный театральный фестиваль «Золотая Маска» завершился 15 апреля торжественным вручением наград, церемония транслировалась телеканалом «Культура». Кто в каких номинациях получил премии, вы можете узнать на сайте <http://goldenmask.ru>. Мы же продолжим рассказывать об участниках фестиваля – ведь это повод поговорить об итогах предыдущего сезона да и вообще о том, что происходит в современном российском театре. Благодаря «Золотой Маске» каждый год Москва видит спектакли из Санкт-Петербурга и других российских городов, причем постоянно возникают все новые масочные проекты. В этом номере «СБ, 10» публикует статью, посвященную претендентам на премии в балетных номинациях, и два текста о специальной программе «Золотой Маски» «Польский театр в Москве». В следующем мы продолжим рассказывать об участниках конкурса (драматический театр) и о спецпрограммах.

МЛАДШИЕ БРАТЯ ПРОТИВ ОДИНОЧЕК

Прошлый балетный сезон 2009/2010, то есть спектакли, соревнующиеся на нынешнем фестивале «Золотая Маска»-2011, примечателен тенденцией последних лет: соперничеством не двух театров-могикан Большого и Мариинского, чья художественная энергия, по крайней мере в прошедшем сезоне, спала, а соперничеством бодро набирающего после ремонта обороты московского Музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко (любовно называемого в быту «Стасиком») и петербургского Михайловского театра, в прошлом Малого оперного.

Свадебный генерал

Нет, Мариинский театр не сбрасывается со счетов, его гастролы для московской публики – всегда событие. Зал был забит все четыре вечера: на трех разных «Аннах Карениных» (с номинанткой **Екатериной Кондауровой** и двумя звездами, кому кто больше нравится, **Дианой Вишневой** и **Ульяной Лопаткиной**) и на «Спартаке», в прошлом сезоне восстановлен-

ном и показанном в качестве бонуса. Дело в том, что «масочная» история гастролей Мариинки рисует регрессирующую тенденцию. Если на «Маске» этого года театр демонстрировал «Анну Каренину», перенесенную из Польского национального театра, поставленного раньше **Алексеем Ратманским** в Вильнюсе, а сочиненным в 2005 году для Копенгагена, и «Спартака» 1956 года в хореографии **Леонида Якобсона**, то на прошлой «Маске» Мариинка представила свой эксклюзив – «Конька-Горбунка» того же Ратманского и сильфидного Баланчина с «Шотландской симфонией». На «Маску» позапрошлую приезжал прелестный «Карнавал» начала XX века, восстановленный Сергеем Вихаревым, в программе с баланчинскими шедеврами «Блудным сыном» и «Темой с вариациями» – спектаклями-брендами петербургского стиля. А до этого реконструкция Вихарева «Пробуждения флоры» Петила удостоилась целых двух «Масок» и т.д.

Возвращение исторических спектаклей на свою сцену – этот курс Мариинский театр взял давно. Сначала это была история им-

ператорской сцены, затем балеты Баланчина и Фокина, теперь, видно, пришло время недавнего советского прошлого. Выбрали «Спартак» опального классика советской эпохи, гениального миниатюриста Якобсона, у которого начинали Алла Шелест, молодые Наталья Макарова, Алла Осипенко, жаждавшие в то время новизны. (Еще до «Спартака» театр реанимировал его же опус «Шурале» – на «Маску» не выдвинутый.) Так вот, из трехактного хореополотна, идущего почти четыре часа, танцев поставлено на одну треть всего времени: танцевальным задумывался только третий акт, остальные два – пантомимные, с шествиями и движущимися массами. В 1956 году третий акт и был лучшим из всего созданного с двумя изюминками – танцем Гаэтанских дев и полупальцевой вариацией Эгины. Опыт восстановления полной версии якобсоновского «Спартака» уже в 1970-х годах показал, что архаичный спектакль быстро сошел со сцены и что долгой жизни ему не обеспечено. Теперь вновь можно констатировать, что поиск истины в легендарном прошлом не всегда при-



«Спартак». Мариинский театр, Санкт-Петербург. Фото Валентина Барановского

носит удачу – и «Спартак» Якобсона из этого числа.

С «Анной Карениной» совсем другая история: это не самый удачный балет Ратманского, изначально создаваемый для западного зрителя. С одной стороны, ранний сюжетный спектакль (сочиненный вскоре после «Светлого ручья», до «Золушки», «Болта» и «Пламени Парижа») крошится на массу эпизодов, похожих на смену кинокадров, монтаж аттракционов, – излюбленный прием хореографа. Ему вторит художник **Уэндэл Харрингтон**, часто сменяя видеографику пейзажей Петербурга, Венеции, интерьеров дома Каренина и салона Облонской. С другой стороны, спектакль Ратманского вторичен. У его «Анны» есть первоисточник, с которым сравнения он все-таки не выдерживает. Ратманский никогда не скрывал своего обо-



«Анна Каренина». Анна – Е.Кондаурова. Мариинский театр, Санкт-Петербург. Фото Валентина Барановского



«Анна Каренина». Анна - Д.Вишнева. Фото Валентина Барановского



Анна - У.Лопаткина. Фото Натальи Разиной

жания Майи Плисецкой, и свой балет создавал под явным впечатлением от сорокалетней давности «Анны Карениной» Плисецкой – Рыженко – Смирнова-Голованова, который можно и сегодня посмотреть в записи. Влияние и в хореографических мизансценах, и в вольном или невольном цитировании текста, оно даже чувствуется в костюмах **Микаэля Мельбю**, очевидно отсылающих к костюмам Пьера Кардена для Плисецкой. Да и драматическое напряжение Майи несравнимо с сегодняшними исполнительницами. «Анна Каренина» из породы драмбалетных спектаклей, способных украсить своим названием любой театр и составляющих круг

интересов всех прима-балерин. Поэтому за три вечера были три непохожие Анны. Соблазнительная Вишнева разыгрывала драму страсти, больше подходящую на историю «Дамы с камелиями». Одухотворенная Лопаткина вывела на первый план у своей героини драму с сыном. Остросовременная, графичная Кондаурова особенно хороша была в первом, на полустанке, экспрессивном дуэте с Вронским. Именно дорога-поезд-путь – давний лейтмотив хореографии Ратманского, и в «Анне Карениной» он нашел свое отражение: этот самый дуэт на полустанке, поезд-игрушку дарит сыну Анна, железнодорожные рельсы – последний ее приют.

Главные претенденты

Территория **Михайловского театра** отлична сегодня от той, где создавались «Минорные сонаты» и «Лебединое озеро». Главный балетмейстер театра **Михаил Мессерер** решил возобновить к жизни московский спектакль «**Лебединое озеро**» 1956 года с историческими костюмами, декорациями, мизансценами, сошедший в начале 80-х со сцены КДС и нигде сегодня не идущий. Работа постановщика-репетитора Мессерера отменная. Сама же версия «Лебединого» заслуживает особого внимания в первой и третьей полуактёрных картинах, «лебединые» картины – увы, пример типичных переделок классики московскими хореографами первой половины XX века, а именно ущемление «белого балета» за счет действенности и сентиментальности.

Для постановки современного балета Мессерер пригласил молодого, успешно начавшего свою балетмейстерскую карьеру в Лондоне **Славу Самодурова** (бывшего премьеры Мариинки). «**Минорные сонаты**», вдохновенно созданные за пару недель, дебют хореографа в Петербурге. Таким образом спектакли столкнулись друг с другом на «Маске», конкурировали и Мессерер с Самодуровым. Но к мартовскому фестивалю картина переменилась. С января этого года худруком Михайловского назначили испанского хореографа **Начо Дуато**, который к этому времени выпустил вечер своих премьер, две из которых привезли на фестиваль («**Песни без слов**» и «**Дуэнде**» – номинанты, скорее всего, будущей «Золотой Маски»). И вымотанные премьерой Дуато артисты, и соответственно



«Лебединое озеро». Михайловский театр, Санкт-Петербург



«Маленькая смерть». Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Москва. Фото Михаила Логвинова



«Минорные сонаты». Михайловский театр, Санкт-Петербург

мало отрепетированные номинированные спектакли столице в полную силу не показали. А показать было что.

На премьере в июле 2010-го «Минорные сонаты» прошли успешнее, чем на фестивале. Музыка **Скарлатти**, шесть артистов, впервые работающие с хореографом, который ставит на них, вкус хореографа к формообразованию – вот из чего состоят «Минорные

сонаты». Они о том, как хореограф лепит дуэт, потом два дуэта – квартет, затем ансамбль дуэтов, как самостоятельно, словно сорная трава, откуда-то прорывается сольная женская вариация. Как танцовщик подбирает себе партнершу, будто настраивая в душе струну, а хореограф вытачивает свою Галатею. В итоге три дуэта – одно и то же действие, но разных темпераментов. Работающий в постбалланчинском ключе, Само-

«Маленькая смерть». Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Москва. Фото Михаила Логвинова



«Шесть танцев». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Москва. Фото Михаила Логвинова



«Quatiro». Театральный центр на Коломенской, Санкт-Петербург. Фото Николая Круссера



«Эсмеральда». Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Москва. Фото Вадима Лапина



Фото Gene Schiavone

дуров завершает «Сонаты» иронично агрессивно, в духе нашего времени и в духе актуального искусства: танцовщица резко выкидывает ногу в пустоту, «посылая» все в трамтарары, – она сама по себе, и все остальные танцовщики тоже поодиночке рассыпаны в темноте сцены. До следующей встречи, что называется.

Ситуация в **московском Музыкальном театре**, в отличие от Михайловского, стабильная. Здесь не лихорадочно выстраивают *свой* репертуар театра-дома, здесь оберегают *свои* драмбалетные завоевания. И то, и другое от «Стасика» претендует на «Маску». По гамбургскому счету победа одна – это российский премьер балетов **Иржи Килиана** – «**Маленькая смерть**» и «**Шесть танцев**». Эти спектакли приезжали на гастроли в 1990-х в исполнении нидерландской труппы Килиана и производили невероятное впечатление. И даже не новые для европейского танцовщика и зрителя балеты Килиана («Маленькая смерть» и «Шесть танцев» поставлены в 1960-х) оказались актуальнее и свежее многого другого. Обращение к классике XX века выглядит в высшей степени оправданным – это очевидное репертуарное попадание. Номинантов среди исполнителей трое – **Валерия Муханова**, **Анастасия Першенкова**, **Дмитрий Хамзин**, и хотя зрителю трудно порой вычленить отдельных номинантов в шести дүэтах «Маленькой смерти», поскольку все артисты одинаково подчинены магии моцартовской музыки, все они переплавляют в своем теле движения килиановской вязи, и все до оури дурачатся в бомаршевских париках с нагудренными лицами в «Шести танцах».

От Театра Станиславского в афишу «Маски» попал еще один спектакль – давнишняя «**Эсмеральда**», гордость театра. Спектакль 1971 года, рожденный в стенах театра еще раньше **Владимиром Бурмейстером**, возобновили в прошлом сезоне. Эта «Эсмеральда» еще не так давно, пятнадцать лет назад, шла на сцене театра, и пятнадцать лет назад в ней выступала **Наталья Ледовская** – сегодняшняя соперница килиановским ребятам. Как и номинантка от Михайловского **Екатерина Борченко**, танцевавшая не раз за свою жизнь партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». «Эсмеральда» – тот случай, когда возвращение в прошлое с расчетом на полную удачу, не могло не получиться. Но с неременной оговоркой: уровень исполнения чистой классики Театром Станиславского оставляет желать лучшего. Вот в чем еще одна из причин удачи станиславцев в постижении килиановского неоклассического стиля. А вот **Quatro** – так называется спектакль – заслуживает пристального внимания и тем, что от него выдвинуты весь ансамбль, четверо танцовщиков, балетмейстер и сам балет, и тем, что своим рождением он обязан инициативе одиночек. Четверо танцовщиков – это **Леонид Сарафанов**, недавно перешедший из Мариинки в Михайловский, его жена **Олеся Новикова**, солистка Мариинки, и еще двое на сегодняшний день мариинцев **Денис** и **Оксана Матвиенко**, постоянно кочующие из театра в театр, – решили пригласить для новой постановки словенского балетмейстера **Эдварда Клюга** (в Москве его могут помнить по третьей премии конкурса хореографов на Московском междуна-

родном конкурсе в 1997-м). Захотели и сделали. Дух командности и творческого горения чувствуется в Quatro. Как и всегда, артисты хотят идти вперед, а руководство академических театров, в которых они служат, все больше тянет их к архаике, пусть к архаике и легендарной. Bravo одиночкам. Балеты Килиана и Quatro – вот, пожалуй, два фаворита нынешней балетной «Золотой Маски».

Варвара ВЯЗОВКИНА

Фото предоставлены
пресс-центром фестиваля
«Золотая Маска»

Лауреаты XVII Национального театрального фестиваля «Золотая Маска» в номинациях Балет/Современный танец:

Женская роль – **Екатерина**

Кондаурова, Анна Каренина

– «Анна Каренина», Мариинский театр, Санкт-Петербург

Мужская роль – **Леонид Сарафанов**,

«Quatro», Театральный центр на Коломенской,

Санкт-Петербург

Работа балетмейстера-хореографа – **Ури Ивги** и **Йохан**

Гребен, «Песня не про любовь», Театр «Провинциальные танцы», Екатеринбург

Современный танец/Спектакль – «**Мирлифлор**»,

Компания «Диалог Данс», Кострома

Балет/Спектакль – «**Шесть танцев**. **Маленькая**

смерть», Музыкальный театр им. К.С. Станиславского

и Вл.И. Немировича-Данченко, Москва

Специальная премия жюри музыкального театра – **Наталья Ледовская**,

«Эсмеральда», Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Москва

МЕТАФОРА БЕЗ ГРАНИЦ

В рамках специальной программы «Польский театр в Москве» Национального фестиваля «Золотая Маска» в Центре им. В.Мейерхольтда была представлена **Выставка польского театрального плаката.**

«Польская школа плаката» – направление в плакатном искусстве, берущее начало с конца 40-х годов. Сама же «Школа» появилась в 1960-х. Ее всегда отличали краткость и выразительность, синтез утилитарного и художественно-поэтического, соединение универсального с уникальным, способность поразительно просто представить информацию и одновременно находиться на острие художественных исканий. Плюс отсутствие давления коммерческих запросов и реалистической доктрины, использование упрощенных графических форм. Все вместе и создает феномен польского плаката. Пионер «Польской школы плаката» **Генрик Томашевский** в одном из своих интервью подвел итог «золотого века»: *«Мы сумели создать лапидарный язык, не утратив народного юмора».*

На выставке присутствовали работы двух наиболее заметных мастеров школы – **Яна Леницы** и **Францишека Старовейского**. Кстати, определение «Польская школа плаката» принадлежит именно Ленице, назвавшему так свою статью в 1960 году в международном журнале «Грэфис» и утверждавшему, что *«краткость – достоинство плаката, но одно и то же слово можно произнести сдержанно, изящно, а можно жестко, brutally».*

В таком случае все решает интонация».

Ян Леница (1928, Познань – 2001, Берлин) – не только художник-график, но и режиссер-аниматор. Закончил музыкальную школу в Познани (1947) и архитектурное отделение Варшавского политехнического университета (1952), уже в 20 лет рисовал кино- и театральные афиши, с 1950 года сотрудничал с сатирическим журналом «Шпиліки» («Szpilki»). Из его анимационных работ известны сюрреалистические ленты «Лабиринт» (1963), «Женщина-цветок» (1965), «Адам-2» (1968), «Король Убю» (1975) и «Убю и большое Брюхо» (1987). После эмиграции (1974) преподавал в Гарварде, в Кассельском университете, в Высшей художественной школе Берлина.

Плакат Яна Леницы **«Фауст»** Ш.Гуно (Театр Вельки, Варшава, 1968) – экспрессивное и поэтичное приветствие 1960-х, отличающее расцвет Школы. «Поэтичность» этого плаката обусловлена особенным, собственным языком метафор и символов. Метафора как определенная форма смысловой связи, используемая в визуальных текстах польских плакатов, – это не конкретный сюжет – повествовательность в «Фаусте» отсутствует. Из пышного растительного орнамента (словно вырезанный витраж) составлена фигура (ноги, хвост, кошачья морда с цветком в пасти и пышный цветочный хвост), отчасти напоминая рисунок на лампах или витражах в стиле Ар Нуво, и акцентируя внимание на линию и мощь цветового пятна. Перед нами воплощение угрозы ме-

тафоры, опасная природа метаморфоз без границ.

Линия выступает в плакате как зримое воплощение организации произведения, задает объем и упорядочивает пространственную структуру как художественную реальность, а в центре внимания оказываются цвет и особые свойства «графичной» живописности (динамика и богатство цветовых отношений).

Еще одна ключевая фигура польской школы – **Францишек Старовейский** (1930, с. Браткувка близ Кросна – 2009, Варшава) – график, живописец, плакатист. Потомок родовой аристократии герба Биберштейн (полное его имя Францишек Анджей Боболя Биберштейн-Старовейский), однако использовал «пролетарский» псевдоним **Ян Бык**. Мастер мистификации, украшая рисунки обильной барочной орнаментикой, свои работы датировал на 300 лет ранее действительного их создания. Учился в академиях изобразительного искусства в Варшаве и Кракове (1949-1955). Из своего рабочего процесса художник устраивал настоящие импровизационные действа «Театр рисования» для публики: начинал зрелище с рисования правильного круга без циркуля, демонстрируя виртуозность техники. Художественный темперамент не иссякал и в преклонном возрасте, достаточно посмотреть на работу 70-летнего «Яна Быка» **«Кто боится Вирджинии Вулф»** Э.Олби (Театр «Повшехны» в Варшаве, 2001): два сбитых в единое лица черепа, язг зубов и сверкание из глаз молний. Художник виртуозно передает атмосферу страха.



Ф.Старовойский. «Кто боится Вирджинии Вулф»; Театр «Повсехны», Варшава, 2001



В.Валкусский. Фестиваль уличных театров, 2000



Л.Вишневский. «Нонсенс»; Театр Развлечений в Хожове, 1995



А.Понговский. Опольские театральные состязания, 1989

Если разнообразие используемых графических приемов – основная зрительно-очевидная характеристика польского плаката в 50–70-х годах XX века, то плакат 1980–90-х характеризует тенденция к использованию лишь «повествовательного», иллюстративного приема.

Лешек Вишневецкий (1953, Познань) – иллюстратор, плакатист. Учился в Академии изобразительных искусств в Познани (1973–1978), в 1982 году переехал в Вену. В настоящее время сотрудничает с журналами «Trend Magazin», «The New York Times», «Playboy», «Penthouse», «Profil», «Best Seller», «Newsweek», «Gesundheit». В целом для его театральных плакатов характерны многофигурность, иллюстративность, подробность мелких деталей, акцент на конструирование человеческого облика. На плакате Виш-

невского «**Нонсенс**» (Театр Развлечений в Хожове, 1995) – готическая фигура с рогами, вместо волос – некий «головной убор», состоящий из двух фигур в монашеских балахонах, удерживающихся за рожки, в их руках пись-



Т.Богуславский. «Царь Эдип»; Театр «Реквизиторская», 2003

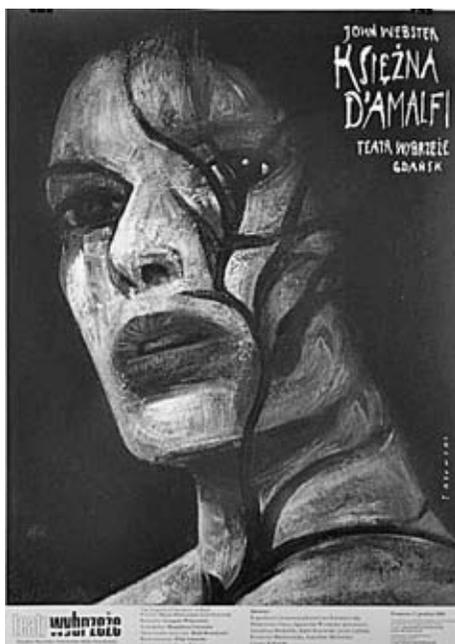
мо, а на головах – некие подобия шляп, более похожих на раскрытые почтовые конверты. Восхищает творческая свобода, с которой художник оперирует визуальными элементами.

На выставке преобладали плакаты, созданные уже в 2000-х, – работы для современных польских спектаклей с особой ритмикой, ярко выраженной эстетикой.

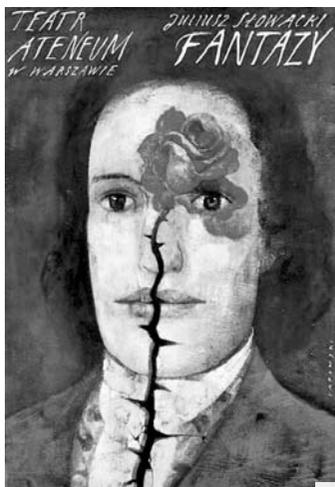
Ежи Чернявский (1947, Kwiatoowo) – график, иллюстратор, сценограф. Окончил государственный колледж изобразительных искусств во Вроцлаве (1973). Его художественный дебют состоялся на волне польской контркультуры в 1970-е. Две работы Ежи Чернявского предельно конкретны: «**Калека с острова Инишмаан**» М.Макдонаха (Театр «Повшехны», Варшава, 2005) – лицо и тело человека полностью залеплены обрывками газет, на



Е.Чернявский. «Жан Габриель Боркман»; Театр «Повшехны», Варшава, 2006



В.Садовский. «Герцогиня Амальфи»; Театр «Побережье», Гданьск, 2006



В.Садовский. «Фантазы»;
Театр «Атенеум», Варшава

которых – фрагменты информации; «Жан Габриель Боркман» Г.Ибсена (Театр «Повшехны», Варшава, 2006) – портрет словно заиндевевшего человека в шляпе, на которой, как на экране, запечатлен небесный свод или, напротив, вид земного шара сквозь облака из космоса, с высоты.

Виктор Садовский (1956, Olendry) – живописец, иллюстратор, плакатист. Окончил Академию изящных искусств в Варшаве (1981). В своих плакатах чаще всего работает с лицами персонажей, акцентируя какую-либо деталь, на его взгляд характеризующую героя. Это может быть птичья голова или даже просто коготь, гипертрофированный нос, вместо лба – вырезанная корона, третий глаз, тюремная решетка, фрагменты тройного лица, маски – от классических до вязких покрытий или мутирующих накладжений. На выставке мы увидели также «портретную игру» **В.Садовского: «Бесы»** Ф.М.Достоевского (Театр «Повшехны», Варшава, 2002) – мужское лицо в прозрачном колла-

же с окровавленными краями (а быть может, это кровавый нимб-обруч вокруг головы); «**Герцогиня Амальфи**» Д.Вебстера (Театр «Побережье», Гданьск, 2006) – лицо, покрытое толстым слоем грима с рисунком черной веточки; «**Фантазы**» Ю.Словацкого (Театр «Атенеум», Варшава) – юношеский портрет с наложенной на лицо розой, где шипы становятся трещиной, рассекающей анфас.

Сегодня театральный плакат-афиша стал формой



Т.Богуславский.
«Тит Андроник»; Театр
«Реквизиторская», 2007

коммуникации, основанной на выраженном в четкой визуальной форме сообщении культурного (рекламного) характера. Само же понятие «плакат» постепенно заменяется синонимом «авторское графическое высказывание в крупном полиграфическом формате». На выставке звучал особый язык польского плакатного искусства, вмещающий в себя и лаконичную графичность и одновременно насыщенную живописность, балансирую-

щий между экспрессией и монументальной статикой театральных образов. Философский гротеск художественного посыла обнажал, несмотря на иронический взгляд на зрелище, неожиданный синтез трагических и комических реалий. Такими свойствами обладало большинство плакатов Т.Богуславского.

Томаш Богуславский (1958, Гданьск) известен своими работами в области графического дизайна, графики, плакатного и издательского искусства, он создатель филателистических выпусков. Учился в Гданьской академии художеств (1977–1978), ректором которой стал в 2002 году. Дизайнер-конструктор, он активно использует вещный мир для создания портретного жанра в плакате: обычная грелка определенными выпуклостями создает формы тела; раскрытые ножницы с двумя пуговками – вот вам лицо с глазами... Цветок розы – вместо губ, стеблек – вместо носа, листья – глаза, а ресницами становятся шипы – так художник видит «**Ри-**



В.Садовский. «Бесы»;
Театр «Повшехны», Варшава, 2002

голетто». Красная подушечка в форме сердца с кружевным кантом – «**Казанова**». Обыкновенные деревянные счета – «**Процесс**» Кафки. Смятая рогожка со смутно проступающими человеческими чертами, где глаза – штопка красной нитью, а рот – черная рваная дыра – плакат к спектаклю «**Царь Эдип**» Софокла (Театр «Реквизиторская», 2003). Впечатляет реплика в адрес Джузеппе Арчимбольдо или гастрономических композиций Сальвадора Дали – голова из куска свежеразделанного мяса, увенчанная лавровым венком («**Тит Андроник**» Шекспира; Театр «Реквизиторская», 2007). Наконец, блестящая по простоте метафора – сломанные зубцы металлической терки, одновременно похожей и на почтовый ящик, и на лицо – «**Король Убю**» Д.Джерри (театр «Реквизиторская», 2004). Вот лицо любой тупой власти.

В его работах всегда максимум изобретательности, множество вариантов использования предметов – нужно только увидеть силуэт, лицо... стать соавтором творчества.

Язык польского плаката доступен любому зрителю – образность стала пластическим средством построения метафоры и раскрытия аллегории, условность – средством реализации гиперболы, а эмоция, юмор, остроумие служат для создания изобразительного гротеска.

На выставке демонстрировались плакаты, посвященные не только конкретным сценическим произведениям, но и крупным театральным событиям. Так **Веслав Валкусский** (1956) на своем плакате **Фестиваля уличных театров** (2000) обозначил всевоз-

растной охват театра – комедиянт, лицо которого представляет слепок без индивидуальных черт, держит на палке, перекинутой через плечо, как котомку, связку масок: детскую, взрослую и маску-череп. А выпускник Познанской академии искусств **Анджей Понговский** (1953, Варшава), представитель третьего поколения художников «Польской школы плаката», художественный руководитель польского издания Playbo и создатель своего рекламного агентства, в афише **Опольских театральных состязаний** (1989) продемонстрировал большое чувство юмора: на голову актера надето кольцо

с театральным занавесом арены-сцены, лицо почти полностью им скрыто, выглядывает лишь любопытный нос, раздвинувший занавес, да черная борода, а сверху, словно детской рукой, пририсована корона – знак власти искусства.

Мастерство художников «Польской школы плаката» неисчерпаемо, это настоящий театр, где вместо актеров – краски и карандаши, а метафора – небо над сценой...

Ирина РЕШЕТНИКОВА

Фото предоставлены пресс-центром фестиваля «Золотая Маска»



Т.Богуславский. «Король Убю»; Театр «Реквизиторская», 2004

ТЕАТР БОЛЬШИХ ПРОБЛЕМ БЕЗ ЧЕЛОВЕКА

В марте «Золотая Маска», еще до начала конкурсного фестиваля, представила впечатляющую спецпрограмму «Польский театр в Москве», проведенную при поддержке Польского института Адама Мицкевича, Польского культурного центра в Москве и Фонда Михаила Прохорова.

В рамках программы перформеры разыграли «Железнодорожную оперу», площадкой которой стал Киевский вокзал, состоялись читки современных польских пьес, дискуссии, обсуждения. И – естественно – в Москву были привезены польские спектакли, причем «свежие», совсем недавно поставленные.

Казалось бы, встреча с **Кристианом Люпой**, **Кшиштофом Варликовским** и **Гжегожем Яжиной**, знакомство с молодыми режиссерами, постановки которых инициировали в Польше большие споры, **Майей Клецеческой** и **Войчехом Земильским**, должна была вызвать культурный взрыв. Но ожидание «польского чуда» – а именно так называют новый польский театр в Европе, для многих обернулось разочарованием. У кого-то, безусловно, возник культурный шок, но чаще – сожаление.

Позволю себе личное отступление. Оно мне кажется уместным – важным для дела. Я написала про «Польскую программу» в газету «Трибуна», где попыталась разобраться в причинах этого разочарования. Видимо, попытка моя была не вполне внятной



«Вавилон»



«Аполлония». Фото Stefan Okolowicz

и редактор отдела культуры газеты Любовь Лебедина, решила за меня досказать читателям, доформулировать мои мысли и ощущения. В результате у моей статьи возник такой финал: *«И все-таки нельзя не признать, что его деятели (польского театра) озабочены проблемами нынешнего времени и по-своему реагируют на них, но почему-то эмоционально скупы, как будто у них что-то треснуло внутри и калейдоскоп чувств не собирается в единую мозаику».*

Не комментирую то, какими словами это написано (не моими), остановлюсь на неточности смысла. То, что польские режиссеры не озабочены проблемами современности, а живут ими, в них, – это очевидно. Их спектакли и по форме, и по сути своей актуальны. Не скупость чувств, а сознательный выбор рациональности в их изображении характерны для польских режиссеров.

Это тенденция (и соответствующая стилистика) – общая для западного театра, ею затронуты, в ней работают (думаю, все же не в подражание, а в силу органической склонности, в силу понимания и ощущения объективного изменения мира, сознания современных людей) и многие российские режиссеры, кто-то более, кто-то менее успешно.

В четырех спектаклях из пяти, представленных на «Маске», поляки идут от визуального образа, создавая масштабное сценическое пространство и включая в него артистов, отсюда скромность роли актеров, похожесть их существования. Пространство это скорее символично, нежели метафорично. Оно первостепенно важно – это некая условно-театральная мо-

дель мира. Режиссеры говорят со зрителями, апеллируя к их разуму, но и воздействуя на подсознание, нацелены в первую очередь, не на пробуждение чувств, они стремятся пробудить подсознание, чтобы вызвать, возможно, протест и дать толчок к осознанию проблем. Именно проблемы – социальные или философские, – а не истории становятся главными. Визуальный язык, а не слово (формулировки идей и проблем в слове дискредитированы) выходят на первый план. (Чего не было в польских спектаклях этих же режиссеров, которые мы видели не так давно: слово, история были важны в «Круме» Варликовского не менее, чем мастерская работа с многоплановым пространством, пьеса Масловской звучала в спектакле «У нас все хорошо» Яжины, а «Заратустра» Люпы вообще тонул в словах.) Спектакли, показанные в Москве нынче, принципиально не требуют от зрителей сопереживания персонажам и не предполагают катарсиса. Они провоцируют активную внутреннюю работу, в результате которой могут проснуться чувства и мысли. Но воздействие воспринимается зрителями как манипуляция, и протест вызывает не поднимаемая проблема (не то, что она замалчивается, вытесняется из массового сознания), а форма, с помощью которой провоцируется этот протест. В результате чем более спектакли провокативны, тем, увы, менее они оказываются действенными. И дело здесь не только в привычке или непривычности наших зрителей к такому театральному языку. Дело в нарушении пропорций, соотношений.

«Вавилон» Майи Клечевской (Польский театр города Быдгощ) по пьесе нобелевской лауреатки, неистовой австрийки Эльфриды Елинек, мог бы показаться экстремистским, не будь он так скучен. Обнаженные актеры, обильная ненормативная лексика, намеки на инцест и некрофилию – все возможно, если есть художественная целостность, внятность высказывания, энергетический посыл. Остро социальные антивоенные и феминистские протесты писательницы, пусть текст ее и не имеет строгой структуры, оказались в спектакле сведены к фрейдистским комплексам и антиклирикальным выпадам *вообще*. Оставив в зале Центра им. Вс. Мейерхольда только четыре зрительских ряда, почти все остальное пространство залили водой – понятно, это Стикс, бликующий на огромном заднике-экране, в водах которого некрасиво барахтаются умершие герои, периодически выплывающие к зрителям, чтобы произнести свои монологи (сценография, костюмы, свет Катажины Борковской). Трудно понять, почему и как погибли мужчины, лежащие на катаалках в морге, куда к ним приходят женщины-матери, чтобы выяснять со своими сыновьями отношения уже после их смерти. Но пародия на Пьету вызывает не потрясение, а безразличие. А финальные зонги и вовсе утомляют монотонностью. Понятно, почему после войн и геноцидов XX века, осмысление которых вылилось в очередные клише, можно изобразить Всевышнего людоедом, требующим все новых жертв. Но травестирование темы, увы, вызывает не боль и не протест – заставляя

ет пожать плечами. Трудно пережить потрясение, если провокация так рационально и неглубоко процитирована.

И Войчех Земильский, построивший свой «Небольшой рассказ» (Театр «Studio», Варшава) как лекцию, читая с листа, установленного на пюпитре, без интонаций, вполне в духе «Театра.doc», на крошечной сцене которого был представлен его монотипный спектакль, и Кшиштоф Варликовский в своей масштабной «(А)Поллони» (Новый театр, Варшава), для которой был построен павильон на гигантской сцене Театра Российской армии (сценография и костюмы Малгожаты Щенсяк), заняты вопросами личности и национальной самидентификации. Молодой перформер Земильский не только рассказывает историю своего деда – аристократа, деятеля культуры, которого Институт национальной памяти обвинил в сотрудничестве с органами госбезопасности. Он рассказывает и о себе, современном, свободном в передвижениях по миру молодом человеке, который озабочен тем, что есть имя, тело, память, родство – то есть кто же он, поляк, внук своего деда, в мире. Но никаких акцентов на переживания – чистая каталогизация, не претендующая на эстетическое обобщение. Спектакль имел социальный резонанс в Польше, но русским зрителям, забывшим зал на «Небольшом рассказе», во всяком случае старшей их части, было несколько неловко: смелость разоблачения на публике семейного секрета отдавала самолюбованием. Чуть ли не у каждого, родившегося и выросшего в российском тоталитарном государстве, в семейном



Персона: Мэрилин». Фото Katarzyna Paletko

альбоме есть фотографии палачей и жертв режима. Показанный путь самоидентификации, увы, остался неподтвержденной заявкой, спектакль не стал фак-

том искусства. (Позвольте мне не повторять без конца: на мой взгляд, по-моему, возможно – очевидно, что кто-то со мной не согласен.)

«(А)Поллония» Кшиштофа Варликовского (вот уж спектакль – обобщение!) тоже апеллирует к разуму зрителей, ведя с ними разговор об оправданности (или неоправданности) добровольной жертвы, которая влечет за собой цепочку новых трагедий. Объединяя в одном сценическом тексте античные мифологические сюжеты и сюжеты Второй мировой войны (врочем, тоже уже ставшие мифами), Варликовский утверждает архетипичность самой этой проблемы. Конечно, спектакль сделан блестяще: смена пластики артистов, столкновение разного рода форм их внешнего существования, продуманная звуковая партитура, живое исполнение «бабушки» польского рока, контрастные по отношению друг к другу мизансцены, от локальных – почти статичных, фронтальных, до взрывных, многофигурных, но всегда просчитанных геометрически, совмещение планов, одновременно развивающиеся в разных местах площадки мини-сюжеты разных историй, создающие действенную полифонию, постепенное наращивание плотности, если можно так выразиться, действия, использование ярких деталей... О том, как это сделано, хочется писать долго, подробно и с удовольствием.

Вот Ифигения в белом платье в танце пробегает вдоль сцены и устремляется к любимому отцу. Грация и неуклюжесть, свойственные раннему девичеству, осветленные ресницы – будто присыпанные пеплом. Лихорадочная взвинченность сменяется доверчивой деловой серьезностью. Ее жертва добровольна. Но приводит к убийству отца матерью. Бизнес-леди Клитемнестра, облачившаяся на глазах у зрителей в кроваво-багровый деловой костюм встречает вернувшегося из-под Трои Агамемнона как официальное государственное лицо. Монолог опустошенного войной, но все же взволнованного встречей мужа, впрочем, повествующего об ужасах Восточного фронта, прерывается гимном Советского Союза (впрочем, и России). Гимн звучит долго, и многие зрители борются с желанием встать (хотя бы потому, что режиссер явно считает, что они не должны этого хотеть), а немногие встают (кстати, молодые) – ощущение психологического дискомфорта достигнуто, а дальше – убийство, которое повлечет за собой все новые убийства.

Использование экрана, на котором появляются боги, решающие судьбу Ореста и его матери Клитемнестры (а какие боги должны существовать в сознании современной публики, если не боги-шоумены?), обнажающий мускулистый торс в татуировках фрик Аполлон, не первой свежести плейбой-ковбой Геракл, пришедший к Адмету в облике офисного клерка вестник смерти, безобразные физиологические подробности самоубийства Алкесты, согласившейся умереть вместо мужа...



«Теорема». Фото Kuba Debrowski



«Теорема». Фото Stefan Okolowicz

Миф – красивая схема для масс, на самом деле смерть некрасива, неэстетична. А значит, некрасива и жертва. Тем более, что ее возвышенность – результат культурного и идеологического дисциплинирования. Варликовский вскрывает правду мифа, если хотите, разоблачает его. Расстрелянная немцами полячка Аполлония, прятая евреев, оказывается, была беременна, возможно, от «доброго» немца, с которым спала и на помощь которого, возможно, надеялась в случае, если выяснится, что она скрывает обреченных. Ее выдала... еврейка, чтобы спасти себя (тщетно!). А расстрелял тот самый немец. Подробности мы узнаем из выступления сына Аполлонии, получающего награду за мать, и ненавидящего ее – оставившую его сиротой. Узнаем также то, что реально спасти ей удалось всего одну еврейскую девочку, внук которой теперь – солдат, убивающий людей. В основе и в последствиях красивого мифа – быть может, и в основе мифа о том, что Польша – Христос народов, как возгласил Мицкевич? – некрасивая правда. Зачем? Во имя чего приносится жертва, бессмысленная и беспощадная по определению? Просто потому, что люди, пожертвовавшие собой, не могли поступить иначе? А почему они не могли поступить иначе? У каждого из героев свои, не всегда возвышенные мотивы, чтобы выдать за смерть. Жертва – подвиг или капитуляция перед жизнью? Жизнь – предательство или подвиг? Полония (Польша) – жертва или одна из многих стран, граждане которой были и подвижниками, и предателями? Об этом предлагает задумать-

ся Варликовский, и в его послыше – искренняя боль и ярость. Вот только его блестящий как лед спектакль так же холоден, несмотря на то, что на зрителя обрушивается целый шквал театральных воздействий.

Для спектакля «Персона. Мэрилин» Кристиана Люпы (Драматический театр, Варшава, режиссер выступил и как создатель текста, и как сценарист) был использован Дом искусств в Кузьминках. Видимо, режиссеру было важно вырвать зрителей из привычных театральных интерьеров внутри Садового кольца. На сцене построили гигантскую декорацию – кинопавильон, в котором якобы некогда снимался Чарли Чаплин. Именно там, по версии Люпы, провела последний день своей жизни актриса-миф Мэрилин Монро. Обшарпанные стены и двери, составленные по центру несколько столов, на которых спит, ест, пьет и совокупляется с охранником павильона женщиной-символом, поп-звезда, завладевшая массовым сознанием нескольких поколений. Актриса **Сандра Коженяк** – Мэрилин поразительно хорошеет и дурнеет, молодеет и стареет на глазах у зрителей. Она существует будто бы в пространстве, параллельном реальности, ведя беспрерывный, сбивчивый внутренний монолог, пытаясь приблизиться к образу Грушеньки Достоевского, сыграть которую мечтала. Не получается! Все фальшиво, все – неправда. Как фантомы, являющиеся перед ней люди из недавней жизни, с которой она уже подсознательно простилась: явно влюбленная в нее режиссерша, объявляющая, что Мэрилин важнее, чем Христос, приятель-

фотограф, щелкающий аппаратом, – и на экране возникают проекции невероятно чувственной и в то же время одухотворенной красоты, контрастирующие с маленькой полуобнаженной фигуркой, лежащей на столе. Охранник, которого она заставляет голым ездить по студии на велосипеде. Психоаналитик, пытающийся вырвать Мэрилин из гибельного пространства, но на самом деле находящийся во власти ее чар. Мэрилин не нужно напрягаться, чтобы играть с людьми – за нее это делает уже созданный ими миф, из-под власти которого никто, в том числе и она сама, не может вырваться.

Затянутое, порой невнятное, томительное действие. Но режиссер добивается очень важного эффекта: этот павильон, эти странные звуки, порой его наполняющие, создают ощущение абсолютной – и желанной – бесприютности: так дети порой почему-то вдруг стремятся спрятаться в укромный уголок да и заснуть там, свернувшись клубком, выгоревшись из мира. Так животные уходят умирать подальше от стаи или от людей. В финале же, когда на экране возникает лицо плачущей актрисы Сандры Коженяк, от своего «я» протестующей: я не Мэрилин, я не знаю, кто она, кто я, – а к ней подтягиваются другие – персонажи спектакля, и все новые артисты заполняют сцену, имитируя съемки некоего фильма про психиатрическую больницу, вот тогда происходит ожидаемый момент самоидентификации Мэрилин. Как в фильме Бергмана «Персона», где лицо актрисы-пациентки вдруг совмещается с лицом ее себе-

седницы-медсестры, в спектакле Люпы все окружающие Мэрилин героини будто бы сливаются с ней. Положенная на стол, освобожденный от скомканной простыни, как в прозекторской морга, она обретает покой – а на экране ее изображение вспыхивает и сгорает. Может ли актриса, тем более, ставшая мифом, обрести себя? Какова персона легендарной Мэрилин? Кто кого обманул: пожирающая толпа, в которую превращается общество, стремящееся завладеть красотой, уничтожающее женщину, актрису, личность? Или Мэрилин, обретшая себя на погребальном костре? Вопрос остается открытым.

«Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т» Гжегожа Яжины, спектакль по фильму Пазолини, – череда сменяющих друг друга красивых картин. Ясная геометрия, чистые цвета, не надоедающие повторы, каждый раз добавляющие новые детали в происходящее – время идет, но оно и остановилось, по сути мало что меняется в жизни некоей семьи. У Яжины, в отличие от Пазолини, не так уж важно, что это буржуазная семья богатого фабриканта, социальные моменты нивелированы, несмотря на то, что начало имитирует пресс-конференцию хозяина дома, сыгранную почти как политический театр. Главное – это правильная семья, объединившая людей с непроснувшимися или заснувшими душами. В нее попадает некий гость – юноша, соблазняющий по очереди всех, от служанки до хозяйки. Антиклерикальный момент в спектакле тоже отсутствует. Герой, разбудивший членов семьи к жизни и тем самым разрушивший осмысленную гармонию их существо-



Персона: Мэрилин». Фото Katarzyna Paletko

вания (не-существования), просто знак аморальной, но подлинной свободы. Кто он – современный Идиот, князь Мышкин, или анти-Идиот, не важно. Важно осознание того, что так жить, как живет большинство людей, нельзя. Но и иначе – в осознании не-правильности и в страдании – тоже нельзя. Там – смерть, пустыня, в которую удаляется фабрикант. Увы, картины соблазнения и саморазрушения героев так же красивы, но так же монотонны, как и первые. Выхода нет. Везде смерть.



«Теорема». Фото Stefan Okolowicz

Тот срез польского театра, который был представлен в Москве «Золотой Маской», – театр яркой формы и больших проблем. Но за большими проблемами, как ни парадоксально, потерялся человек. А значит, в каком-то смысле, и театр.

Александра ЛАВРОВА

МИРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА ВОЛГЕ

Будучи номинально пятым, этот праздник театрального искусства вполне мог бы стать юбилейным, если бы со времени предшествовавшего фестиваля не прошли полтора десятка лет.

Всероссийский театральный фестиваль мировой драматургии «Тверское золотое кольцо» по сути возродился – торжественно и радостно.

Краса и гордость Верхней Волги, Тверь принимала не просто соседей, а «кровную родню»: коллективы из **Кимр, Вышневолочка, Ульяновска и Ярославля**. В ранге почетного гостя прибыл **Малый театр** с пьесой **А.Галина «Сон героини»** в постановке автора. **Тверская Академическая драма показала «Собаку на сене» Лопе де Веги** и, вне конкурса, работу школы при театре, инсценировку повести **Бориса Васильева «А зори здесь тихие»**. 65-летию Победы посвятил спектакль **«Синий платочек» Валентина Катаева** театр из города Кимры. Получилось так, что «сам с собою» соревновался **Тверской театр кукол** – других спектаклей, кроме пьесы **С.Белкина «Три веселых гнома»**, в афише не оказалось.

За мировую драматургию на фестивале отвечали еще спектакль **Тверского театра юного зрителя «Метеор»** по довольно давней эксцентрической комедии **Фридриха Дюрренматта**, да, пожалуй, **«Екатерина Ивановна» Леонида Андреева** в крайне эпатажной версии

Ярославского театра драмы им. Федора Волкова. Творения **Александра Николаевича Островского**, «престольного» драматурга любой волжской, да и каждой российской сцены, конечно, тоже входят в ряд мировых шедевров, будь то **«Правда – хорошо, а счастье лучше» (Ульяновск)**, **«Таланты и поклонники» (Кимры)** или **«Поздняя любовь» (Вышний Волочек)**.

Фестивальная «трилогия» пьес **А.Н.Островского** оказалась, пожалуй, самой значительной частью праздника.

Вышневолоцкий театр решил **«Позднюю любовь»** в тонах сосредоточенного драматизма. Режиссер **Владимир Коломак** и художник **Юрий Муравьев** создали среду, отвечающую общим представлениям о «старинной жизни», атмосферу унылой затхлости. Однако здесь кипят нешуточные страсти, идет многотрудная духовная работа во имя сохранения нравственной чистоты и непреложных моральных принципов, что очевидно роднит героев русского классика с персонажами Диккенса.

Хитровая Фелицата Антонова **Таисии Назаровой**, беззащитный в своей чистоте старик **Маргаритов Виталия Солодуненко**, начитавшаяся «правильных» книг **Людмила Ларисы Чернобай** – каждый строит свое миропонимание через отношение к правде. А выигрывает озлобленный **Николай Алексея Чимичакова**, человек с «отрицательным» обаянием, за кото-

рого вовсе не радуешься, и, как ни странно, легкомысленная на первый взгляд вдова **Лебедекина Варвара** деньги, разумеется, потеряла, но молодая артистка **Ольга Егорова** явила в этом образе характер жесткий, открыто циничный, исполненный какой-то странной магии. Проиграв на данном этапе, Варвара вовсе не теряет позиций хозяйки жизни.

В Ульяновском театре имени И.А.Гончарова режиссер **Аркадий Кац** и художник **Татьяна Швец** пьесу **«Правда – хорошо, а счастье лучше»** воплотили в стилистике здорового консерватизма, по-своему изысканно и многозначно.

Герои комедии живут в атмосфере оранжерейного благодушия (все деревья в кадках, буйная зелень вьется над ними шатром). Это лишь оттеняет природную страстность героев, способность молодых жить высокими чувствами, а зрелых – тайной памятью о прошлом, даже если привычка давно стала заменой счастью.

Молодым даруется сказочно счастливый **Случай**, а старикам тот же **Случай** помогает вспомнить про совесть и не вывериться вконец.

Носителем божьего промысла выступает давно одряхлевший солдат **Сила Грознов** (артист **Алексей Дуров** играет его, сочетая лукавство и какую-то опасную строгость).

Блистательно ведут свою, на четыре десятка лет затянувшуюся «дуэль» дородная хозяйка дома



«Собака на сене». Тверской академический театр драмы

Мавра Тарасовна и упрямая до бесстрашия нянька Фелицата. Замечательные мастера **Зоя Самсонова** и **Клара Шадько** с озорным вдохновением играют чисто женский сюжет нерасторжимой взаимной взрывной ненависти, которая, сцементированная страшной тайной, держит их вместе. Получилось смешно и горько, мудро и забавно. **Театр города Кимры** прочел «Таланты и поклонники» как поэму эпохи вызревания модер-

на. Персонажи этой во всех смыслах театральной истории живут вне быта и житейских обстоятельств. Они живут внутри театра, среди обветшавших пыльных кулис, на мосту, повисшем над туманом. Влюбленный в театр Нароков – **В.Бутаков** и вовсе подолгу лежит в гамаке высоко над сценой. Такой же «нездешний» Петя Мелузов – **В.Сухарев**, кажется, тоже там неплохо бы себя чувствовал. Трагик Эраст Громилов – **В.Ва-**

щенко вроде ходит по земле, но и ему земля – подмостки, с которых особенно убедительно звучат сценические монологи, читаемые им с упоением – он давно все свои чувства «переводит» на театральный язык, мало кому понятный и для многих смешной. Великатов – **Е.Сикачев**, человек не обаятельный и невнятный, свою любовь к Негиной насквозь выдумал и в этом вымученном чувстве ни минуты не артистичен.



**«Правда - хорошо, а счастье лучше».
Ульяновский театр драмы**

«Поздняя любовь». Вышневолоцкий театр драмы



«Таланты и поклонники». Кимрский театр драмы и комедии

Вдохновенна, артистична и «полнозвучна» в призрачном мире театральных страстей только Александра Николаевна Негина. Артистка **И.Орел** особенно точно следует режиссерской партитуре трагического вдохновения, напоминая по интонационному рисунку героинь Алисы Коноен (даже очевидная женская зрелость этой Негиной «работает» на замысел).

Порой сам замысел режиссера **О.Лаврова** и сценографа **Г.Зубарева** не достаточно внятны, но в этих зыбких «снах о театре» есть странная чарующая сила, особенно, если удастся «настроиться на волну».

Тверской театр юного зрителя отметил юбилей одного из ведущих актеров труппы **Генриха Казарьяна** сугубо бенефицисным спектаклем – «**Метеором**» **Ф.Дюрренматта**.

Режиссер **Адгур Кове**, однако, сохранил философскую энергию пьесы, всю ее трезвость, отчего постановка порой напоминает шахматную партию. Вечная тема – последние вопросы к жизни перед бездной небытия, занимавшая многие великие умы, от Сократа до Льва Толстого, разрабатывается в спектакле мощно и остроумно.

Особенно интересны здесь, наряду с мудрым, обаятельным и бесстрашным главным героем, люди, не теряющие остроты реакций и страстности (суетный капиталист Великий Мюгейм **Александра Романова** или скептическая госпожа Номзен **Галины Сергеевой**).

Наиболее остро и противоречиво на фестивале был воспринят спектакль **Ярославского театра драмы им. Федора Волкова** по пьесе **Леонида Андрее-**

ва «Екатерина Ивановна», которому предпосланы два жанровых и смысловых определения: «драма в двух частях с разрывом» и «спектакль для взрослых» – последнее, пожалуй, наиболее существенно.

Пансексуальность, пронизывающая действие и чувствования героев, выражена открыто и обжигающе остро. Глушение над женщиной, вырвавшееся, в частности, в том, что, пытаясь в припадке ревности, так похожей на праведный гнев, застрелить жену, ревнивый муж разбудил в ней беспринципную эротоманку. Пьеса, ставшая одним из шедевров эпохи модерна, режиссером

Евгением Марчелли, сценографом **Олеггом Головко** и художником по костюмам **Светланой Матвеевой** решена не в русле привычных аналогий с шехтелевскими интерьерами МХТ или особняка Рябушинского.

Модерн предстает здесь стилем агрессивным, надрывно черствым. Это освежает восприятие. Незабываемы черно-белая гамма первой картины, фисташковый рояль возле красной кожаной стены или красные сюртки мужчин, «растворяющиеся» на фоне той же стены, – во втором акте.

Подстать кричащей гамме интерьеров и сдавленная, но чрева-



«Метеор». Тверской ТЮЗ



«Екатерина Ивановна». Ярославский театр драмы им. Ф.Волкова
Фото Виталия Вахрушева

тая взрывами психопатия героев, равно виртуозно разработанная режиссурой и воплощенная актерами.

Как ни банально это звучит, но в спектакле нет проходных персонажей.

Истерзанный своей никому не нужной любовью к Екатерине Ивановне, готовый всем за это мстить, словно чеховский Соленьый, жалкий и страшный Аркадий Ментиков, с глубинным трагизмом сыгранный **Николаем Шрайбером**. Пугающе навивная Лиза **Ирины Веселовой**. Все эти циники – художники, видные общественные деятели, одинаково бездушные и брезгливые, но всегда готовые грешить со смаком и упоением, среди которых маяется ревнивец Стибелев – **Владимир Майзингер** – бесхарактерный и душевно рыхлый.

А рядом – натянутой струной – Екатерина Ивановна **Анастасии Светловой**, чья душа выгорает на глазах, а впереди – ничего, кроме смерти, которая не так страшна, мучительна и безобразна, как жизнь...

Фестиваль «Тверское золотое кольцо» долго будет помниться прежде всего потому, что многое в его программе звучало по-новому, с обжигающей искренностью и, кажется, давно забытой страстью.

Александр ИНЯХИН

Фото предоставлены Тверским театром драмы, Тверским ТЮЗом, Ярославским театром драмы

Р. S. Анастасия Светлова, исполнительница роли Екатерины Ивановны (**Ярославский театр драмы им. Ф.Волкова**) была удостоена специального приза жюри «Золотой Маски». **Поздравляем!**

120 ГРАДУСОВ СПЕКТАКЛЯ

Много лет в Санкт-Петербурге проходит **Володинский фестиваль**, делающий многое для развития двух важнейших процессов театральной России сегодня: для реабилитации и десоветизации советской культуры и для восстановления утраченной связи между прошлым и настоящим, для столь необходимого нам сегодня ощущения непрерывности драматургической и театральной жизни страны, для связывания кодекса культуры того времени с бурными культурными процессами 2000-х. Необычайно важно отказаться от мысли, что с распадом Советского Союза культура началась с нуля, и осознать, что явилась она своеобразным продолжением советских традиций. Через отрицание и пародию, через деконструкцию и переосмысление новое российское культурное пространство все равно оперлось на культурные коды советской эпохи как на свой материнский капитал.

На фестивале советские пьесы перемежаются ультрасовременными, классические постановки конфликтуют с ультрарадикальными: все это единое поле культуры, словно бы закольцованное, объятые фигурой Александра Володина.

Важная деталь фестиваля – отсутствие мемориальной интонации, ложной ностальгии, сочувственных вздохов по поводу «нынешнего» и навязываемых представлений о «райском» прошлом. Смысл форума – не увековечивание памяти, не мемориал, а живое наблюдение за «воло-

динским» в современном театре; цель – не столько собрать володинские пьесы, которые, к счастью, активно в России ставятся, сколько уловить в ритме нового театра володинские интонации. Что это значит – к счастью, тоже не формулируется. Так и остается загадкой: некое гуманитарное, человеколюбивое содержание спектакля, где есть точное и четкое представление о добре и зле. **Марина Дмитриевская**, арт-директор фестиваля, так и утверждает: постсоветский театр потерял критерии, ценностную вертикаль, Володин, нравственный камертон, «культурный герой» того и нынешнего Ленинграда, помогает ориентироваться, вернуться к идеалу, к гуманитарным основам культуры. Одной из самых любопытных деталей программы был полуночный **капустник на курсе Вениамина Фильштинского**, в здании СПбГАТИ. Поскольку, в отличие от ГИТИСа, аудитории «навечно» закрепляются за педагогами, то в СПбГАТИ возникает ощущение не курсов, а отдельных «коммунальных квартир» для студентов. Поэтому капустник восстанавливал культуру запрещенных квартирников советской эпохи: под приглушенным светом ребята пели, читали володинские стихи, разыгрывали монологи из «Записок нетрезвого человека». Володинский нерв парадоксально звучал из уст поколения, которое не знает запретов, у кого весь мир и вся информация о нем – в шаговой доступности. Тема выживания, духовного противостояния челове-

ка, постороннего существования, важная для Володина-человека, стала значить нечто совершенно другое в настоящем: не навык противоборства идеологии, а навык противоборства соблазнам мира потребления, не апология свободы, а философия ограничения.

Фестивальная афиша собиралась молодыми театроведами СПбГАТИ курса Марины Дмитриевской, и надо отметить, что Володинский фестиваль оказался, наверное, первым и единственным фестивалем, в программе которого не было ни одного провала. Фаворитами стали исконная, «документальная» **«Фабричная девчонка»**, поставленная **Татьяной Уфимцевой** в **Черемхово Иркутской области**, уже знаменитый спектакль **«Уйди-уйди»** **Н.Коляды** из **Кудымкара** (режиссер **Станислав Мещангин**) и тонкая самостоятельная работа **Екатерины Максимовой** по пьесе Володина **«Блондинка»** (**лаборатории ОН.ТЕАТР, Санкт-Петербург**) с изумительной актрисой **Натальей Бурмистровой** в главной роли.

Но самой интересной работой был лирический перформанс **«Видимая сторона жизни»** **Бориса Павловича (Кировский молодежный театр «На Спасской»)** по текстам петербургского поэта **Елены Шварц**, которая через свою мать, легендарного завлита БДТ, была связана с кругом Александра Володина. Спектакль имеет вольный характер и должен «врезываться» в лю-

бую форму аудитории. В буфете Большого театра кукол (основной площадки фестиваля) актриса **Яна Савицкая** маневрировала между столиками со зрителями, как суетливая официантка в привокзальном буфете: неласковая, агрессивная, бросающаяся на людей как озлобленная собака или вдруг замирая в лирическом экстазе, позволяя себя рассмотреть, заставляя себя в напряженной тишине выслушать.

У молодого яркого режиссера Бориса Павловича – показательная, точная работа со сложным по ритму и смыслам стихом. Поэтическая строка накладывается на автобиографическую эссеистику Шварц, жизнь поэта смешивается с его творениями, и композиция спектакля – очень моторного, физиологичного, даже судорожного – складывается из очень верного представления о том, что дух поэзии не отделим от телесности поэта, не отделим от «температуры» эмоционального состояния человека. Строй стиха не оторвать от плоти, он и есть эта плоть, раздаваемая поэтом-пеликаном своим детям. Поэтический кураж находится в непосредственной зависимости от причудливой смены состояний: приступов эйфории, которые сменяются по алкогольной логике подавленностью духа. Спектакль то буквально «кипит», ему 120 градусов, то остывает, «мучается» безволием, апатией. Падения и взлеты поэта – колебания души. Кричит, рычит, стервенеет, а... потом все равно. И каждое эмоциональное состояние – повод к стихосложению.

В такой переменчивости ценность вещей, окружающих по-



«Видимая сторона жизни». Я.Савицкая. Кировский молодежный театр «На Спасской»

эта, переосмыслиется в секунду. Характерна игра с самурайским мечом. Его можно легко пропить в забегаловке, им можно рубить капусту на салат, а можно им, в момент эйфории, апогея метафизических переживаний, обороняться от шума времени, который агрессивно нападает на нас. И это работа поэта – обороняться, держать баланс зла и добра, выполнять приписанную ему миссию стража. Елена Шварц, наверное, была последним поэтом, который еще верил в мессианство русской культуры, в сакральность русской поэтической строки. Шум времени никому, кроме поэта, не слышен, и, взявши меч, Елена Шварц в одиночку сражается с фантомами своего сознания, похожая на шахидку. А потом убеждает от этого невыносимого гула, потеряв управление и самоконтроль.

В чередовании температур, в охлаждении и вскипании тела и духа поэта содержится парадоксальная логика безумия, логика экстаза. Борис Павлович, безусловно опираясь на очевидную волю Елены Шварц к соци-



опатии, старается показать нам поэта аморальным и неадекватным, неудобным обществу и агрессивным по отношению к людям. Но вместе с тем, стихи примиряют нас с мыслью о том, что внутри лирической души все обосновано и разложено по полочкам. В спектакле есть замечательный кусок, где Елена «достоверно» рассказывает, где, в какой части мозга содержится та или иная информация, те или иные цепочки переживаний. Только внутри этой поэтической логики, внутри переполненной мистицизмом и тайным знанием черепной коробки Петербург может предстать у Шварц столицей мирового буддизма, где в небесной лазури купается в облаках некий «блистающий додекаэдр». И этому веришь, когда смотришь на мытарства поэта, для которого пробежка по рюмочным уподоблена магическому путешествию по вселенной мировой культуры.

Пребывая в горячем состоянии духа, словно сильно простуженная, актриса Яна Савицкая физически передает болевые ощущения, неуспокоенность; даже в ее мимике, мел-

кой пластике есть некоторая «расшатанность», беспокойство мускулов, судорога. Помещая актрису внутрь зрительской «толпы», Павлович добивается удивительных результатов. Конфликт «поэт и зритель» уподобен сражению между уличной толпой и возбудителем общественного спокойствия. В гуще толпы поэт шархается от каждого постороннего, пугается его молчаливого и апатичного созерцания, либо требует повышенного внимания к себе, либо посылает толпе луч презрения. Толпа возбуждает поэта, раздражает его, и, напротив, любой неадекватный персонаж в толпе возбуждает ее, заражает суетливостью, беспокойст-

вом. Поэтическое буйство, высокая температура переживания, смутное эротическое возбуждение как вирус передается от поэта к толпе и обратно. Савицкая изумительно читает стихи Елены Шварц. Внятно осознавая разницу между актерским чтением и авторским (артиста ведут психология, смыслы, наслаждение словом, поэт – ритм), актриса выбирает поэтическое чтение – жесткое, без прикрас, стих, словно написанный размашистым грифелем на суровом драфте. В ее чтении есть небрежность, стыдливость, стеснительность, зажатость. Поэт, выходя на публику, мучается, тяготится своей строкой, припоминанием и необходимо-

стью быть в кругу внимания, говорить, выражаться. Поэт, читающий стихи, гол и унижен, ему нечем прикрыться, кроме своего неуклюжего, непричесанного стиха.

Савицкая удивительно играет тему смерти. В красном свете, сгорбленная, превратившаяся в своего лирического героя, отказавшаяся от себя, Елена Шварц из пространства античного портика (вход в кафе БТК), уползает в реку забвения: сам себе и мертвец, и Харон. В ее мерном движении к смерти есть такая унылость, неотвратимость. «Почему Бог общается со мной через боль?» – вместо поэта остается его строка.

Павел РУДНЕВ

Фото Сергея Бровко

ЮБИЛЕЙ

Исполнилось **60 лет** артисту **Липецкого государственного театра кукол**, заслуженному артисту РФ **Анатолию ЗАВОРУЕВУ** и звукорежиссеру театра, заслуженному работнику культуры РФ **Алле ЗАВОРУЕВОЙ**.

Анатолий Викторович пришел в Липецкий театр кукол в 1969 году и сразу проявил лучшие качества артиста-кукловода, быстро освоил технику вождения кукол разных систем. Актер самобытный, яркий, темпераментный, ритмичный, он работает легко и мастерски, вдумчиво вживается в создаваемые образы и владеет самыми разными техническими приемами.

Алла Александровна была принята в Липецкий театр кукол музыкантом (баянистом) в 1968 году. Очень скоро стало ясно, что она тонко чувствует темпоритм спектакля, созвучна творчеству актеров.

Когда возникали трудности с формированием труппы А.А.Заворуева участвовала в спектаклях как актриса.

В разное время Алла Александровна работала музыкантом, радистом, заведующей музыкальной частью театра и всегда отдавала свою душу и талант для воплощения творческих идей спектаклей.

Сейчас она – звукорежиссер, активно внедряет новые технологии в процесс озвучивания спектаклей.

На двоих чета Заворуевых отдала служению в театре 80 лет! И всю жизнь они были верны только одному коллективу.

Дорогие Анатолий Викторович и Алла Александровна! Поистине, вы заслуживаете уважения и восхищения! Примите самые теплые и искренние поздравления от всей души! Пусть всегда ваши сердца будут наполнены радостью жизни! Желаем вам успехов, крепкого здоровья, оптимизма, неиссякаемой жизненной энергии, семейного благополучия! Пусть в каждом прожитом вами дне царят гармония и любовь! Мира и счастья вам и вашим близким!

Коллектив Липецкого государственного театра кукол



В ПАМЯТЬ О «СИБИРСКОМ КАРУЗО»



В Красноярском театре оперы и балета прошел международный фестиваль «Парад звезд в оперном». Фестиваль проводится второй год подряд, и в этот раз он был посвящен 125-летию со дня рождения выдающего красноярского певца Петра Ивановича Слободина, артиста, которого современники называли не иначе, как «серебряным голосом Сибири» и «сибирским Карузо».

«Непарадные» размышления о «Параде звезд»

Именно благодаря Петру Слободину в Красноярске зародились традиции оперного искусства. Задолго до появления в городе профессионального оперного театра, еще в начале 20-х годов прошлого века, он вместе с супругой Маргаритой Николаевной Риоли (оба – выпускники Московской консерватории) основал здесь первую оперную труппу. А созданный в те же годы этой супружеской парой вокальный класс в Народной консерватории считался лучшим среди всех музыкальных учебных заведений Сибири.

К сожалению, в последние годы оперное искусство в Красноярске переживает не лучшие времена. И в самом театре опера с балетом не на равных: три, а то и пять (как в этом сезоне) балетных премьер в сезон и лишь одна оперная – дисбаланс ошутимый. Аншлаги в опере в основном на премьерных и спектаклях с приглашенными солистами, а также на концертных программах. В остальное время – хорошо, если зал заполнен наполовину... При том, что труппе сейчас пополнить немало интересных молодых вокалистов. Собственно, «Парад звезд» для того и задумывался, чтобы вновь пробудить интерес публики к оперному искусству. На первый фестиваль пригласили шесть дирижеров и девять солистов (все они – лауреаты всероссийских и международных конкурсов). Театр представил два гала-концерта и 11 спектаклей. Идея себя оправдала – «Парад» прошел на стабильных аншлагах, а разовая акция естественным образом переросла в традицию. На второй «Парад звезд» в память о Слободине пригласили преимущественно теноров.



В. Баранова, заместитель художественного руководителя по опере

«Мы хотели показать в программе фестиваля все спектакли, в которых пел Петр Слободин, – говорит заместитель художественного руководителя по опере Вера Баранова. – Но, к сожалению, «Севильский цирюльник» выпал по техническим причинам. Не удалось найти достойного тенора, который знал бы ее на русском языке и смог бы приехать к нам именно в это время. То, что часть западных опер у нас идет на русском, для театра вообще большая проблема – мы можем приглашать лишь очень узкий круг солистов. Но что поделать, если публика предпочитает слышать оперы в переводе?.. «Травиата» и «Кармен» у нас прежде шли на русском языке, и как только мы их выпустили на языке оригинала, посещаемость сразу упала. Вот и новую премьеру,

«Любвный напиток» Доницетти, пришлось ставить на русском. Хотя наши солисты мечтали спеть ее на итальянском». Оценка предпочтений Красноярской публики не бесспорная, ибо и оперы русских композиторов в театре не пользуются повышенным спросом. И, на мой взгляд, дело не в том, на каком языке идет спектакль, а в давно устаревших способах работы со зрителями. О чем говорить, если основная форма продажи билетов в красноярских театрах (не только в оперном) – через распространителей, которые разносят их по учреждениям? В основном это пенсионерки, которые хотя подзаработать – их и не в каждый офис пустят! В городе нет продажи билетов через интернет, а единственный театр, на



Адина - В.Баранова, Неморино - Е.Акимов (Мариинский театр)



«Любвный напиток». Красноярский театр оперы и балета

сайте которого недавно появилось бронирование билетов, – Драмтеатр им. Пушкина.

Спрашивать театры об их целевой аудитории вообще не приходится. И уж тем более о ее сознательном формировании – исходят из того, что есть. Как, например, в случае с театром оперы и балета: раз публика чаще ходит на русскоязычные оперы – значит, будем ставить на русском. А может, стоит оценить, какой аудитории интересны спектакли на языке оригинала, и приложить продуманные усилия, чтобы ее привлечь?.. Помню, год назад на своей творческой встрече в Новосибирске (в рамках «Рождественского фестиваля») **Валерий Фокин** рассказывал, что в Александринском театре, которым он руководит, почти наполовину омолодилась аудитория. И это были сознательные шаги со стороны театра: *«Такие возможности есть, их надо только поискать. Мы создали программу работы с молодежью, сотрудничаем с ведущими вузами Петербурга. Студенты-дизайнеры защищают у нас свои дипломные работы, филологи пишут рецензии. Появилась активная молодежь, которая с удовольствием ходит в театр. Она не знает, что в искусстве радикальное, а что традиционное. И я очень рад, что наша аудитория обновилась. Совсем другие люди, не те, которые тоскуют в театре по всяким шляпам с перьями и другим атрибутам прошлого. Для развития театра такие изменения очень важны»*. Хочется надеяться, что и в красноярских театрах работа со зрителями станет более осмысленной.

И очень хорошо, что «Парад звезд» вскрыл в опере ряд дав-

них проблем. В частности, у публики и критиков давно уже серьезные вопросы к главному дирижеру театра **Анатолию Чепурному**. Приезд множества дирижеров-гостей на фестиваль, под чьим руководством оркестр театра звучал несоизмеримо сильнее (несмотря даже на его неполный состав), еще больше обострил эти претензии. Дело в том, что уже много лет подряд красноярский балет по три месяца в сезоне гастролирует в Англии, а вместе с ним выезжает и часть музыкантов во главе с Чепурным. Но если балетная труппа за эти годы выросла (и качественно, и количественно), и некоторые балеты теперь даже остаются в афише театра на время ее гастролей, то уровень оркестра эти вояжи никак не повышают.

Кроме того, в театре недостаток определенных голосов. Помимо теноров, которых не хватает нигде, в Красноярской опере мало басов, нет контральто и крепкого драматического сопрано (поэтому, например, «Тоска» идет здесь всего раз в год, с приглашенной солисткой). Но есть надежда, что «Парад звезд» поможет привлечь в театр новых ярких солистов, и местные власти ему в этом помогут. В прошлом году на фестивале **Сергей Гордеев** из Челябинска пел здесь как приглашенный гость. А в нынешнем сезоне он вместе с женой **Олесей Гордеевой** (сопрано) переехал в Красноярск.

«Любовный напиток» получился горький

Открылся второй «Парад звезд в оперном» премьерой оперы **«Любовный напиток» Доницетти** (режиссер **Александр**

Петров, Санкт-Петербург). Правда, оперой этот спектакль вряд ли можно назвать. Петров перенес на красноярскую сцену свою русскоязычную постановку 1996 года в детском театре «Зазеркалье» (перевод стихов – **Павел Бубельников**), где вместо оригинальных речитативов – многочисленные разговорные сцены, что по жанру больше соответствует оперетте. Заметим – очень слабой оперетте, поскольку говорить в спектаклях красноярские оперные певцы не обучены. В отличие от своих коллег из «Зазеркалья», в репертуаре которого и оперы, и оперетты, и мюзиклы.

Впрочем, и сами разговорные сцены в этой постановке выглядят как инородное тело. Они напрочь разбивают и впечатление от музыки Доницетти, и динамику спектакля. Диалоги затянуты, их избыточно много. А самое печальное, что только погрузишься в музыкальную атмосферу, испытав удовольствие от какого-нибудь особенно удачного музыкального номера, – и все это вновь разрушается очередным неуклюжим диалогом, как в скучном капустнике.

Сам перенос тоже вызывает вопросы. Премьера «Любовного напитка» планировалась в Красноярске еще в прошлом сезоне, и уже тогда театр во всеуслышание заявлял о новой режиссерской трактовке оперы. Перенос постановки 15-летней давности стал неприятным сюрпризом, прежде всего, для руководства театра. Но кто кого недопонял, сейчас, когда дело сделано, уже не важно. Неприятно лишь, что из оперы Доницетти, которая могла бы стать настоящим музыкальным со-

бытием в Красноярске (а возможно, и за его пределами) получился всего лишь проходной спектакль.

Ну а как иначе назвать работу, в которой повсюду заметна небрежность? Время действия в постановке Петрова – предвоенные годы в Италии. И хотя художественное оформление поменялось (в Красноярске «Любовный напиток» оформлял **Владимир Фирер**), но некоторые его детали переключались из «зазеркального» спектакля (художник Наталья Клемина). Например, игрушечные мотоциклы на палках, которые выносят солдаты. И настоящий мотоцикл, на котором выезжает Белькоре, есть в обеих версиях. Звучит как анекдот, но, видимо, в Красноярской опере не все исполнители этой партии умеют ездить на мотоцикле. Поэтому одному из них, **Алексею Соколову**, пришлось на следующий день быть водителем для другого Белькоре, **Олега Алексеева**. Вопрос, как быть дальше – заставить всех баритонов театра освоить мотоцикл или по-

просту отказаться от этой брошенной, но не самой необходимой детали...

Есть в постановке и другие «изыски». Например, зачем Адины и Неморино в дуэте первого акта берут в руки бубен? Разобрать, что они поют, под такой аккомпанемент просто невозможно. Зачем этот жест, мешающий и артистам, и публике? Или для чего подвыпившего Неморино, укусившего «любовного напитка», обнажать по пояс? В этой сцене он якобы бросается в море освежиться (причем всего на несколько секунд). На премьере партию Неморино исполнял **Евгений Акимов** из Санкт-Петербурга, фигура которого, мягко говоря, не идеальна, и по отношению к артисту этот «стриптиз» выглядел откровенной подставой со стороны режиссера. Штрих, в котором не было никакой необходимости.

Не меньше нелепостей и в костюмах героев, которые создавались явно без учета индивидуальностей артистов. Свадебный костюм Адины во втором

акте выглядит откровенно вульгарно на всех солистках. А Неморино в огромной бейсболке, которую он носит наискось, вообще смотрится инфантильным переростком. У хористов в постановке есть профессии (аптекарь, парикмахер, мусорщик, фотограф, портниха, цветочница, есть даже девочка на шаре). Но в действии они никак не обыграны. И потому воспринимаются, увы, всего лишь как пустая многозначительность.

С учетом того, что «Любовный напиток» вряд ли будет в дальнейшем идти чаще, чем раз в месяц, на какие-то серьезные изменения в качестве его исполнения рассчитывать не приходится. Несмотря на то, что за исключением Неморино в труппе есть достойные исполнители всех остальных партий. На которых можно было бы поставить настоящую комическую оперу – яркую, озорную и динамичную.

*Елена КОНОВАЛОВА
Красноярск*

*Фото Александра Мищенко
(из архива театра)*

В первом «Параде звезд» перед красноярской публикой выступили приглашенные дирижеры Виктор Бокман (Швейцария) и Илмар Лапиньш (Австрия), Евгений Бражник (Москва) и Дейян Савич (Сербия), Павел Смелков и Павел Бубельников (оба из Санкт-Петербурга). Из солистов кроме Сергея Гордеева из Челябинска ведущие партии в операх «Парада» пели артисты из Москвы и Санкт-Петербурга – Лариса Андреева, Жанна Афанасьева, Елена Зеленская, Евгений Акимов, Михаил Губский, Роман Муравицкий, Дмитрий Полкопин и Василий Святкин.

Во втором «Параде», который проходит с 25 февраля по 24 апреля, принимают участие дирижеры Фабио Мастранджелло (Италия), Дейян Савич и Виктор Бокман, Евгений Бражник и Виктор Олин (Екатеринбург), красноярские дирижеры Александр Косинский и Александр Юдашин. А также приглашенные солисты – Екатерина Нейжмак (Екатеринбург), Светлана Афонина (Швейцария), Евгений Акимов (Санкт-Петербург), Михаил Губский (Москва), Михаил Урусов (Австрия), Леонардо Граменья (Италия), Роман Муравицкий (Москва), Станислав Леонтьев (Санкт-Петербург) и Артем Крутько (Челябинск). В программе второго «Парада звезд» три оперных премьеры – «Любовный напиток» Г.Доницетти и два концертных исполнения опер («Сельская честь» П.Масканы и «Паяцы» Р.Леонкавалло).

«АРЛЕКИНЫ» РАСТУТ И ШИРЯТСЯ

К церемонии вручения Саратовской областной театральной премии автор «Золотых Арлекинов» скульптор **Николай Бунин** изготовил небывалое количество изображений героя итальянского театра масок – 28 статуэток (обычно их 21–22).

Только не золотых, конечно, но тяжелых – бронзовых. Особенность нынешнего фестиваля в том, что состоялся он через год после юбилейного, пятого «Арлекина», а не через два года, как обычно. Из-за финансового кризиса предыдущий отложили на год, а шестой провели вовремя, ко всеобщему удовольствию (не много у нас праздников, когда все театральное общество собирается вместе). Впервые церемония награждения проходила не в драме или опере, как бывало, а в ТЮЗе Киселева. Поскольку Арлекин по природе своей весел и наивен, а значит легко совершает глупости, то и проходят эти церемонии очень изобретательно, лихо, в форме капустников. Нынешняя была особенно веселая и изобретательная. Ведущие из двух театров: комичная пара постарше (**Валерий Емельянов** и **Виктория Шанина** – ТЮЗ Киселева) и помоложе, не менее забавная (**Зоя Юдина** и **Александр Кузьмин** – академдрама). Пары откровенно соперничали, флиртовали, дрались, устраивали друг другу вандетту. Разумеется, в рамках заданной роли.

Актеры, изображавшие Арлекинов, замирали в уморительных пирамидах, смешно копируя памятник в шумно известной тю-

зовской постановке Ремарка (режиссер Георг Жено). Номинанты и вручители призов въезжали на сцену на настоящем лимузине, если смотреть на него... с одного бока. Поскольку церемония состоялась между Днем работника культуры и Международным Днем театра, губернатор области поздравил собравшихся сразу с двумя датами. Жюри фестиваля впервые возглавила **Элеонора Макарова** – заведующая кабинетом критики и театроведения Союза театральных деятелей России.

«Лучшей режиссерской работой» была признана постановка **Юрия Ошерова «Мальчики»** по инсценировке В.Розова (ТЮЗ). **Лучшей работой художника-постановщика** – **«Снежная королева» Сергея Болдырева** (театр оперы и балета). Среди **художников по костюмам** победила **Валерия Филиппова («Женитьба Фигаро»)**, **Балашовский драматический театр**, а среди **авторов музыкального оформления в драматическом театре** – **Георг Жено («Три товарища»)**, ТЮЗ). **Лучшие роли в драматическом театре** – у **Игоря Баголея** (Подколесин, академдрама) и **Евгения Смирнова** (Флоранс в «Зиме под столом», **Новый драматический театр «Версия»**).

В восьми номинациях взыскательное жюри не присудило призов вообще. Зато сразу три актера получили «Арлекинов» **за роль второго плана в драматическом театре: Руслан Дивлятин** (Коля Красоткин в «Мальчицах»), **Валерий Мали-**

нин (Кочкарев в «Женитьбе»), **Александр Фильянов** (Слава в «Пяти вечерах») А.Володина, **драма**). Отмечена **женская роль второго плана в драматическом театре: Ирина Короткова** – Вахтерша в спектакле «Кляуза» по Шукшину, фигура, вырастающая до символа бюрократизма и бездушия (**Театр драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»**).

Этот маленький талантливый театр получил еще одну статуэтку – ее вручили **Юрию Лапшину**, исполнителю двух главных ролей в шукшинской инсценировке, который и принес ее идею в театр (он писала в «Страстном бульваре, 10», что актер абсолютно не совпадает по фактуре с «щуплым, невысоким писателем, но вдруг что-то в наших головах перещелкивается, и Лапшин становится похож на реального Макарыча»). Отраднo, что жюри в этом году заметило и щедро наградило камерные театры. Еще один «Арлекин» появился в «Версии»...у Зайца – дебют актрисы **Елены Петровой** в спектакле «Клочки по закоулочкам».

Заслуженно награждены два молодых, сильных солиста **Саратовской оперетты**. Особенно радостно за **Антон Кузнецова**. Он замечательно сыграл и Теркина, и Труффальдино: сумел найти свои приемы, не повторая блистательный райкинский вариант, и разве что безумной энергией и сверхдинамичностью сопоставим с ним.

Кукольный театр «Теремок» отмечен двумя фигурками виновника торжества, **театр опе-**





ры и балета – пятью. Кстати, в третий раз получил награду главный художник театра Сергей Болдырев. Вручили призы солистам балета и оперной труппы, а спецприз – всему коллективу театра «За верность традициям русской классической оперы», имея в виду постановку «Садко». Но тут как раз тот случай, когда от классической оперы остались только музыка и вокал. Понятно было бы, ежели бы приз был «за новаторство и смелость эксперимента». Тем более, что режиссерская работа **Вадима Милкова** была номинирована на «Арлекина». Он сторонник во многом «шоковой терапии» для оперного искусства: «не диво, что исполнители разгуливают по сцене в превеличенно больших белых валенках и ушанках, в чем-то среднем между мужицким и стрелецким вариантом. Что ушанки да валенки, громадные белые мишки бродят по заснеженным улицам древнего Новгорода, шутиливо борются с жителями, заваливаются спать» и т.п. «Непонятки» вызвал и тот факт, что спорная концептуально, но бесспорно мощная постановка Георга Жено была отмечена на конкурсе только «музыкаль-

ным» призом. Как будто жюри не решается отдать пальму первенства приглашенным режиссерам, которые пока, увы, сильнее местных постановщиков. Счастливого исключения составляет лишь главреж **Вольского театра Олег Загуменнов**, ученик профессора Риммы Беляковой. Он снова получил своего «Золотого Арлекина».

Объяснимо поощрение трудно живущих театров малых городов. Костюмы персонажей «Фигаро» из Балашова действительно получились исторические (художнику вручен приз), хотя обилие красного цвета в его художественной версии не говорит в пользу большого вкуса. Упорно же не получающий награды **Юрий Наместников** (на этот раз его номинировали сразу три театра!) – художник уникальный, к таким глубинам соответствия образа и костюма каждого персонажа он приходит. И не заметить этого невозможно.

Жаль, что и награды за былые заслуги раздаются порой на уровне привычки – одним и тем же. Тихая, какая-то очень володинская по интонации постановка «Пять вечеров» у «драмовцев» и шумная, многофигурная «Трех

товарищей» у тюзовцев заслужили, на мой взгляд, более пристального внимания. Хотя оценки в театре театра, как известно, весьма субъективное дело. Один раз сыграют спектакль лучше, другой – как будто кто их подменил. Да и жюри у нас очень большое по составу, мнения разные, споры при распределении наград были очень даже бурные. А пряников на всех всегда не хватает.

Жюри вручило еще пять спецпризов, три – учредитель фестиваля (министерство культуры). А потом течение этого веселого праздника приостановилось. Все встали и почтили память актеров и режиссеров, что ушли за десять последних лет. «Ничто на земле не проходит бесследно», – взволнованное пение стало самой высокой точкой фестиваля. Они смешат и развлекают, огорчают и заставляют плакать, они все могут, Господа Актеры. «Золотой Арлекин» – их день, их бал. Уместно процитировать великих: «Театр – это актер, хотя бы ведущая роль принадлежала драматургу».

*Ирина КРАЙНОВА
Саратов*

Фото Алексея Леонтьева

Накануне Международного дня театра, 26 марта, **Райли КОСКЕЛА**, актриса **Национального театра Карелии**, ныне проживающая в соседней Финляндии, отпраздновала **60-летие**.

Райли родилась в поселке Чална Пряжинского района в финской семье. Окончив восьмилетку, приехала в Петрозаводск и поступила на клубно-театральное отделение Культурно-просветительского училища, а параллельно – в актерскую студию при Финском театре, организованную в 1966 году.

Начинающим артистам повезло – они успели застать великих «старейшин» и выйти с ними на сцену в одних спектаклях. У Райли Коскела были хорошие внешние данные, пластичность, музыкальность, яркая характерность, и еще во время дипломной практики она сыграла несколько ролей. Кроме того, во время учебы Райли проявила себя как общественница-активистка: творческие вечера, выпуски стенгазет, политинформации, культпоходы на лыжах, соревнования по шахматам, работа в подшефных школах – она готова организовать все, ибо ей интересны все проявления жизни.

С января 1971 года вместе с Райли Коскела в труппу Финского театра влились и другие талантливые молодые артисты. После университета к ним прибавился Орво Бьернинен-младший, вопреки воле родителей-артистов не пожелавший стать учителем (будущий Чацкий в опередившем свое время спектакле «Горе от ума» Ф.Бермана).

Ни одного из молодых артистов не минует этап сказок. За роль Ежика в сказке «Лесной переполох» (1971) Райли была отмечена премией за лучшую актерскую работу сезона. В течение двадцати лет – параллельно с серьезными ролями – она много и успешно играла в детских спектаклях.

Но, пожалуй, настоящее рождение актрисы произошло в спектакле «Шесть старых дев и один мужчина» (1974). Полный лиризма образ Нинель: мягкая, бесконечно женственная, пластичная, со светящимися глазами – Райли Коскела была в этой роли незабываема. Спектакль сыграли более двухсот раз, много гастролеровали с ним. А режиссеры стали, наконец, видеть в актрисе и лирическое дарование.

Райли Коскела много и плодотворно играла в национальных спектаклях по финской драматургии. В «Калевале» (1974, 1979, 1984) была занята в течение всего спектакля, зрителям особенно запомнилась выразительная роль Вопленицы, хотя Райли играла еще и Деву острова и служанку Похьелы. Прекрасен образ Оути в спектакле «Кантелетар» (1982), где сорок семь музыкальных номеров, и актриса была занята во многих из них. Казалось, образы финской драматургии были у актрисы в крови. Сотканный из полных драматизма переживаний образ Наманки стал рубежом, когда о Райли стали говорить как о разноплановой актрисе широкого диапазона.

Но, конечно, по-прежнему чаще всего Райли Коскела играла характерные роли. Их было множество, и все они были разные: от мягко-комедийных – до острохарактерных, даже сатирических. Этапной работой стала роль Лизаньки в «Горе от ума» (1983). Ф.Берман создал настоящую авторскую постановку, в которой Чацкий вдруг увидел, что вся Россия – казарма, а парадом уродцев командовала как раз «зачинщица круговерти, всполошенная служанка Лиза».

Стремившаяся к образованию, Райли закончила исторический факультет Петрозаводского университета. Спешить делать добро, помочь всем, кто нуждается, – это негласные принципы ее жизни. И в Финляндии актриса не теряет связи с искусством, с нашей республикой и всей Россией. В тяжелые постперестроечные годы она помогала родному театру, чем могла.



**Р.Коскела в роли Марии.
«Эффект Редькина»**

*Наталья КРЫЛОВА
Петрозаводск*

ОПЕРА-ПЕРЕВЕРТЫШ

Поставленный в **Большом театре Дмитрием Черняковым «Дон Жуан» В.-А.Моцарта** стал одним из самых спорных спектаклей сезона. И не только из-за ажиотажа зрителей и неоднозначных отзывов критики. Сама постановка, сталкивающая разные эпохи, противоположные смыслы и контрастные явления, основана на споре, нескончаемом, как вечное движение.

Едва поднимается занавес, по залу пробегает ропот разочарования. Картина, возникающая на сцене, не оставляет сомнений в том, что действие «Дон Жуана» в версии Чернякова происходит не в XVIII веке, а в наши дни. Респектабельные апартаменты, модные костюмы, офисная элегантность...

Перенос старинного сюжета в современную эпоху – излюбленный прием оперной режиссуры, стремящейся примирить условность с достоверностью. Но преодоление оперной неправды чревато новыми нонсенсами. Герои «Дон Жуана», переселенные в XXI век, изъясняются с интонациями века XVIII. В столкновении эпох рождается пространство, не менее далекое от реальности, чем оперная сказка.

Черняков осовременил не только внешний вид персонажей, но и либретто. Герои спектакля – люди солидного достатка и высокого социального статуса. Все – родственники. Так, Донна Анна причудливым образом обзавелась дочкой от первого брака Церлиной и двоюродной сестрой Донной

Эльвирой. Наверняка этот ход понадобился режиссеру неспроста. Персонажи оперы, замкнутые в тесный семейный круг, судя по всему, связаны еще и страшной тайной. Порочная атмосфера пропитала богатое жилище давно и надолго. В первой же сцене Донна Анна так назойливо преследует бросившего ее Дон Жуана, что ни о какой чистоте и высоких идеалах речь в этом спектакле уже не пойдет. Преступлению Дон Жуана, убивающего Командора, наверняка предшествовали не менее ужасные злодеяния, возможно, совершенные самим Командором.

Мораль оперы, в XVIII веке называвшейся «Дон Жуан, или Наказанный развратник», в новой постановке вывернута наизнанку. В насмешку превратилось и само наказание. Кладбищенскую статую «замещает» переодетый в Командора актер, нанятый «дружной семейкой» (роскошный бас **Анатолия Кочерги** звучит за сценой). Результат интриги – сердечный приступ героя-любовника. Разобравшись с негодным, компания равнодушно покидает сцену. Дон Жуан явно не вписывался в тесный клан, без него спокойнее.

Режиссер оправдывает Дон Жуана, превращая его чуть ли не в

героя-романтика, обреченного на одиночество в мире цинизма и расчета. В игре греческого певца **Димитриса Тиликоса** нет уверенной победительности. Его обаяние в другом – в мягкой интеллигентности, в задушевном пении. Самый проникновенный момент спектакля – канцонетта, исполненная *mezza voce*. Дон Жуан поет серенаду самому себе, вспоминая что-то сокровенное. Идеальные возлюбленные, захватывающие приключения – удел воображения. Навая – скука и разочарование. Женщины, назойливо выходящие вокруг, жалки в своем маниакальном упорстве женить на себе Дон Жуана (об этом мечтает даже Донна Анна, чей жених Дон Оттавио, стильно исполненный **Колином Бальцером**, не проявляет к ней никаких чувств). Выдающемуся любовнику есть от чего впасть в депрессию.

Перевертыш работает на имидж героя – дерзкий соблазнитель становится прекрасным, а все вокруг – ужасны. Отталкивающему впечатлению способствуют несоответствие внешнего облика и музыки. Экстравагантная Церлина (растерявшаяся на сцене Большого театра **Черстин Авемо**) нервничает и дергается под изысканные пассажи красивой партии. Ей явно неуютно в открытом коротких и тесных нарядах. Не сходятся с божественной музыкой ни вульгарная Донна Анна (активная и голосистая **Сюзан Гриттон**), ни отчаянная Эльвира (обладательница могучего голоса **Вероника Джоиева**) – гламурная дамочка, превра-



щающаяся к финалу в странницу, одетую во что попало. Переход из XVIII века в наши дни без проблем пережил один лишь Лепорелло (**Гвидо Локонсо**ло иронично сыграл скептика и пройдоху, приспособляющегося к любым обстоятельствам). Расхождение изображения и звука странно еще и потому, что дирижер и музыкальный руково-

дитель постановки **Теодор Курентзис** стремился к аутентичной манере исполнения партитуры и добился немалых успехов. А режиссер, невзирая на музыку, взялся поставить «немое кино» по собственному сценарию. Недалеком эпизоде спектакля разграничивает черный занавес с белыми титрами, отсчитывающими дни и недели грустной истории. Про-

блемы стилей совсем не интересуют автора спектакля. Зато волнует незавидная участь исключительной личности, словно по недоразумению живущей в пошлом мире. Какое время, таков и «Дон Жуан».

Елена ГУБАЙДУЛЛИНА

Фото с сайта Большого театра

ЮБИЛЕЙ

28 апреля главному режиссеру **Армавирского театра драмы и комедии**, заслуженному работнику культуры Кубани **Юрию КОВАЛЕВУ** исполнилось **50 лет**. Своей полувековой рубеж он отметил 50-й постановкой на армавирской сцене «Жизнь есть сон» Педро Кальдерона.

Юрий Ковалев в роли главного – с 1999-го. Он – и художественный идеолог, и второй автор, и центральная связующая фигура жизни театра. Воспитанный в духе традиций ленинградской театральной школы (ученик Л.Додина), он понимает, что театр нагляден в действии. За 12 сезонов Ковалев с труппой выпустил 50 разных по жанру спектаклей. С афиш не сходили «Трактирщица» Гольдони, «Вечно живые» Розова, «Утиная охота» Вампилова, «Зойкина квартира» Булгакова, «Два веронца» Шекспира, «Трамвай «Желание» Т.Уильямса. «Красавец-мужчина» Островского на фестивале «Кубань театральная» получил приз «Надежда» за режиссуру. Уж если нужна классика в чистом виде, то это в библиотеку. Задача же театрального режиссера – заключить литературную форму в сценическую. Постановку «Месяца в деревне» Тургенева критики посчитали оригинальным режиссерским прочтением классики и удостоили диплома фестиваля.

После были «Изобретательная влюбленная» Лопе де Веги, «Сердце не камень» А.Н.Островского, «Рождество в доме синьора Купьелло» Эдуардо де Филиппо, целый ряд комедий положений.

Ковалев – человек яркой творческой фантазии. С любовью и пониманием проблем взросления он ставит спектакли для детей и юношества. К 60-летию Победы театр обратился к пьесе К.Симонова, поставив спектакль «Так и будет». Актеры со сцены говорят с молодежью о войне языком доступных для молодого поколения образов. Для детей режиссер поставил красивые добрые сказки: «Спящая красавица» Ч.Уэя в жанре «фэнтэзи», отмеченная на краевом фестивале в номинации «За творческий поиск»; «Снежная королева» Е.Шварца, «Винни-Пух» А.Милна, «Волшебная лампа Аладдина» Д.Краснова. За все эти годы в театре не было проходных и скучных премьер. Подтверждение тому – полные залы. Зритель, как известно, соучастник спектакля, и он разный. Но когда артисты слышат дыхание зала – зрители становятся их единомышленниками, которые вместе с героями смеются и огорчаются. Не в этом ли театральный успех режиссера, творящего, фантазирующего и несущего на своих плечах огромную ответственность?

Георгий Александрович Товстоногов, великий режиссер, говорил, что нужно творить спектакли для людей, живущих на твоей улице, тогда их поймет весь мир. Эту задачу Ковалев ставит во главу угла. И наслаждается своей профессией, ее возможностями, творя для зрителей маленького провинциального городка.

Коллектив Армавирского театра драмы и комедии



ВДОЛЬ СПРАВЕДЛИВОСТИ

Э тот спектакль должен, по логике, стать событием московского театрального сезона сразу по нескольким причинам – во-первых, в нашу эпоху голода по современной драме зрителю предлагается произведение, написанное словно вчера по горячим событиям. Во-вторых, мы так часто сетуем на то, что вся русская классика давным-давно нам известна, изучена, зачитана до дыр с театральных подмостков, процитирована и разошлась на пословицы и поговорки, а тут – совершенно неизвестная пьеса **Андрея Платонова**, написанная им в 1928 году, по одной версии, совместно с Борисом Пильняком, по другой – совершенно самостоятельно. В-третьих, **Театр Гоголя**, как это бывало в его истории не раз, открывает нам незнакомый пласт культуры – в данном случае, отечественной, послереволюционной, с множеством забавных и трагических атрибутов типично советского розлива. И, наконец, режиссер **Сергей Яшин**, сценограф **Елена Качелаева**, балетмейстер **Марина Суворова** и автор музыкального оформления спектакля **Владимир Багров** создают перед нами целый мир, знакомый читающей части общества по таким произведениям классика русской советской литературы Андрея Платонова, как «Чевенгур», «Город Градов», «Антисексус», «Сокровенный человек», «Че-Че-О»... Ну а нечитающей части остается только изумленно войти в широко распахнутую перед ней дверь, чтобы и посмеяться, и погустить, и – главное! – задуматься над тем, почему во мно-

гом мы и сегодня остались «дураками на периферии».

Пьеса «**Дураки на периферии**» была обнаружена в архиве писателя, хранившемся у его дочери, Марии Андреевны, трепетно и очень серьезно относившейся к наследию отца. Опубликована впервые она была пять лет назад, в 2006-м, но почему-то не обратила на себя внимания режиссеров. (Единственная постановка во Владивостоке была отрецензирована «СБ, 10» в № 8-108/2008.) Может быть, потому что пять лет назад мы еще пребывали в постэйфорическом состоянии, еще не все надежды были исчерпаны, еще вспыхивали отдельными блестками наши иллюзии, а в конце первого десятилетия нового века пришло отрезвление и наша жизнь увиделась такой, какова она есть на самом деле: с громкими лозунгами, постоянными обещаниями светлого завтра, с нищетой, в которую погружена значительная часть жителей страны, с созданием бесконечных бессмысленных обществ и партий.

Пьеса Андрея Платонова в момент своего появления была резко раскритикована (на нескольких публичных чтениях, до публикации дело не дошло) за карикатурное изображение провинции, за отсутствие правды жизни. За все то, что мы сегодня не просто находим, но высоко оцениваем в «Дураках на периферии», понимая под периферией отнюдь не провинцию, не российскую глубинку, а ту обочину жизни, на которой оказались. И Сергей Яшин жест-

ко и честно выстраивает в своем спектакле именно этот мотив. На пустой сцене – гигантские красные серп и молот, на заднике – какие-то винтики, гайки, заставляющие невольно вспомнить слова А.В.Сухово-Кобылина о людях, как «винтах и шкивах» той гигантской Системы, что диктует свои законы существования. Звучит дикая, какая-то первобытная мелодия, под которую из всех щелей этого советского символа выползают дикие, первобытные люди – в обносках, в драных полушубках, скрюченные, словно искалеченные от рождения этой неестественностью движения, этой необходимостью откуда-то постоянно вылезать, выползая, существовать не в полный рост. Они начинают танцевать какой-то иступленный, отчаянный танец, от которого становится страшно, а потом, выстроившись, рассказывают об Андрее Платонове – о писателе и об этой пьесе, которую сейчас сыграют для нас, очень деликатно и в то же время очень театрально «вводя» зрителя в непростой материал, к которому театр отнюдь не случайно обратился.

«Мы – кузнецы, и дух наш молод, куем мы счастья ключи...» – слышатся знакомые слова, которым начинает подпевать часть зрительного зала, еще не представляя себе, что под жанровым определением «комедия» скрывается здесь подлинная трагедия. Не только того далекого поколения – наша с вами...

Поскольку пьеса практически неизвестна, позволю себе в нескольких фразах изложить ее



сюжет. Главным действующим лицом «Дураков на периферии» является комиссия Охматмлада (Охрана материнства и младенчества), которая, на основании принятого в 1926 году нового закона о браке, должна проявить особую заботу о подрастающем поколении. «Надо озаботиться заготовкой граждан впрок», – говорит председатель комиссии, и все согласно кивают, будто речь идет о заготовке зерна или овощей на зиму. Сформулированное некогда Л.Н.Толстым понятие таинства рождения как величайшего в мире не просто разрушается – оно травестируется фальшивой заботой партии и правительства. И вот беременная Мария Башмакова (**Анастасия Лапина**), которая, казалось бы, совсем не думает о своем будущем ребенке, а одержима романтикой – она мечтает уйти в лес, стать атаманшей, всех грабить и наслаждаться своей властью, – становится своего рода подопытным кроликом. Она родит ребенка, наденет брюки, сапоги, ощутит себя подлинной атаманшей рядом с теми, кто займется воспитанием этого ребенка, членами комиссии Глебом Рудиным (**Кирилл Малов**), Кар-



пом Евтюшкиным (**Андрей Зайков**), Данилой Лутыным (**Алексей Сафонов**) и Василием Щелуловым (**Александр Хатников**), и – даже не заметит, как этот несчастный ребенок тихо умрет в своей люльке, поднятой почти под самые колосники сцены. Впрочем, не она одна – никто не заметит этого... Зомбированные решениями партии и правительства, потерявшие человеческий облик люди – вот все без исключения персонажи этой пьесы. И Иван Павлович Башмаков (**Олег Гущин**), муж Марии, замороченный, ничего не понимающий в этой жизни человек с остановившимся взглядом, покажется одновременно жалким, смешным и страшным своим дремучим вос-

приятием жизни, в которой нет и не может быть никакой радости, а все – и рождение ребенка, и романтические устремления жены, и добывание хлеба насущного – способно вызвать только отчаяние и оцепенение. Потому что такая жизнь...

Олег Гущин непривычно играет непривычного для себя героя: пустые глаза, напряженный, остановившийся взгляд, висящие, словно плети, руки, тупое повторение одной и той же мысли. Кажется, и мысли ворочаются в его голове со скрипом, слышным залу. И так возникает образ типичнейшего платоновского персонажа 20-30-х годов XX столетия – маленького человека, готового в любой момент

сдаться перед этой непостижимой жизнью, в которой все перевернулось и никак не может уложиться.

А какие замечательные образы разведенных жен членов комиссии создают **Ирина Выборнова, Юлия Гоманюк, Екатерина Айсина!** Каждый их групповой выход воспринимается словно концертный номер, и настолько они колоритны в своей раннесоветской лексике, интонациях, пластике, костюмах, изобретательно решенных Еленой Качелаевой, что просто глаз не оторвешь!.. А милиционерша **Ирины Рудницкой** – такая бравая служажка, забывающая обо всем, даже о собственном ребенке в углах

ре забот о благе государства...

Вообще, Сергей Яшин поставил спектакль на редкость ансамблевым; можно перечислять, взяв в руки программку, всех подряд исполнителей, потому что и сложнейшая пластическая партитура, и обширный музыкальный материал, и отнюдь не карикатурное, а подлинно трагикомическое решение каждой роли выполнены безукоризненно. Видно, что для Сергея Яшина и артистов труппы Театра Гоголя спектакль «Дураки на периферии» стал горько и честно обдуманым словом о нашем не вчера, а сегодня. «Мы идем вдоль справедливости...» – говорит Карп Евтюшкин, и эти его слова свидетельствуют

не только и даже не совсем о той «неправильности речи», в которой нередко упрекали Андрея Платонова. Они звучат сегодня как нерасслышанный нами в шуме времени предупредительный знак – об этом, фактически, и писал всю жизнь писатель, до конца не понятый и недооцененный и сегодня. А мы... Мы по-прежнему идем вдоль справедливости, словно вдоль забора из колючей проволоки, и надеемся, что он когда-нибудь кончится и перед нами возникнет вожделенная тропинка или хотя бы щелочка к справедливости.

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Михаила Гутермана*

ЮБИЛЕИ

Ведущей актрисе **Государственного русского драматического театра** (Чебоксары), заслуженной артистке Чувашской Республики **Людмиле КОТЕЛЬНИКОВОЙ** 18 апреля исполнилось **60 лет**. Из них 33 года актриса посвятила родному театру.

Людмила Ивановна родилась в г.Бугульме Татарской Республики. Окончив в 1973 г. Уфимский государственный институт искусств, работала в театрах Астаны, Березников, Сызрани. В 1978 г. пришла в Русский драматический театр. Людмила Котельникова – одна из блестящих мастеров, наделенная незаурядным природным дарованием. Ее почерк, стиль, умение творить неповторимы и узнаваемы. Мягкость, обаяние, безграничная органичность придают особую привлекательность ее образам. Диапазон актрисы широк и многогранен. Так, реалистически сыгранная Рута в комедии «Прогулка в Лю-Бле» интригует своей загадочностью, вызывает искреннее сопереживание. Убедительна графиня Вронская в «Анне Карениной». В течение 14 лет она играет Надю в «Последнем сроке» В.Распутина. В ее персонажах, комических или драматических, всегда есть щемящая, трепетная нота, которая трогает зрителя до глубины души.

Образы, созданные Людмилой Котельниковой, в жизни женщиной хрупкой, изящной, нежной, наделены внутренней волей, силой духа. Актриса безгранично влюблена в свое дело и предана театру.

Она востребована в театре. 4 марта состоялась премьера комедии «Мой прекрасный монстр» М.Ферриса, где она блестяще играет главную героиню Эмили Холбрук. Сегодня она репетирует еще одну большую и серьезную роль – Аманду в «Стеклянном зверинце» Т.Уильямса.

Долгое время Л.Котельникова преподает в Чувашском государственном педагогическом университете актерское мастерство, является доцентом кафедры сольного пения музыкально-педагогического факультета.

От всего сердца поздравляем Людмилу Ивановну с юбилеем и желаем ей крепкого здоровья, творческих успехов и благополучия!

Коллектив Русского драматического театра



СПЛАВ ФАНТАЗИИ И РЕАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Оперная и балетная труппы **Детского музыкального театра им. Н.Сац** показали одну за другой две премьеры: первая – опера **В.Кобекина «Принцесса и свинопас»**, вторая – балет на музыку **Д.Шостаковича «Балда»**. Созданы эти спектакли по совершенно не схожим между собой сказкам, хотя роднит их удивительный сплав фантазии и реальной жизни, в которой внешняя незатейливость сюжета оборачивается достаточно суровым уроком для персонажей. Найти точную интонацию для передачи изящной андерсеновской шутки и по-раблезиански сочной пушкинской сказки – дело непростое, и здесь театру можно отдать должное за отважный эксперимент, даже если он и не совсем удачен.

Опера «Принцесса и свинопас». У Андерсена название короче – «Свинопас», он главное действующее лицо, и это о его «воспитании чувств» говорится в сказке. В спектакле же главными персонажами оказываются... свиньи – Мавронья и Хавронья: они ведут интригу и, следовательно, определяют тон. Воздушная ткань андерсеновской сказки безжалостно разрывается, и спектакль становится похожим на тяжеловесный немецкий гротеск, избыливающий сомнительными шутками. В первую очередь, в этом повинны либреттисты. Слово «современный» в определении жанра спектакля отнюдь не означает «своевольный», а тут что ни фраза, то пример безвку-



«Принцесса и свинопас». Принцесса – Т.Ханенко, Принц – К.Ивин

сицы или претензии на остроумие. Так, принцесса сразу без обиняков объявляет: «Мой мир – утонченный гламур», и розовые свинки подытоживают: «Сказал бы ей народ простой – свиные свиньей»... Подобными благоглупостями обильно уснащен весь текст оперы, музыка которой лишь подчеркивает пороки либретто.

Глядя на финальную пляску персонажей под руководством двух свиней, с грустью вспоминаешь мудрую концовку сказочной притчи Андерсена: принц ушел к себе в королевство, крепко захлопнув за собой дверь.

Вторая премьера – балет «Балда» – ожидалась с большим интересом: Дмитрий Шостакович и **Владимир Васильев** – два великодушных художника, да еще в озорной сказке Пушкина... Но началось все неожиданно. Театр подготовил необычную премьеру – **«Сказки Пушкина в музыке и танце»**, состоящую из двух частей: литературно-музыкальной композиции **«Сказка о царе Салтане»** и одноак-

тного балета **«Балда»**. Что касается первой части, то она была задумана и исполнена почти безукоризненно. Большое оперное полотно **Н.А.Римского-Корсакова** предстало перед юной аудиторией в сжатой, помолодому стремительной форме, не утеравшей при этом масштабности симфонического письма композитора (дирижер **О.Белунцов**). Этой полетности звучания во многом способствовал пушкинский текст в исполнении **Т.Ханенко** и **А.Варенцова**, но если актрисе удалось достичь гармоничного слияния с поэтическим строем сказки, то ее партнеру не хватало тонкости нюансировки, глубины постижения пушкинской образности. В целом литературно-музыкальная композиция вызвала ощущение той настоящей работы театра со своим зрителем, к которой всегда стремилась Н.И.Сац.

После аскетичной формы первой части представления зрительный зал буквально ахнул от бурлескного начала балета «Балда». Ярмарка бурлила и ходила ходу-

ном в прямом и переносном смысле, главные же герои – Балда (**С.Захаров**) и Поп (**Д.Круглов**) без лишних проволочек заключили трудовой договор. Пестрый ярмарочный мир – музыкальный и пластический – мгновенно сменился картиной смертной скуки в поповском доме. И вот тут начались неожиданности: взаимоотношения Балды с пикантной Попадьей (**Е.Лобачева**) и взбалмошной Поповной (**Н.Твердохлебова**) вдруг (вопреки Пушкину) стали напоминать отношения Хлестакова с женой и дочерью городничего в «Ревизоре» Гоголя. Сцена обольщения заканчивается тем, что Балда вскакивает на Поповну, как на выючное животное, и убывает за кулисы. А далее следуют зрелищные сны Попа с очарователь-

ным Бесенком (**А.Постникова**) и Попадьи со Старым чертом (**М.Подшиваленко**), умело справившимся со всеми сложными поддержками. В следующей картине восхитительные чертовки во фраках и цилиндрах демонстрируют хорошую технику и, вероятно, иллюстрируют пушкинские строки: «Балда наделал такого шуму, что все море смутилось»... И, наконец, последняя картина – вновь ярмарка. Поп с Балдой быстро рассчитались, причем ничего особенного не произошло, только свет замигал (ну, это, наверно, у Попа в глазах зарябило), и все принялись плясать. Балда лихо прокрутил большой пируэт, изящные чертовки победно ликовали ногами, и даже Поп принял участие в общем веселье. Финальный галоп. Все счастливы.

При чем же здесь Пушкин и его ироничная сказка, где в концентрированной форме выражена и наша вечная привычка надеяться на авось, и жажда купить на грош пятаков, и небоязнь самого черта, если это сулит барыш... Полно, разве вы не помните, как называл балет М.Е.Салтыков-Щедрин? «Организованная галиматья». А если серьезно, то стоит вспомнить утверждение Б.Асафьева: «Стремление через иронию во что бы то ни стало избежать идиллически простодушного отношения к русскому историческому прошлому нередко переходило лишь в насмешливое зубоскальство»...

Нелли ОНЧУРОВА

Фото предоставлено Детским музыкальным театром им. Н.Сац

ЮБИЛЕЙ

В Дrame **Номер Три Каменска-Уральского** 19 апреля отмечали юбилей художественного руководителя театра **Людмилы МАТИС**. Несмотря на праздничное настроение – никаких торжественных мероприятий, день прошел в штатном режиме.

Людмила Степановна Матис родилась и выросла в Каменске-Уральском. Получила два режиссерских образования. Одно в Челябинском институте культуры – режиссер народного театра, другое в Екатеринбургском театральном институте – режиссер профессионального театра. В середине 70-х создала в городе молодежный театр «Эльдорадо», которым бессменно руководила 30 лет. В 2005-м стала художественным руководителем Каменск-Уральского театра драмы. Вместе с пригласившим ее на эту должность директором Александром Колгановым они дали театру собственное имя – «Драма Номер Три». Под этим именем театр и начал свою активную гастрольную и фестивальную деятельность. В текущем творческом сезоне произошла смена управленческой модели театра, согласно которой первым лицом учреждения стал не директор, а художественный руководитель. Людмила Матис поставила около 100 спектаклей, чуть меньше трети которых – в профессиональных театрах. Сейчас она ведет активную работу по привлечению в труппу молодых артистов. С прицелом на постоянную работу приглашен режиссер из Петербурга Роман Колосов. Людмила Матис является лауреатом премии Губернатора Свердловской области за достижения в литературе и искусстве, имеет звание «Заслуженный работник культуры РФ». Мечта ее жизни – построить в городе специализированное здание театра и сделать Каменск-Уральский театральным городом.



*Савелий ГОРДЫЙ
Каменск-Уральский
Фото Иллы Жильцова*

СЧАСТЬЕ, КОТОРОГО НЕ БЫВАЕТ

Весенние премьеры Московского драматического театра «Апартэ» – это два очень разных спектакля об одном: о соперничестве тоски с восторгом, о нерушимом соседстве радости и отчаяния, о том, что невозможно измерить... То есть о любви.

Спектакль «Журавль» – замечательный для российского и беспрецедентный для московского театра случай международного творческого сотрудничества. В спектакле русского режиссера **Елены Озерцовой** исполнительница главной роли – японская актриса **Томоми Орига** – играет с русскими коллегами, текст ее написан на русском языке. Сюжет пьесы основан на древних японских легендах, в которых журавль – герой столь же частый, что и протак, не имеющий ничего, кроме доброго сердца. Такого японского «Ивана-дурачка» играет **Денис Лапегга**. Журавль для японца – птица почти сакральная, это символ чистоты, самопожертвования, честности, духовного возрожде-

ния. В народе его называли даже «человеком в перьях». Есть в спектакле и завистливый подхалим (**Павел Буйнаков**), и бессердечный богач, одержимый наживой и сгибающийся под тяжестью своего позолоченного наряда (**Дмитрий Швецов**).

Несмотря на то, что язык пьесы – русский, на сцене театрального дома «Старый Арбат» прямо на глазах у зрителя разрастается маленькая Япония. Спектакль открывает соло на традиционном музыкальном инструменте японцев – флейте сякхуачи, звучащее в нежном полумраке. Вслед за этим под хриплый, надтреснутый голос из проигрывателя, поющий тягучую японскую песню, Орига исполняет танец с веером. Перед нами зарисовка, набросок, и эти штрихи позволяют постепенно перейти, мягко выпасть из российской реальности в реальность чуждую нам, очень далекую, не имеющую почти никаких культурных аналогов.

Используя лишь простейшие образы и фольклорные (читай:

незамысловатые) ситуации, в условиях минимума декораций, при всей традиционности символического театра, «Журавль» практически на пальцах рассказывает очень глубокую историю – историю непоколебимой верности, благодарности и безусловной любви. Свиток, на котором записана легенда, постепенно разворачивается – и чем больше мы узнаем, тем меньше остается для нас непонятного и чужого в этой истории. Поначалу осторожно погружая нас в загадочный мир иной культуры, спектакль вдруг, словно платок из рукава фокусника, повисает в воздухе, вызвав возгласы удивления. И на поверхности этого «платка» мы видим тот же узор, каким шита и наша с вами повседневность. Тема корыстной дружбы и всепрощающей любви, зависти и семейного счастья, одержимость материальными благами и жизнь духовная, архетипические образы и современная бытовая реальность – «Журавль» собрал по нотам полифонию наших жизней, будь мы рус-



«Журавль»



ские или японцы, мужчины или женщины, живи мы в двадцать первом веке или в первом до нашей эры. И в то же время это постановка о постоянном взаимодействии и взаимообмене мира высшего, неясного и недоступного, с миром земным. Но тут, конечно, национальность уже совершенно ни при чем.

Пользуясь древним, как сама легенда, языком символа, спектакль отчасти диктует еще одну трактовку. Веер, с которого, как с ложки, девушка-журавль «кормит» своего любимого, становится в финальном танце ее крылом, совершающим последний, предсмертный взмах. И основной здесь видится уже тема самопожертвования, безграничной самоотдачи и благодарности, которые, как видно, не всегда совместимы с существованием.

Вторая новинка этого сезона – **«Вкус черешни»** – значительно понятнее и ближе сознанию российского зрителя. Музыкальная постановка по пьесе *«Apetyt na szereg pię»* поэтессы **Агнешки Осецкой** возвращает нас в хронотоп советской Польши – прямоком в вагон поезда с деревянными скамейками и надписями «Щитно» и «Ольштын» на дверях, в узкокоридорную густонаселен-



«Вкус черешни». Он – А.Никольников, Она – Ю.Голубева

ную коммуналку, с ковром, на котором «олень столетний глаза раскрыл и ждет беды», в захолустный пансионат для отпуска. Тема же бракоразводного процесса, семейных отношений, ссор – держит поближе к земле, чем полет сказочного «Журавля». Но это лишь на первый взгляд или, вернее, «на первое действие»: чем ближе к финалу, тем острее чувствуется глубоко философский стержень этой, казалось бы, легкой истории.

Агнешка Осецка – известная польская поэтесса, прозаик, драматург, автор песенных текстов. В спектакле звучат девять из них, перевод был сделан специально для «АпАрте» исполнителем главной роли **Алексеем Никольниковым**. Она мно-

го писала для кино – песня на ее стихи звучит в картине «Нож в воде», первом полнометражном фильме Романа Полански и первом польском фильме, номинированном на «Оскара». Более сорока лет назад все население СССР прикидало к экранам телевизоров, когда шли «Четыре танкиста и собака», каждая серия которых начиналась «Балладой о танкистах» на стихи Осецкой. «Она сыграла огромную роль в развитии советского театра 60-70-х годов, но в сумбуре «новых» девяностых об этом начисто забыли», – поясняет перед началом спектакля режиссер **Александр Каневский**, почему он взялся за эту постановку. Это далеко не первая для Каневского «музыкальная фан-

тазия» на сцене: за 30 с лишним лет режиссерской работы он поставил множество музыкальных спектаклей, в течение 15 лет руководил Мастерской артистов мюзикла в Гнесинке. «Я очень люблю музицирующих драматических актеров, – сказал он в одном из своих интервью. – Это открывает новые перспективы. Люди, слышащие музыку, по-другому воспринимают жизнь». Правда, на сцене «АпАРТе» актеры лишь поют, а живую аккомпанируют им **Мария Курепина** (скрипка), **Вадим Рыжаков** (фортепиано) и **Александр Муравьев** (контрабас). Однако музыканты тактично остаются в глубине зала, за дверью зелено-белого купе. Осецка переводила стихи Владимира Высоцкого, была близким другом Булата Окуджавы. Последний перевел четыре ее песни для спектакля «Вкус черешни», поставленного в театре «Современник» в 1969 году (режиссер Екатерина Еланская). Одной из этих композиций была знаменитая «Ах, пани, панове...» Примерно в то же время пьесе поставили и в Польше. Версия «Современника», кстати, поль-

зовалась оглушительным успехом, хотя никакой «гражданской позиции», выражением которой славился театр, там не было и в помине. Спектакль продержался на сцене 12 лет.

Однажды Окуджава написал Агнешке: «*Желаю Тебе счастья, хотя его и не бывает...*» Это мироощущение объединяло их – щемящее, но острое, печальное, но яркое. Вот и пьеса полна таких противоречий: в эту минуту в зале не существует ничего, кроме полноты жизни, а в следующую уже царит на сцене звонкая грусть, и нет надежды на счастье и понимание между мужчиной и женщиной. Вместо этого между ними – стена недоверия, взаимных упреков, эгоистичных желаний.

В форме сменяющих друг друга «музыкальных фантазий» параллельно развиваются два сюжета – нынешний, в рамках которого в купе встретились незнакомые мужчина и женщина, и прошлый, где встретились, наконец, бывшие супруги, так и не узнавшие друг друга за те годы, что прожили вместе. Внутри последнего и разворачивается настоящее действие, внутреннее, психоло-

гическое. Герои будто неслучайно встречаются в вагоне поезда, чтобы разглядеть самих себя – настоящих – в том общем прошлом, которое у них было.

Название пьесы дословно переводится как «Желание черешни», и если бы у спектаклей были ключевые слова, то у этого ключевым было бы как раз слово «желание». Это история о том, что люди всегда чего-то хотят – иногда вместе, иногда врозь, но чаще всего хотят они несбыточного, пусть это был бы даже переезд в Варшаву из маленького городка. Герои *Он* (**Алексей Никульников**) и *Она* (**Юлия Голубева**) понимают это и все же снова отдаются мечтам и желаниям, словно это основной человеческий инстинкт. И, по логике постановки, только эта безудержная способность желать, разочаровываться и снова желать держит нас на плаву и будет держать еще тысячелетия. Она и только она – эта способность все время искать того самого «счастья, которого не бывает».

Анна РОГАЧЕВА
Фото предоставлены театром «АпАРТе»

IN BRIEF

МОСКВА

ПРАЗДНИК КУКОЛЬНИКОВ

Традиционно 21 марта, в **Международный День кукольника**, в Центральном Доме работников искусств проходит гала-концерт лучших театров кукол страны. И в этот раз, как всегда, зал был переполнен. Со словами поздравления обратилась к кукольникам и зрителям президент правления ЦДРИ, легендарная актриса **Зинаида Кириенко**. Немало добрых слов сказала она о художественном руководителе и главном режиссере **Мытищинского театра кукол «Огниво»**, Президенте Ассоциации «Театр кукол – XXI век», члене УНИМА и правления ЦДРИ **Станиславе Железкине**, по инициативе которого вот уже много лет и проводится этот праздник. Свои лучшие номера и отрывки из спектаклей представили театры кукол из Воронежа, Чебоксар, Брянска, Саранска, Тулы, Курска и Казани.

Юрий БЕРГЕР

«КНЯЗЬ ИГОРЬ»: ГОЛОС ИЗ СЕГОДНЯ

После почти десятилетнего отсутствия на столичных сценах знаменитой патриотической оперы **А.П. Бородина** на Москву обрушился сразу каскад «**Князей Игорей**» – только за прошедший месяц это сочинение можно было услышать в трех новых вариантах. Оперу, полюбившуюся всем в редакции Н.Римского-Корсакова и А.Глазунова – сотоварищей не успевшего ее доработать композитора, – театр «**Геликон-опера**» впервые представил в авторской редакции, кропотливо восстановленной по архивным материалам. Концертная версия, вызвавшая всеобщий интерес и открывшая публике неожиданно новое звучание известного шедевра – более долгое и более архаичное, – обещает перерасти в сценическую с открытием новой сцены театра. Свой вариант оперы привез на «Золотую Маску» **Ростовский театр оперы и балета** – вариант красочный, но переставивший акценты с привычного эпического пафоса оперы на размышления о внутренних чаяниях героев и судьбах России. Этот вариант, созданный режиссером **Юрием Александровым** и художником **Владимиром Окуневым**, придумавших за год сразу трех «Князей Игорей» в разных театрах, в **Новой опере** с их же помощью преобразовался из оперы-размышления в оперу-обличение. Постановщики, соблазненные близостью Кремля, не удержались от того, чтобы не показать свою гражданскую



Ярославна – Е.Поповская, Князь Игорь – С.Артамонов



позицию и не высказать отношение к России современной. В итоге Новая опера представила слушателю «Князя Игоря» жесткого и бескомпромиссного – такого, где правитель в лице Князя Игоря несет ответственность за свои действия, искупая их через страдания и смерть, а в многострадальной России царят мрак, полуразруха и смута. Россию олицетворяет образ stoической страдальицы Ярославны, которая, несмотря на стон и плач, глубоко в душе хранит веру в духовное возрождение. Сценический образ оперы в этой постановке более аллегоричен, чем конкретен. Владимир Окунев создал условное простран-

ство: Русь, с одной стороны, и Восток, с другой. Русские акты помещены не в привычный торжественный златоглаво-белый град Путивль времен Князя Игоря. На сцене – собирательный образ Руси, полуразрушенной страны, где доминирует небрежная, давшая трещину красно-бордовая кирпичная кладка, напоминающая цвет запекшейся крови, олицетворяющей страдания. Тревожный колокол, образа, грубо сколоченные скамьи и столы, грязно-серые, подвязанные зипуны простонародья, реконструированные костюмы бояр, кольчуги рати, одна из которых – на воинствующем Князе Игоре, горба-

тые монахины в черном, юрдивые, лиловая рубаха распутного Галицкого, недвусмысленно напоминающего своим обликом и поведением сегодняшних олигархов, – все это вкупе создает удручающе тревожную картину жизни русской. На ее фоне светлым пятном надежды выступает Ярославна – доблестный персонаж, который, по замыслу режиссера, «держит» все на своих плечах: «Если Игорь запутался в жизни, пренебрег божьим предзнаменованием, пренебрег людским мнением, то все человеческое, ценное сосредоточено в Ярославне». Стоицизм и страдания, сконцентрированные в кульминационном плаче, усиленном «говорящим» хореографическим компонентом, сопровождающим пение, – вот символ многострадальной Руси. Игорь же представляется нахрапистым воякой, который идет на половцев не из оборонительных побуждений, а из свойственного ему «шапкозастирательства», бездумно жертвуя своим народом. Однако будучи раздавленным могучими механизмами половецкой машины, он искупает вину страданием и гибнет в почти оргиастическом вихре на музыке половецких плясок: здесь, в гротескном наложении восточных танцев, борцов сумо, первобытных плясок и карнавалов интриг, Игорь, толкаемый и увлекаемый в это замысловатое действо, словно в воронку, падает ниц. Режиссер умышленно лишает действие привычной хореографической красоты половецких плясок, дабы создать на их напористую музыку кульминационный исход отношений Князя с половцами. В данной концепции оперы – это логически оправ-

данный ход, хотя и шокирующий. Во всяком случае, такой поворот вызывает к диалогу со зрителем, заставляет поразмыслить над непростым – как тогда, во времена Игоря, так и сейчас, в современное время, – положением в сфере взаимоотношений России с Востоком. И сценографически Восток, являющий собой также некий собирательный образ, противопоставлен изображению Руси: он обрисован в полумраке звездного неба, на фоне которого раскинулись пять роскошно инкрустированных драгоценностями шатров, которые напоминают военные шлемы; великолепные одежды, блеск золота и камней, подсвеченных разными оттенками таинственного света. Все это напоминало бы красивую сказку, если бы не подавляло своей мощью воинствующего избытия...

Вслед за финальной встречей Ярославны и Игоря, состоявшейся, судя по сумрачно-облачному оформлению, где-то уже в потустороннем мире, оперу венчает вместо привычного торжественного эпилога тихий финал – хор поселян, исполненный духовным хором во главе со старцем во мраке сцены, постепенно освещаемой нарастающей луной – светом тихим, но подающим надежды...

Несмотря на многие «но», которые повергают в недоумение по ходу спектакля, как то: перестановка музыки (увертюра разместились после первого действия, а авторский эпилог отсутствует вовсе), малопривлекательные эротические акценты и проч., – концепция «Князя Игоря» в видении Юрия Александрова заставляет задуматься. А главное – она целено реализована и сцениче-

ски состоялась. Во-первых, потому что режиссер всегда исходит из музыки, и даже замысловатое действие продиктовано ее содержанием и характером, а значит – органически синтезировано в музыкальный материал. Во-вторых, потому что исполнительские силы Новой оперы позволяют профессионально воплотить режиссерский замысел. В премьерном исполнении вокально блистательно и драматически проникновенно исполнил Игоря **Сергей Артамонов**; к сожалению, не так проникновенно и не всегда точно звучала **Елена Поповская** (Ярославна); хороши были неприужденный бас **Владимира Кудашева** (Кончак), томное меццо **Александры Саульской-Шульцевой** (Кончаковна). Хуже обстояло дело с оркестром под управлением **Евгения Самойлова** – музыкального руководителя постановки, который, к счастью Александрова, не противоречил его концепции, но, судя по звучанию, не полностью ее принял: оркестр, не всегда стройный, то торопился, обгоняя солистов, то буксовал, не всегда заряжая зал энергией музыки. Дело спасал, как всегда, замечательный хор Новой оперы, который снова продемонстрировал отличное высокопрофессиональное исполнение, несмотря на то, что в этом спектакле на него возложили серьезные хореографические функции.

В целом новый «Князь Игорь» был восторженно принят публикой, долго не отпущавшей артистов и постановщиков со сцены, и, думается, достойно пополнит репертуарный список Новой оперы.

*Евгения АРТЕМОВА
Фото Даниила Кочеткова*

БЕЗ ВОЛШЕБСТВА, БЕЗ ВДОХНОВЕНЬЯ...

Практика переноса постановок с одной сцены на другую – явление совершенно естественное для театрального процесса. Из факта, что зритель получает second hand, никто секрета не делает. Более того, перемещенный спектакль на другой сцене вполне может заиграть новыми красками. Но это в том случае, когда передан дух его, а не буква. Если сценический текст – только «порядок движений», как выражаются балетные, спектакль никогда не будет интересным.

Так и случилось с «**Любовным напитком**» режиссера **Лорана Пелли** и сценографа **Шанталь Тома**, перенесенным в **Мариинский театр** из **Парижской оперы**. Когда этим занимается сам постановщик, он обязательно сделает поправку на иных певцов-актеров, на иную публику, даже на иную страну. Да просто придумает для других исполнителей что-то новое и вдохнет в спектакль жизнь.

С шедевром **Доницетти** в Петербурге этого не произошло. Сценическую версию Пелли перенес к нам режиссер **Кристиан Рэт**, и результат его труда выглядит довольно формальным.

Целый век – в полном смысле слова! – не было любимого названия в афише Мариинского. А когда появилось, рядом стояло еще одно более чем заметное имя – **Анны Нетребко** в ее коронной партии-роли **Адины**.

Что же увидел-услышал зритель, попав на премьерное представление? Неплохо придуманный и тщательно разработанный спек-



«**Любовный напиток**»

такль, в котором напрочь отсутствует авторское дыхание – живой импульс, определяющий, о чем постановка, как и к чему идет каждый персонаж.

Эстетика – почти колхозная: огромные пирамиды из связок сена в 1-м и 3-м актах, амбар, он же бар-трактир (вполне могла быть надпись «сельпо» или «столовая»), грузовик-фура, лихо раскладывающийся в магазинчик Дулькамааре, трактор и т.д. Да и парни с девушками вполне сошли бы за советских колхозников – и то спасибо, никаких розмари-

новых пейзажей. Но во всем довольно сложном раскладе мизансцен и массовых построений по-настоящему живая только одна душа – **Анны Нетребко**, а все представленное в целом мертво уже на третьей премьере, так и не набрав эмоциональных оборотов. И не потому, что все вокруг плохо играют. Играют старательно, хотя часто «мимо лужи». Но главное – плохо звучат, а значит, не доносят интонационного смысла. Все, что дальше третьего плана – глухая зона. Но ведь в оригинале спектакль ставился не

на маленькую сцену, и наверняка с учетом вокальной специфики. Что же, нашим певцам нужны другие мизансцены? Возможно. Хотя симпатом это тревожный. В этой постановке режиссер явно провоцирует актрису-Адину бесстрашно демонстрировать подростковую резкость и угловатость. Озорной гадкий утенок появляется белой лебедью только на сцене несостоявшейся свадьбы с воякой Белькоре и затем очень быстро возвращается к своему обличью девчонки-оторвы в тяжелых ботинках со шнуровкой, в бесформенном коротком пестреньком платьице. Так, по версии постановщика, Адине комфортно, такой ее любит Неморино, и такую себя она отдает любимому парню.

Но надо быть Анной Нетребко, чтобы в этом весьма невыгодном облике покорить публику женственностью, эксцентричностью и первоклассным вокалом во всех положениях, прыжках и беготне по крутым уступам пирамиды из сена.

Правда, у оперных звезд антиэстетика вошла в моду довольно давно: Натали Дессей подчас предстает на сцене без грима и без малейшего желания скрыть природные недостатки внешности. А грубая обувь и неопределенного кроя одежда – главный атрибут множества современных европейских постановок. Что, нужно сказать, отбирает у оперы изрядную долю ее романтического очарования.

Вот и здесь: все очень приземленно и обыденно, но ради чего – один бог, то бишь, режиссер знает. На этом фоне даже дивные мелодии Доницетти тускнеют, а романс Неморино звучит просто удачным вставным номером. Тут

Сергей Скороходов заслуженно срывает аплодисменты, ибо публика без помех воспринимает «на рампе» любимую поэму о любви, млея от красоты мелодии и вполне пристойного пения (этот фрагмент, видимо, хорошо «вплет» исполнителем в отличие от всей партии). Хотя остается непонятным, как герой Скорохова добрался, наконец, до таких высот – ничто, кроме либретто, не предвещало...

Что касается дивных мелодий Доницетти, то им в этой постановке сильно не повезло. Особенно в ансамблях. Практически ни один из них не был спет стройно. Расходиться с оркестром постоянно умудрялись и солисты в одиночку, и целый хор. Дирижер **Лучано ди Мартино**, кажется, даже не пытался услышать, в каком же темпе поют на сцене. Мазетро гнул свое, общая неряшливость то и дело переходила дозволенные границы. Это в Мариинском-то театре...

Кто виноват? А какое, собственно, до этого дело зрителю-слушателю? Он, между прочим, пришел в прославленные стены на премьеру с участием звезды. Что, благодарить бога, что звезда все-таки умудрялась совпасть с дирижером? Да, делала она это виртуозно, с легкостью и шармом. Но «Любовный напиток» – это не моноопера, и одной первоклассной актрисой-певицей здесь не обойдешься, даже если это Анна Нетребко.

Побранившись в адрес родного Мариинского, невольно вспомнила летнее впечатление: судьба занесла в Ригу на оперный фестиваль, и в один из вечеров давали «Любовный напиток».

Ни Анны Нетребко, ни знаменитого маринского оркестра там не было. Но воспоминание о спекта-

кле до сих пор вызывает легкую улыбку удовольствия.

Все происходит на макаронной фабрике, в старом просторном цеху времен увлечения модерном: кирпичная кладка, большие ворота в аржере, открывающийся стеклянный купол, ажурная лестница. Время действия – излюбленные нынче 50-е годы. Не случайно излюбленные: еще не старина, но уже не современность, красивые силуэты женских костюмов, нежный налет ретро. Рижане изящно играют и со временем, и с сюжетом: Адина и Джаннета – маленькие начальницы, наблюдающие за производством с высоты легкой площадки, где, наверное, расположена контора. А внизу в ритм музыки движутся руки, перемещаются куски теста, разлетаются по коробкам готовые спагетти. Казалось бы – куда уж приземленнее! Но с какой прелестной ироничностью изображен трудовой макаронный процесс! И хоровая масса при деле – никакая натяжки, бодрая мелодия сопровождается бодрый, хорошо организованный труд. Только Неморино топчется не в такт, не зная, куда пристроить свое изнывающее от неразделенной любви тело и душу. По ходу действия его мытарства заставляют обаятельного паренька буквально лезть на стену – актер легко взлетает по скобам вверх, к цеховому куполу. Через этот самый открытый купол в цех на парашюте опускается любовный десант – Белькоре, а за ним в ворота проникает эскадрилья храбрых пилотов (в самолетиках, надетых на артистов хора через голову). Эскадрилья лихо флиртует с работницами, а Белькоре – с Адиной.

А потом появляется элегантный бродяга Дулькамара на расклад-

ной, как в цирке, повозке. Прогоняет он не только любовный напорок, но и омолаживающее зелье – на глазах тучные матроны, сбросив халаты, превращаются в стройных игривых красоток, а оборзевшие от снадобья старички трусят за ними.

Замкнутая коробка на сцене на протяжении спектакля практически не изменяется и должна бы

надоест, но почему-то не надоест. Во-первых, все выполнено красиво, с отменным вкусом, вторых, фабричные столы легко переменяются по плану на колесиках, трансформируются и выстраиваются в самые разные композиции, а в-третьих, отлично работает шутовская смысловая связка: итальянская музыка – макароны. И как-то у рижан все

ладно и естественно, и ансамбли *zusammen*, и молодая звездочка **Инга Шлюбовска** – Адина великолепно вписывается в общий актерский ансамбль. Хотя, повторю, нет здесь ни роскошного марининского оркестра, ни чрезвычайно громких имен.

Нора ПОТАПОВА

Санкт-Петербург

Фото Натальи Разиной

ЮБИЛЕЙ

В Новосибирском театре музыкальной комедии отметили 50-летие творческой деятельности главного хормейстера, заслуженной артистки России **Татьяны ГОРБЕНКО**. Свой бенефис она назвала «Здесь жизнь моя, любовь и вдохновенье!», а юбилейный вечер подтвердил, что ее любовь к театру и коллективу взаимна, вдохновенье плодотворно.



В концертной программе, составленной преимущественно из неувядаемой классики – фрагментов оперетт Кальмана, Штрауса, Стрельникова – выступили все: оркестр, балет, хор, которым Татьяна Евгеньевна руководит уже 35 лет. А «изюм» внесли солисты труппы, начинавшие карьеру артистами хора и достигшие серьезных вокальных высот, ставшие яркими индивидуальностями во многом благодаря педагогическому дару и интуиции бенефициантки. Это Марина Ахмедова, Вадим Кириченко, Алексей Штыков и другие – всего Горбенко воспитала 10 солистов. Пели они на «бис!» и адресовали свой успех талантливому хормейстеру, радуясь, что она лунится счастьем, замечательно выглядит. Главный хормейстер причастна к выпуску более чем 100 премьер, в их числе и спектакли, удостоенные национальной премии «Золотая Маска», актеры обыграли это, нося красивую, счастливую и легкую, как перышко, Горбенко на руках, перефразировав в ее честь известные куплеты «Без Тани жить нельзя на сцене, нет!»

Татьяна Евгеньевна – музыкант в третьем поколении. Дед работал в ленинградской капелле. Отец долгие годы служил главным хормейстером в Новосибирском оперном театре. Судьба предложила ей другой путь: можно было пойти по стопам мамы – модельера, директора Дома моделей. Она выбрала и то, и другое, сумела совместить преданность музыке, приверженность хоровому пению с горячим интересом к одежде и аксессуарам, к поискам еще и внешнего самовыражения, и стала сама себе законодателем мод. Татьяна Горбенко была самой нарядной отличницей в музыкальной школе и оставалась такой же на дирижерско-хоровом отделении училища, которое окончила с «красным» дипломом. Являлась первой модницей Новосибирской консерватории им. М.И.Глинки, оставаясь притом способной и прилежной студенткой. Начинала карьеру в качестве учительницы пения и до сих пор обожает учить брать ноты правильно, в точном соответствии со стилистикой спектакля, роли, материала. Общается с артистами своего коллектива уважительно, деликатно, а исподволь стремится «вложить ума», вникает в личные проблемы каждого артиста, стараясь поддержать и помочь. Кроме всего помогает своим примером, своей преданностью делу и жесточайшей самодисциплиной – не то чтобы на репетиции не опаздывает, а ранним утром выгулять собаку не выходит без идеальной прически и макияжа.

Неотразимая и неутомимая. Кстати, своего мужа – известного радиожурналиста Александра Метелицу она встретила «без отрыва от работы», познакомилась и сблизилась они в ходе выпуска премьеры по его пьесе «С любовью не шутят». Хормейстер и либреттист вместе уже более 30 лет, но супруг все еще ревнует Татьяну к бесконечным репетициям и бесчисленным поклонникам, осыпаящим цветами. Особенно много цветов было на бенефисе. Их преподносили полпред Президента РФ по СФО Виктор Толконский, мэр Владимир Городецкий и другие официальные лица, а также почитатели. Церемония поздравлений намного превзошла концерт по продолжительности. Растроганная бенефициантка в финале поклонялась, что не изменит своему хормейстерскому делу и своему театру, где нашла все – любовь и вдохновение.

Ирина УЛЬЯНИНА, Новосибирск

Фото Дмитрия Худякова

ЧЕХОВСКАЯ ГОЛОВОЛОМКА ОТ ИОНАСА ВАЙТКУСА

Августовские читки и самые первые репетиции пьесы **А.П.Чехова «Чайка»** под руководством режиссера, художественного руководителя Русского театра Литвы **Йонаса Вайткуса** вызвали немалый интерес со стороны прессы и телевидения к предстоящему спектаклю в **театре Балтийский дом**. Премьера была назначена на декабрь, но в итоге состоялась 25 января, открыв тем самым юбилейный год театра.

Йонас Вайткус собрал интересный актерский состав. Во-первых, из Литвы он пригласил знаменитых и горячо любимых в России **Регимантаса Адомайтиса** (Дорн) и **Юозаса Будрайтиса** (Сорин). Во-вторых, в постановке участвуют известные актеры самого театра: **Леонид Алимов** (Тригорин), **Наталья Индейкина** (Аркадина), **Роман Громадский** (Шамраев), **Регина Лялейките** (Полина Андреевна). В-третьих, роли Треплева и Нины достались молодым актерам: **Антон Багров** (второй состав – **Виталий Григорьев**) исполнил роль молодого писателя, а на роль Заречной была приглашена студентка Академии театрального искусства **Дария Михайлова**. Кажется, что выбор столь разных актеров, обладающих разным сценическим опытом, принадлежащих к разным поколениям, – смелый и одновременно оправданный режиссерский ход. Раздумья Треплева о новых формах актуализируются уже с самого начала.



Нередко литовский театр называют театром символистским. Попытавшись отрешиться от этого представления, невольно убеждаешься в его верности, как только начинаешь рассматривать театральное пространство «Чайки». Потрясающий и глубококомысленный художник, правая рука Йонаса Вайткуса, **Йонас Арчикаускас** оформил спектакль абсолютно сюрреалистически. Чтобы понять характер персонажа, надо обострить его, без обострения не обошлось и в оформлении пространства. На первый взгляд, абсурдные элементы декораций (лошадиная голова, возвышающаяся на колонне, гигантская колода карт, выстроенная «домиком», и т.д.) объединяются в общие противоречивые сочетания отдельных натуралистических образов. Как известно, сюрреализм формировался под непосредственным влиянием развивающегося психоанализа, вот и разрозненные части декораций, будто ассоциации или символы, разбросан-

ные по сцене, постепенно складываются в единое художественное театральное полотно, подтверждая психологическую и логическую обоснованность своего присутствия. Вайткус и Арчикаускас заставляют зрителя напряженно размышлять, сопоставляя и постоянно анализируя: любое непонимание детали спектакля препятствует созданию целостного восприятия. Другими словами, режиссер выстраивает настоящую театральную головоломку, которую зрителю приходится разгадывать на протяжении всего спектакля. Актерам пришлось существовать действительно в непростом пространстве. На авансцене огромный белоснежный деревянный стол с возвышающейся фигурой посредине (она покрыта черным капюшоном, напоминающим те, что надевают на голову приговоренным к казни). Как окажется впоследствии, это не что иное, как чучело чайки. Помещая открытую восковую фигуру прямо перед зрителями, Вайткус как бы



с самого начала предсказывает финал. По бокам сцены расставлены колонны, на одних возвышаются пустые рюмки, на других – лошадиная нога, голова, немало места занимает уже упомянутый картонный домик. Лошади, которых постоянно просят подать, поблизости... В карты играют в одной из финальных сцен пьесы, а также на картах гадают: во время разговора Треплева с Сориным Константин держит в руках карты. Любит или не любит его Нина? Последняя карта – не любит. Эта сцена как бы дополняет гадание Нины на горшочках, когда девушка, в свою

очередь, решает, идти ли ей в актрисы. Символично, что выстроенный домик из карт, «сказавших свое слово», не может быть прочным. Это подтвердится дальнейшими событиями.

На стене располагается покосившийся образ ангела – скульптурная фигура, рядом с которой длинная цепь, раскручивающаяся до противоположной кулисы – это напоминает о собаке, освободить которую так бесполезно молит Сорин. Большую часть сцены занимает белая лодка и возвышение, наверху которого находится белое фортепиано, а поблизости, внизу, –

ванна. Во главе лодки сидит огромная собака, словно сторож и капитан, охраняя тех, кто в ней плышет. Два вытянутых стержня располагаются в центре всей этой композиции, словно скалы, возвышающиеся у озера. И, наконец, наверху – «глаза дьявола»: удлиненная металлическая конструкция, нижняя часть которой представляет собой выразительно нарисованные женские губы. Как и чучело чайки, выставленное на авансцену, «глаза дьявола», сначала использованные для показа пьесы Тrepлева, затем так и останутся наверху, постоянно наблюдая за происходящим, определяя все ту же предсказуемую обреченность действия.

Желание художников спектакля создать ощущение, что все действие происходит на берегу озера, становится наиболее ясным, когда включается видеопроектор: круг сцены начинает медленно поворачиваться, а видеозапись водной поверхности озера, травы, купающегося человека, лодки, прибывающего теплохода проецируются на все пространство сцены. И в эти мгновения кажется, что бесконечная мелодия жизни чеховских героев от того столь безвременна, что непосредственно связана с водной стихией, символом вечности самой жизни. Герои спектакля Вайткуса окружены водой и камнем – скалами, даже лестница – из камня. Они балансируют на грани реального и условного. На этой антитезе построен весь спектакль. Актёры, существующие в некоторых сценах по законам театра абсурда, в других психологически проникают в самое сердце роли, поражая зрителя глубиной реаль-

ной жизни персонажа. Аркадина, поглощенная собственными нарциссическими страхами и мечтами, разговаривает дома, как на сцене, постоянно декламируя. Комизм и характерность Натальи Индейкиной удивительно сочетаются с драматизмом. Ее наряды – эстрадные костюмы артистки кабаре, ее жизнь – постоянный театр. Оттого весь уклад существования в ее имении построен исключительно по театральному образцу. И трудно отличить домашнего повара в нелепом колпаке и рубашонке без рукавов, выдавливающего морковный сок хозяйке, от клоуна, а работника Якова (**Александр Муравицкий**) в белом переднике, без штанов, но в сапогах и с бутафорской бородой – от артиста оригинального жанра.

Белые фигурки мужчин и женщин, застывшие в реверансах и театральных вычурных позах с вскинутыми вверх зонтиками, украшают занавес. Это черно-белое полотно не то с изображением марионеток, не то людей – фон происходящего на сцене, и Йонас Вайткус вместе с художником одевают актеров в подобные же костюмы. Одна из главных деталей наряда, которая бросается в глаза, – перья. Символ убитой чайки на своих костюмах носят все, кто так или иначе причастен к искусству: Аркадина, Нина, Тригорин и Треплев. Оба писателя в финале спектакля появляются в абсолютно одинаковых белых пальто, украшенных – голубоватыми перьевыми воротниками. Принадлежность к искусству – постоянное мучение, окрашенное принесенными жертвами, загубленными мечтами, неудов-

летворенными и сомнительными надеждами. И главное – невозможностью избрать для себя иной путь. Здесь ничто не происходит бесследно, все имеет свой смысл и свое предназначение, а театральная вычурность – лишь средство сокрытия душевных ран и нерешенных конфликтов. Пожалуй, доктор Дорн в исполнении Адомайтиса воплощает в спектакле определенную квинтэссенцию общего настроения, атмосферы, царящей в доме Аркадиной. Он постоянно отшучивается и играет, оставаясь циничным сторонним наблюдателем и одновременно сочувствующим участником. Зачастую его

издевательские ужимки и гримасы, приседания и распевание песен превращаются в своего рода шутовство. А образ шута, как известно, многолик.

Вайткус вводит образ молодого Дорна, разодетого в пестрое пальто, украшенное мехом, в просвечивающем цилиндре и с красными очками на глазах (**Виталий Григорьев**). Образ, к сожалению, остается не до конца проясненным: почему Вайткус выводит на сцену именно молодого Дорна? Молодой Дорн – символ стороннего наблюдателя, постоянно находящегося в доме, одним своим присутствием предсказывающий исход че-



ховской комедии. И все же неясными остаются реакции и отношение молодого Дорна к происходящему на сцене. Фигура молодого Дорна ассоциируется скорее с образом дьявола с красными глазами, постоянно пребывающего на сцене с самого начала пьесы и до ее финала.

Сорин Будрайтиса – очень трогательный персонаж, вызывает искреннее сочувствие. Сорин оказывается не просто слабозвольным или слабохарактерным человеком, он сохраняет детскую искренность, доброту. Именно Сорин помогает Треплеву во время его показа, зачитывая текст пьесы. Столь сильно поддерживающий своего племянника, он, возможно, видит в нем себя, когда-то страстно верившего в искусство и в возможность изменений жизни. В отличие от Дорна, Сорин принимает все и всех. Кажется, его удел – всепрощение и всепринятие. Сильно развитое в нем чувство сострадания, конечно, обострено чувством собственной беспомощности и незначительности, страхом перед сестрой. Честно признаваясь, что он всего лишь «человек, который хотел», Сорин становится в один ряд с другими героями пьесы, хоронящими свою жизнь. Символично, что он умирает от сердечного приступа и, умерший, остается на сцене, являясь «свидетелем» встречи Нины и Константина в финале.

Интересна режиссерская интерпретация образа чайки: это не бутафорская птица, а настоящая девушка в образе чайки (гимнастка **Кристина Христова**). Ее-то и приносит Нине Константин Треплев. Убитая чайка, падая и поднимаясь, постоянно скользит по сцене, повисая то на

руках Заречной, то Треплева, лоя в свои сети Тригорина. Она же появится и в финале: режиссер поместит ее на самом первом плане, на авансцене, рядом с ее же собственным чучелом, восковой женской фигурой. Замысел действительно интересен, логичен и очень выразителен. Исполнительница этого образа одета в ярко-красный перьевой наряд, столь короткий, что оставляет ее тело почти не прикрытым. Естественное зрительское внимание, которое берет на себя гимнастка, в некоторых сценах служит определенным камнем преткновения. Параллельность и многоплановость действия, характерная для режиссера, отчасти перегружается гимнастическими номерами на первом плане. Из-за этого, к большому сожалению, практически теряется монолог Тригорина, исповедующегося перед восторженной Ниной, мечтающей о творческом будущем. Параллельность действий перегружает восприятие: Нина и Тригорин плывут в лодке, Костя Треплев прячется за лестницей, отделяющей его от возлюбленной, «чайка»-Христова играет с гимнастической воздушной ленточкой, и при всем этом театральное пространство дополняется видеорядом.

Пылающая в начале спектакля восторгом и восхищением, Нина Заречная (Д.Михайлова) к финалу превращается в полусумасшедшую «чайку», кричащую не своим голосом, на манер убитой птицы. Треплев (А.Багров), разрываемый любовью и ревностью к матери, любовью и ревностью к Нине, страдает от своей несостоятельности. Он пишет, становится писателем, завоевывая, по словам Тригорина, немало по-

клонников. В финале же рвет свои рукописи, не признавая своего писательского труда, сухого и пошлого без любви Нины Заречной. Режиссер тонко работает с переходами в монологах главных героев, постоянно удерживая напряжение, не давая превратиться встрече Заречной и Треплева в финале спектакля в истерику. Остается не совсем прочувствованное время, которое прошло, события, которые случились и отразились на жизни обоих главных героев. Порой актерам удается четко попасть в самую суть роли и услышать партнера, но во многом они пока еще существуют будто в параллельных пространствах, где каждый знает лишь свой текст. В любом случае нельзя не прочувствовать заразительности молодого актерского куража, искренних глубоких стараний.

Тригорину демонстрируют давний заказ, о котором он ничего не может вспомнить, – чучело чайки. Наконец, с нее снимают черный капюшон, и зрителю открывается лицо восковой девушки, типичное для магазинного манекена, лишенное всякого индивидуального выражения. Ее волосы растрепаны, грудь обнажена. Заречная и «чайка» тащат белый гроб застрелившегося Кости Треплева, а на авансцене неподвижное обезличенное чучело – женский образ, лишенный жизни. Почти в вагнеровском духе звучит финальная музыка, круг сцены начинает свое движение, и мы видим молодого Дорна в безумии выбрасывающего в воздух исписанные листы бумаги.

Кристина КВИТКО

Фото предоставлены Театром-фестивалем «Балтийский дом»

ИСПЫТАНИЕ ДЕТСТВОМ

В нынешнем сезоне репертуар **Большого театра кукол** пополнился «малышовыми» спектаклями «**Колобок**» и «**Бармалей**». Оба они созданы при участии **мастерской Руслана Кудашова**. Доказав свою творческую состоятельность на материале Кипплинга, Шекспира, Маркеса и т. п., студенты выпускного курса были допущены мастером и главным режиссером к не менее серьезному делу – поиску общего языка со зрителем-дошколенком.

Именно фантазии молодых кукольников «Колобок» Кудашова обязан важной частью постановочного решения, которое явно наследует одному из студенческих этюдов, где ребята разыгрывали рождественский сюжет,

приспособив для ролей Марии и Иосифа вязаные варежки. В «Колобке» варежкам доверили роли Бабки и Дедки – «благородных родителей» заглавного героя (клубочка из солнечно-желтых шерстяных ниток). Получилась замечательная «сезонная» история: посмотревшие спектакль малыши дома обязательно попытаются сделать Серого Волка из носка, Медведя из шапки и лисий хвост из шарфа любого цвета.

И, конечно же, нельзя не заметить одну из замечательных особенностей творчества Кудашова: равноправно уважительную требовательность к зрителю. Неважно – взрослому или крошечному. Вне зависимости от того, обеспечен ли сидящий в зале достаточным культурным багажом,

Кудашов верит в его способность «прочсть» так или иначе символически, например, огромного прялочного колеса (центр сценической композиции в «Колобке», выполняющий и функцию игровой площадки для кукольных персонажей). Для кого – солярный символ, или образ временного цикла, для кого – просто веселая карусель... И безошибочный вариант организации очень уютного пространства камерной сцены театра (художники **Алевтина Торик, Андрей Запорожский**).

Для исполнения ролей в самой детской из всех детских сказок режиссер привлек своих студентов **Марию Батрасову, Дениса Казачука и Рената Шавалиева**. И, надо сказать, что премьерные показы «Колобка» об-



«Колобок»



«Бармалей»

лышей» (**Роман Дадаев**), которого другие двое (**Мария Батрасова** и **Дмитрий Чупахин**) не принимают в компанию, по каким-то им одним понятным «детсадовским» причинам. Мальчишка сокрушенно шмыгает, проводит под носом измазанной в черной краске рукой – и становится «кровожадным-беспощадным» разбойником со жгуче-черными усами. Дальше, как это водится, после взаимных подначиваний, обид, потасовок, наступает примирение. Его залогом становится мятный пряник, который бывший «людоед» буквально «отрывает от сердца», чтобы угостить друзей.

Игра в нарисованную Африку студентам Кудашова удалась несомненно, уже в премьерных показах было видно, что они чувствуют себя очень органично, безобразничая в воображаемых джунглях на глазах у заполненного детьми зала. Может быть потому, что за прошедшее с начала сезона время они «доросли» до «детского театра». А может быть – потому что в «Бармалее» им пришлось играть не таких уж давних самих себя?

*Анна КОНСТАНТИНОВА
Санкт-Петербург*

Фото предоставлены Большим театром кукол

наружили лишь частичную готовность молодых артистов к специфике существования в «детском жанре». Быть искренними, трогательными, забавными, жизнерадостными и душевными, как оказалось, непросто, играя с вязаными зверушками! Искушение воспользоваться не самыми лучшими «детскими» приемами и нотками, увы, не вполне миновало талантливую молодежь в этом спектакле, выпущенном к началу сезона.

«**Бармалею**», предназначенному для большой сцены БТК, и пространство, и фактура понадобились совсем другие. Их студенты придумали уже самостоятельно (в программке спектакля мастер курса значится лишь как «помощник»). Тем не менее, «Бармалей» с «Колобком» роднит та же уважительная апелляция к юному зрителю. Создатели спектакля не сомневаются в его способности по достоинству оценить вполне авангардные приемы в духе

Дмитрия Крымова и Люка Персевалы. Впрочем, для этого есть все основания, ведь в основе решения – рисунок, а рисуют все дети. Но основа эта оснащена фантазийными находками по последнему слову театральной техники: наивно-примитивные каракули, которые на глазах у зала рисуют, обмакивая толстые кисти в ведерки с красками, артисты, виртуозно обыграны световой партитурой, кинопроекцией и мизансценическим решением. Бармалей самым настоящим образом «страшными глазами сверкает» – в глазницах его грубо очерченного на бумажном занавесе силуэта включаются светодиодные фонарики. А костер, в который разбойник бросает Айболита, – это вырезанная в том же занавесе рваная дыра, подсвеченная красным светом. И так далее...

Актерский сюжет для знаменитой сказки **Чуковского** нашелся простой и жизненный: Бармалеем становится один из трех «ма-

ДОМОВИТАЯ И НЕУГОМОННАЯ АНТРЕПРИЗА

С большим успехом прошли гастроль **Санкт-Петербургского театра «Русская антреприза» им. Андрея Миронова** на сцене **Московского академического театра им. К.С.Станиславского**. Гастроль театр посвятил двум юбилеям: **100-летию** со дня рождения **Марии Владимировны Мироновой** и **70-летию – Андрея Александровича Миронова**. Художественный руководитель театра им. К.С.Станиславского **А.Галибин** сказал: *«Я считаю, что сейчас театры стали очень одиноки. Театры мало общаются. Мы рады, что участвуем в этом событии, которое напоминает, что театры когда-то дружили, ездили по стране с большими гастрольями и существовали в едином театральном пространстве».*

За 10 дней было показано 11 спектаклей: 7 произведений русской классики (**Н.Гоголь, М.Салтыков-Щедрин, И.Гончаров, А.Островский, Л.Толстой, Л.Андреев**), спектакль по **С.Моэму**, две постановки пьес **В.Сигарева**, моноспектакль **Р.Фурманова**, посвященный великим актерам питерской сцены. Провел гастрольи Международный фонд поддержки культуры «Русский театр» при поддержке Правительства России, СТД России и губернатора Санкт-Петербурга В.И.Матвиенко. И все-таки главная заслуга в проведении столь масштабных гастролей (много актеров, работающих в разных питерских театрах, огромное ко-

личество костюмов и декораций) принадлежит неугомонному художественному руководителю театра **Р.Д.Фурманову**.

«Неугомонный» – так называется одна из трех книг Фурманова, они продавались в фойе театра, а Рудольф Давыдович с удовольствием дарил и подписывал их своим многочисленным гостям и друзьям театра, которых встречал каждый день сам. А еще он любит называть себя «сумасшедшим антрепренером», вот и на пресс-конференции, посвященной гастрольям, на мой вопрос, как формируется репертуар театра, ответил, что репертуар формируется только в голове одного сумасшедшего человека, который этот театр и создал. *«Театр организовал душевнобольной человек, и весь репертуар был у него в голове с 1971 года. И эти гастрольи были задуманы еще тогда. Мы доказываем, что театр может жить на свои деньги, нормальному человеку это в голову не придет»*, – сказал Рудольф Давыдович.

Фурманов, действительно, безумно с детства любит театр. Мальчику с плохой дикцией, которую не смогли исправить никакие логопеды (во время блокады рядом с четырехлетним Рудиком упала бомба), не грозила актерская карьера. Но это не помешало ему, советскому инженеру, стать уникальным советским антрепренером и все-таки играть на профессиональной сцене. Фурманов возил по всей стране многих великих актеров XX века – от Николая Симонова до Андрея Миронова, устраивал

творческие вечера Григория Товстоногова, дружил с Аркадием Райкиным. Все имена перечислить невозможно. По его подсчетам он провел за свою жизнь более пятидесяти тысяч концертов. При этом умудрился избежать внимания соответствующих органов, даже когда вылетел из партии.

Театр, который Фурманов создал в 1988 году, вернул скомпрометированному слову «антреприза» его нормальное театральное значение. Фурманов, влюбленный всю жизнь в актеров, набирает в свой театр на контрактной основе лучших мастеров питерской сцены, предлагая им роли в лучших произведениях классики, в основном русской. Он делает им предложения, от которых невозможно отказаться. **Сергей Барковский** играет у него Чарноту в «Беге» и Онуфрия в «Днях нашей жизни», **Сергей Дьячков** – Хлудова и Глуховцева в тех же спектаклях, а еще Погуляева в «Пучине», **Сергей Русский** – Иудушку Головлева, Чичикова и Плюшкина, Штольца в «Обломове», где великолепный Захар – **Леонид Неведомский** и **Зоя Буряк** – Пшеницына. Это только те роли, в которых актеры блеснули в гастрольных спектаклях. Как жаль, что невозможно назвать здесь всех замечательных питерских актеров, играющих в спектаклях театра.

Даже несовершенство своей дикции **Рудольф Фурманов** обратил себе на пользу. В гастрольной афише было четыре спектакля с его участием. За-



«Мертвые души». Чичиков - С.Русскин, Ноздрев - А.Федькин



«Дни нашей жизни». Глуховцев - С.Дьячков, Онуфрий - С.Барковский, Евдокия Антоновна - И.Мазуркевич, Григорий Иванович - Я.Воронин

мечательный, трогательный гипнотизер в спектакле **«Детектор лжи»** – вариант маленького человека, очень глубокий трагикомический образ, сыгранный в лучших традициях русской психологической актерской школы. Неизвестный в **«Пучине»** – зловещий искуситель главного героя, его «черный человек», почти фаустовский Мефистофель – гротескный характер. Медиум Гросман в **«Плодах просвещения»** – легкое театральное хулиганство. А в спектакле **«Ах, какая это была удивительная игра!»** он играет самого себя – Рудольфа Фурманова, беззавет-

но влюбленного в магическое искусство театра.

Театр-дом, существующий по законам контрактного театра, такое, оказывается, бывает возможным. Помыкавшись, как и полагается новому театру, по разным площадкам, «Русская антреприза» обосновалась на Петроградской стороне в помещении бывшего театра «Эксперимент». В петербургском архиве были найдены документы, удостоверяющие, что дом на Большом проспекте принадлежал деду Андрея Миронова – Семёну Менакеру. 17 октября 1996-го состоялось открытие стациона-

ра театра. Ленточку перерезала Мария Владимировна Миронова. Вместе с помещением театру была передана часть имущества, сохранившегося от театра Райкина. По иронии судьбы Фурманов нашел в нем маски Аркадия Райкина из его спектаклей 50-60-х годов. А в «Мертвых душах» райкинский принцип игры с масками уже использовался и обыгрывался новым театром в полной мере.

Фурманов – один из немногих художественных руководителей, который не боится театральных реформ и схем, потому что уже давно по ним работает.

Первым спектаклем театра «Русская антреприза» в далеком 1988 году стала «Старомодная комедия» А.Арбузова с Алисой Фрейндлих и Владиславом Стржельчиком. Затем были «Откровения Иннокентия Смоктуновского» и **«Мертвые души»** – спектакль, привезенный в Москву.

В афише гастролей были представлены работы разных лет. «Мертвые души» поставлены режиссером **Владом Фурманом** в 1993-м. А открывал гастролы спектакль **«Дни нашей жизни» Л.Андреева** режиссера **Юрия Цуркану** – премьера прошлого сезона.

При переносе сценического произведения на другую площадку неизбежны потери, тем более если сложные декорации вписаны в небольшое пространство. Художник пяти гастрольных спектаклей (**«Дни нашей жизни»**, **«Пучина»**, **«Рыцарь Серафимы»**, **«Детектор лжи»**, **«Плоды просвещения»**) **Владимир Фирер** – автор многоэтаных сложных сценических композиций, в которых важны и

горизонталь, и вертикаль пространства. Все же театру удалось преодолеть эту проблему. Даже пространство «**Детектора лжи**» – маленькая тесная комната с лестничной клеткой наверху – казалось обжитым и уютным, как на родной сцене. А распахнутая, разомкнутая сценическая пропасть вокруг лубочного вертепа, из которого как черти из коробочки выскакивали герои гоголевских «**Мертвых душ**», еще и подыграла всему спектаклю.

В «**Днях нашей жизни**» наклонные плоскости, похожие на балки недостроенного здания, пересекают крест-накрест всю сцену. Первое действие происходит на Воробьевых горах, а кажется, что на крыше какого-то разрушенного дома. Герои спускаются и поднимаются по этим странным балкам, на которые даже невозможно поставить простой стул. Несколько раз, взявшись за руки, подходят к краю обрыва и замирают под звуки летящих в пропасть камней. Любовь, вера, «тихое семейство», в котором мечтает поселиться Онуфрий, и откуда его все время го-

нят, – все это – отсутствующая опора, и найти ее героям здесь не суждено.

Как и во всех спектаклях «Русской антрепризы», здесь великолепный актерский ансамбль. Тонкий, страдающий Глуховцев – **Сергей Дичковский**, трогательный и верный Онуфрий – **Сергей Барковский**, злоецающая мамаша, торгующая дочерью, – **Ирина Мазуркевич**, загадочная возлюбленная Глуховцева Ольга – трепетная **Полина Толстун**. И еще две замечательные актерские работы – «клиенты» Ольги Николаевны: врач фон Ранкен – **Сергей Кузнецов** и подпоручик Григорий Иванович – **Ярослав Воронцов**. Не вызывающий поначалу особой симпатии фон Ранкен оказывается мягким и человечным, и даже вызывает некоторое сочувствие, а горячий и неумный темперамент Григория Ивановича подкупает своей наивностью и простодушием.

Спектаклю, на мой взгляд, все же не хватает цельности. Пролог и эпилог со странной женщиной, что-то бормочущей на финском языке, звук выстрела за

сценой в финале – для чего это, удалось понять, только заглянув в программку. Влюбленность героя в нежную тонкую барышню, оказавшуюся «дамой полусвета», его попытка самоубийства – все это было в жизни самого автора, который последние годы своей жизни провел в доме, где сейчас находится театр, а умер в Финляндии, ставшей по сути для него «землей обетованной», той самой точкой опоры, к которой стремятся его герои. Все это оказалось за скобками спектакля, что не умаляет его достоинств.

В «**Пучине**» режиссер **Ю.Цуркану** загоняет героев в безысходную «одиночную камеру», из которой, кажется, уже невозможно выбраться. Герои попадают в нее в силу жизненных обстоятельств. Комната, где происходит действие, – серая коробка с белым светящимся шаром, который опускается по мере того, как стены комнаты сужаются, создавая все более давящую атмосферу. Это история бедного студента, расстающегося со своими иллюзиями, не выдержавшего искушения и продаю-



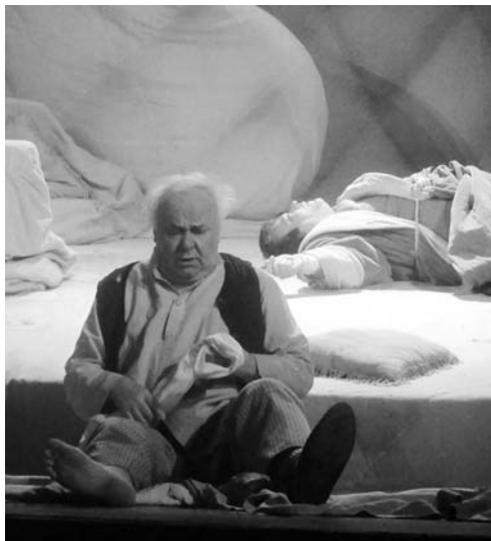
«**Рыцарь Серафимы**». Люська – **И.Волгина**, Чарнота – **С.Барковский**



Чарнота – **С.Барковский**, Корзухин – **В.Матвеев**



«Обломов». Пшеницына - З.Буряк, Обломов - А.Чевычелов



Захар - Л.Неведомский

щего свое доброе имя, да и саму душу зловещему незнакомцу. Тонко и точно проводит **Евгений Баранов** своего Кисельникова по всем мукам его личного ада. И все же надежда и та самая «точка опоры» в этом спектакле есть. Они в том покаянии, которое приводит героя к решению, расставшись с иллюзиями, все же терпеливо до конца жизни нести свой крест.

Такие же светлые чувства, несмотря на трагичность повествования, оставляет и спектакль «**Рыцарь Серафимы**», поставленный **Ю.Цуркану** по мотивам первой редакции пьесы **М. Булгакова «Бег»**. Снова лестницы и деревянные перекрытия, перечеркивающие сценическое пространство острыми углами. В центре – деревянный помост, похожий на плаху, место казни, лобное место. И снова каждый актер и его персонаж подаются крупным планом. **Сергей Дьячков** – Хлудов, **Роман Приходько** – Голубков, **Сергей Барков-**

ский – Чарнота, **Инна Волгина** – Люська, **Лев Елисеев** – Крапилин, **Владимир Матвеев** – Корзухин. И, конечно, нежная и хрупкая Серафима – **Нелли Попова**. Ее верные рыцари – не только Голубков, но и Хлудов (потрясающая, мощная актерская работа), и бесшабашный, неистовый Чарнота. Не случайно в голосе Корзухина, предающего Серафиму, проскальзывают визгливые бабьи ноты. Правда, и он своего рода рыцарь. Вдохновеннейший монолог, воспеваящий его кумира – доллар, Корзухин произносит на одном дыхании, преодолевая деревянные конструкции. Сцена игры в карты Чарноты и Корзухина – фантастический актерский дуэт. Одерживая победу, Чарнота взлетает куда-то вверх, как в конной атаке в каком-то совершенно неистовом порыве сил, эмоции, энергии.

Любовь – это то, что остановит страшный, разрушительный «бег». Любовь к Серафиме, лю-

бовь к России, которая приведет Хлудова к возвращению, к будущей испукительной мученической смерти.

«Все, что тебе нужно, – это любовь», – главная музыкальная тема спектакля «**Красотка и семья**» по **Сомерсету Моэму**, ироничного, легкого в режиссуре **Влада Фурмана**.

Все спектакли «Русской антрепризы» очень музыкальны. Не случайно театр носит имя актера, для которого музыка имела очень важное значение. Композитор **Михаил Мокриенко** для ряда спектаклей подбирал музыку. В каждом из них есть главная музыкальная тема. Невозможно забыть тревожные вариации на тему Антонио Сальери, которыми пропитано действие «Дней нашей жизни», щемящий вальс из «Рыцаря Серафимы» или трогательную мелодию из «Детектора лжи».

В гастрольной афише было пять спектаклей **Влада Фурмана**, и все они – о любви, иног-



«Пучина». Неизвестный - Р.Фурманов, Кисельников - Е.Баранов

да болезненной, самоуничижительной, вовсе не спасительно-прекрасной, как в «Гупешке», или – о ее отсутствии, как в страшных, пронзительных «Господах Г...» с Иудушкой Голловлевым, сыгранным **Сергеем Русским** в лучших традициях русской психологической школы. В «Мертвых душах» три актера – **Сергей Рускин, Николай Дик и Алексей Федькин** сыграли 12 персона-

жей бессмертной гоголевской поэмы, виртуозно меняясь ролями, перебрасывая друг другу сценические образы, почти мгновенно перевоплощаясь, но и иронично, отстраненно представляя своих героев. Калейдоскоп сцен сменяет друг друга в стремительной гротескной гоголевской фантазмагории. Вот Чичиков – Алексей Федькин выслушивает Плюшкина – Сергея Рускина. С каким упоительным

актерским наслаждением представляет нам Рускин эту «прохру на человечестве». Но вот Плюшкин вспоминает о приезде дочери и о том, что все его знакомые давно с ним «раззнакомилась», и такие живые человеческие нотки звучат в этой, казалось бы, давно мертвой душе! Вот актеры исчезают ненадолго из нашего поля зрения, и перед нами уже С.Рускин – Чичиков, а Николай Дик – Коробочка. Новый дуэт, полный неожиданных поворотов, за которыми трудно уследить.

Влад Фурман, Юрий Цуркану и Сергей Рускин – ученики Георгия Товстоногова, студенты его последнего курса. В многообразии гастрольной афиши четко прослеживался единый стержень. «Русская антреприза» им. Андрея Миронова» чтит традиции русского психологического театра, имеет крепкие театральные корни.

ГАЛИНА СТЕПАНОВА
Фото автора

IN BRIEF

Серпухов

«ЖЕНИХИ» ПРИЕХАЛИ...

Легендарные артисты **Лев Дуров, Александр Пашутин, Александра Назарова, Евгений Киндинов, Светлана Брагарник**, а также молодой и рьяный **Сергей Глушко**, больше известный под псевдонимом Тарзан, посетили Серпухов с гастрольным спектаклем «**Жениха вызывали, девочки?**» (автор – красноярский драматург и писатель **Андрей Иванов**). Зал был полон, двухчасовую постановку с нехитрым, но обаятельным сюжетом публика провожала бурными аплодисментами.

Лев Дуров особенно покориł серпуховских зрителей – образ его слесаря-сантехника был исполнен настоящим психологизмом и большой человеческой мудростью.

Зрительский успех этого спектакля кроется в самых простых вещах: он о человеческой наивности, одиночестве и главном лекарстве от одиночества – доброте к ближним. К тому же – такое актуальное в нынешней России название... Пьеса А.Иванова идет в нескольких крупных городах российской провинции, в остальные театральные города нашей страны ее доставляет «**Антреприза-столица**» продюсера **Александра Шпенглера**.

Татьяна КОРОТКОВА
Серпухов

РАДУГА ЗИМОЙ

В Нижнем Новгороде есть замечательный **детский театр «Вера»**. История его создания примечательна, как и его создатели – **Вера и Михаил Горшковы**. Говорят, что театр строят безумцы. Неправда! Театр строят люди чистые сердцем. Особенно, если это театр для детей. И я убеждаюсь в этом, заглянув в распахнутые глаза Веры Александровны.

Но прежде, чем войти в ее кабинет, я захожу в зал. Спектакль **«Синяя птица» М.Метерлинка**... Сколько я видела постановок этой пьесы – и во МХАТе, и в театре Н.Сац, и текст наизусть знаю, но заворожено смотрю и не могу оторваться: так чисто, так «по-экзюперистски» высоко сделан спектакль в «Вере» – волшебство, да и только. Живешь этим развернувшимся «из коробочки» пространством и впускаешь его в свое собственное. И веришь и в душу Огня, и в потаенную сущность Хлеба...

После спектакля поднимаюсь к создателю и художественному руководителю театра – **Вере Александровне ГОРШКОВОЙ**, она рассказывает о своем театре, которому исполнилось 20 лет.

Мы отмечаем двадцать лет профессиональной деятельности. Ведем отчет с 1991 года. И это совершенно непостижимо! Я понимала, когда было десять лет, я понимала, когда было пятнадцать, и была счастлива, когда стало семнадцать. Но прожить двадцать! Это много. Тем более, что за этим есть еще двадцать – когда существовала



просто детская Театральная Студия Будущего. А в 1991 году, на базе хозрасчета, мы перешли в другое качество. Тогда появились первые театры-студии, в их числе театры Михаила Щепенко, Марка Розовского, Валерия Беляковича, Вячеслава Спесивцева. Это был театральный эксперимент, и он дал нам жизнь. Это был театр людей, которые не могли жить иначе, они могли жить только Театром. И никто тогда не думал о зарплате, которая могла бы быть. Все думали об образовании. Ведь многие перешли уже возрастной ценз – после двадцати одного года в театральное училище не берут, ты переросок. И когда я открыла курс, я была первая – в России еще никто этого не делал. Это был театральный курс при театре. Мастером курса был Ефим Давидович Табачников. Вот он на

фотографии, висящей на стене, – он с нами всегда. Очень уж мне хотелось дать своим юным артистам высшее образование. Я тогда поехала к министру культуры России, хотела, чтобы все произошло на базе нашей консерватории. Удалось. Только не при консерватории. Заместитель министра быстро позвонил в Самарскую академию культуры и искусства – и там согласились. Педагогов, которых мне не доставало, я нашла в Москве в Щукинском училище, а все образовательные дисциплины преподавались в нашем педагогическом университете. И самое главное – я нашла удивительного человека, который все это оплатил, все пять лет обучения. Это был начальник Горьковской железной дороги Омарий Хасанович Шарадзе. Это был такой долгосрочный договор: театр и железная

дорога – роднее просто не сыскать! Омарий Хасанович взял на себя нелегкие обязанности, и мы, не отрываясь от своих спектаклей, учились и все время были на сцене. Педагоги приезжали к нам: и москвичи, и самарцы, и нижегородцы. Это была насыщенная пятилетняя школа, и мы вышли на результат с пятью дипломными спектаклями, была государственная комиссия, но не стало Ефима Давидовича – он ушел из жизни через год, и я сама уже вела своих «гавриков»... Потом пришли новые ребята, и уже в нашем театральном училище я четыре года вела маленький курс – 11 человек.

Название театра было придумано вовсе не в честь меня, как многие думают. Ни в коем случае! Однажды в наш город приехал Областной московский театр. Там был завлит – очень красивый человек по фамилии Михеев. Гастроли проходили в нашем Дворце Культуры имени Ленина, именно там тогда, в подвале, располагалась наша студия. И вот он, познакомившись с нами, удивился, почему мы без имени живем – так нельзя! И уединился с ребятами, а они потом стали меня уговаривать: театр будет называться «ВЕРА»! Я – ни в какую! Что это: я – Вера и театр – «Вера».

Как можно?! А ребята мне и сказали: «Это будет так и не иначе! И на свой счет, Вера Александровна, не принимайте, ну и что, что у вас имя совпало с главным принципом жизни? А мы хотим верить в будущее, в театр, который будет нужен людям». Все мои предложения: давайте мы будем называться «Театр нового поколения» или еще как-то – не имели успеха. Решение было принято, и я стала привыкать.

Строить театр было нелегко. Город никогда меня по головке не гладил, но это, наверное, была моя судьба: иметь троих детей, иметь мужа-артиста и работу, где у тебя сотни детей, которые влюблены в театр. И все они – гении или, по крайней мере, очень талантливы. А ты всего-навсего при них и можешь только держать их двумя крыльями и чем еще? – сердцем. И все! А потом отобрали наш подвал, который мы построили своими руками. И мы переехали в Дом торжеств. И здесь мы тоже все делали своими руками. Чужие руки делали только сцену, штанкеты и всякие профессиональные вещи. Я не справилась бы сама, если бы не помощь моего мужа, который вопреки всем правилам (у нас фамилии-то одинаковые)

был «сверху» назначен директором театра и нес на себе эту непосильную ношу. Он, тончайший актер, ходил по чиновникам и выбивал нам жизненные блага. Поклон ему низкий от всех нас! И за наш театр на семи ветрах на Мещере...

Наш театр находится в бывшем дворце бракосочетания. Говорят: это так символично – Вера и Любовь.

А мы всегда помнили, как нелегко выбивали этот дом, как отговаривали его уже после того, как он официально был нам передан. Ведь он охранялся от нас собаками, потому что были желающие устроить здесь казино!

23 ноября 1993 года, когда мы, вычистив дом, все переболев, вплоть до воспаления легких, играла при свечах (света еще долго не было!), вокруг нашего дома появилась радуга! Представляете? Ноябрь, снег, дождь, ветер – и радуга! И мы открываем театр!

И вот 20 лет мы строим свой театр, растим своих актеров, режиссеров, драматургов, создаем свои спектакли... Процесс приращения, природнения всегда идет, когда творческие устремления совпадают.

Записала Галя ГЕЙЗЕР

Фото предоставлено театром

IN BRIEF

МАМЫ ДУМАЮТ О ДЕТЯХ

По инициативе молодых актрис, недавно ставших мамами, театр «Красный факел» организовал благотворительную акцию «Будьте добры».

Новосибирский Дом ребенка № 1 нуждается в памперсах. Приходя на спектакли, зрители могли принести памперсы и оставить в фойе театра, а могли сделать денежный взнос. На собранные деньги были куплены необходимые детям вещи.

Новосибирск



*Наталья МОИСЕЕВА
Новосибирск*

ЮРИЙ КОПЫЛОВ: «МОЯ ГЛАВНАЯ ТЕМА – ДУХОВНОЕ РОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА»

Летом 2010 года наблюдательный совет Ульяновского драматического театра упразднил должность художественного руководителя. Решение было обосновано состоянием здоровья худрука театра Юрия КОПЫЛОВА. Тем самым завершился более чем 20-летний период, в течение которого этот большой мастер руководил Ульяновским драмтеатром. После отставки он работал над недавно вышедшей книгой воспоминаний, в которой рассказал о своем творческом пути. В этом интервью Юрий Копылов говорит о своем опыте строительства театра, об особенностях актерского темперамента, о некоторых секретах режиссерской профессии.

– Что вы почувствовали, когда узнали о решении наблюдательного совета драмтеатра ликвидировать должность художественного руководителя?

– Что же поделаешь, раз моя болезнь привела к такому результату... Чтобы охватить весь театр, чтобы крутилась театральная машина, сил нужно больше, чем у одного человека. Да, мое влияние как руководителя в связи с болезнью ослабло, а чтобы вести театр, надо работать целый день, во все вникать, просматривать вечерние спектакли, знать, что делается в костюмер-



Юрий Семенович КОПЫЛОВ окончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа в 1974 г. Работал режиссером Красноярского ТЮЗа и Саратовского академического театра. В 1976-1983 гг. был создателем Орловского ТЮЗа. С 1983 по 1986 гг. руководил Владимирским драмтеатром. В ноябре 1987 г. назначен художественным руководителем Ульяновского театра драмы. С июля 2010 года – президент этого театра. В театре осуществил постановки: «Амфитрион» П.Хакса, «Эквус» П.Шеффера, «Медея» Л.Разумовской, «Ричард II», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь», «Мера за меру», «Король Лир» Шекспира, «Привидения» Г.Ибсена, «Дон Хуан» по Г.Фигейреду, «Шлюк и Яу» Г.Гауптмана, «Монархи» по трилогии А.Толстого, «Тартюф» Мольера, «Генрих IV» Л.Пиранделло, «Дьявол и Господь Бог» Ж.-П.Сартра и многие другие. Спектакли в постановке Ю.С.Копылова – участники множества всероссийских и международных театральных фестивалей.

Имеет звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1991), народного артиста РФ (1998). Лауреат Госпремии РФ в области литературы и искусства (2001). Вел активную педагогическую деятельность на актерском отделении Ульяновского госуниверситета.

ной и реквизиторском цехе и так далее. Никакой трагедии нет: всегда что-нибудь да кончается. Нет театра, даже самого великого, который существовал бы вечно. Театр в принципе живет около двух десятков лет или чуть больше – не в смысле физического существования, а в том смысле, что приблизительно столько живет художественная идея, с которой начинался театр. После этого надо искать другую идею. Артисты тоже не молодеют: актерам, начинавшим с тобой, когда-то было по 25 лет, глядишь – а им уже под пятьдесят, и они не могут играть те же роли. Это естественно. Значит, на сцену должно выйти другое поколение, а оно «по определению» несет с собой другой театр. Я пришел в театр, когда Валерию Шейману было около тридцати, Борису Александрову столько же, Кларине Шадыко – около пятидесяти (все – народные артисты РФ, Валерий Шейман ныне – актер московского театра «У Никитских ворот». – С.Г.) Так что не исключаю, что я рано или поздно попросил бы освободить меня от должности художественного руководителя. Но я считаю, что сам институт худрука в театре должен быть сохранен. Тут дело в принципе: театр без художественного руководства рискует превратиться в коммерческое предприятие. Впрочем, я остаюсь президентом театра, мы регулярно общаемся с директором.

– Когда вы пришли в театр, как вы формулировали художественную идею, «тему» вашей жизни?

– Ну, это я сейчас могу теоретизировать... Впрочем, до приезда в Ульяновск я больше десяти лет был режиссером и те-

атральным руководителем, у меня сформировалась «своя» тема, которую я утверждал в разных театрах, она перешла со мной в ульяновский театр и основательно здесь «завязалась». Обычно журналистам я так говорю: есть биологическое рождение человека и есть духовное рождение. Например, духовное рождение Макбета происходит в финале, когда он понимает бессмысленность своего кровавого пути. Сказано, может, излишне красиво, но это главное: в спектаклях, где есть жизнь и смерть, где есть катастрофы, всегда есть и некое событие, которое приводит человека к просветлению.

– Значит, ваша главная тема – духовное рождение?

– Получается, так. Взять хотя бы последний спектакль – «Блажь» Островского. Вроде бы комедия, которая, как говорят, играется весело, энергично. Но для главной героини все кончается драматично, и возникает тема духовного рождения.

– Из 22 лет, проведенных в ульяновском театре, какие периоды вы бы назвали творческим взлетом?

– Пиков было несколько. Один – когда мы в июне 1993 года поехали на гастроли в Москву с четырьмя лучшими спектаклями: «Монархи», «Волки и овцы», «Шлюк и Яу» и «Хозяйка гостиницы». Другой – в начале 2000-х, когда мы получили Государственную премию за спектакли «Генрих IV», «Обрыв» и «Лев зимой». Это две высшие точки в строительстве театра. А между ними были и другие...

– Ульяновский драмтеатр был сложным для строительства?

– Полагаю, что здесь все же было полегче, чем если бы это бы-

ли «маститые» провинциальные театры, вроде тогдашнего свердловского или ростовского, где пришлось бы столкнуться с заискиванием «мастеров» вместе с их установками из прошлого, с собачьей грызней за роли и за финансовое существование. Я же принимал совсем молодой театр, чем он мне и понравился. Самыми старшими из актеров были Кларина Шадыко, Алексей Дуров и «патриарх» Глеб Иванович Юченков, причем все они были настолько доброжелательны и открыты, так хотели чего-то нового... Они, видимо, намучились в предыдущие годы: главные режиссеры тогда менялись часто, а когда театр «ходит по рукам», это не к добру.

– Если бы повернуть время на 22 года назад, вы бы сейчас согласились вновь возглавить Ульяновский драмтеатр?

– Согласился бы. Потому что я тоже выбирал театр. В какой-то момент рамки Орловского ТЮЗа мне показались тесны, хотя я и там ставил большие спектакли, например, «Двенадцатую ночь» и «Троила и Крессида» Шекспира. Чуждыми себе вещами не занимался, из «идеологических» поставил только «Как закалялась сталь» и «Жестокость» Павла Нилина. (Завотделом пропаганды и агитации Орловского обкома КПСС тогда был Г.Зюганов, он принимал у меня спектакль. Я ему сказал, что хочу поставить «Гамлета», а он: «Вот Гамлета – не надо! Не надо сомневающимся людей».)

Так вот, выбирал я из больших театров: ездил в Свердловский академический, ездил в Ростов, в Калининград... Когда я приезжал в очередной город и начинал разговаривать в театре, ме-

ня постоянно преследовало ощущение: вот театр плотоядных артистов. Помнится, когда Товстоногов принимал БДТ (а в труппе было около ста человек), кто-то из артистов сказал: «Давайте не будем его «есть!»». Товстоногов тут же парировал: «Я не съедобен!». Приняв театр, он уволил чуть ли не половину труппы – ему дали такой карт-бланш. А еще пригласил молодых – Юрско-го, например. Мне такого карт-бланша никто бы не дал, пришлось бы вживаться в «плотоядный» коллектив, доказывать, что ты не верблюд, а ведь я и до этого имел имя, и как руководитель, и как постановщик. Поэтому я решил никому ничего не доказывать и поехал в Ульяновск, хотя города не знал.

С ульяновским театром я познакомился, когда он был на гастролях, кажется, в Ставрополе. То, что я увидел на сцене, – это было, конечно, безобразие. Но когда я говорил с актерами, то видел молодые дружелюбные лица, горящие глаза – совершенно другая атмосфера. Конечно, они меня тоже «анализировали» – кто такой, чего хочет, но театр словно ждал человека, который мог им что-то дать. А идти всегда надо туда, где тебя хотят. Так и получилось.

Можно сказать, что в этом театре моя жизнь состоялась. По крайней мере, никто из артистов, которые прошли со мной через этот период нашей истории, не отзовется о нем плохо, разве что некоторые. У каждого была своя ниша, которую он так или иначе осветил своим дарованием. Почти для всех, за редким исключением, открывались творческие возможности. Эти двадцать лет прошли и для каж-

дого из артистов – их же не выбросишь. Пожалуй, только у Клары Шадько, которая прожила в искусстве 45 лет, я «занял» половину этого срока. И еще у Дурова. Остальные большую часть сценической жизни прошли со мной. Чем бы все ни закончилось (артист ведь тоже к определенному времени снижает свою энергию – и в жизни, и в театре), как они могут сказать, что это время потрачено впустую?

– Чему вас научили годы работы в Ульяновске как художественного руководителя и режиссера?

– Приобрел ли я театральную мудрость? Может быть, в какой-то степени. В работе живого театра – много профессиональных элементов. Ты же развиваешься с каждым спектаклем. Чтобы поставить спектакль, надо столько всего «раскопать», чтобы войти в живую плоть драматурга: что он имел в виду, какие темы затрагивал, какой был в его время социально-психологический климат... Распахивать эти вещи – большая работа. Наверное, тут и приходит опыт. Ну и, конечно, во взаимодействии с актером.

– Кто находится творчески в более выгодном положении – режиссер, который ставит как приглашенный, или тот, у кого есть «свой» театр?

– Это совершенно разные профессии. Есть целая плеяда «выездных» режиссеров, строящих взаимоотношения «на час»: приехал, обаял, произвел продукт и уехал. Все зависит от человеческой и творческой сущности. В такой профессии тоже есть свои особенности. Чтобы за короткое время понять каждого актера, «влезть» в него, заставить его сделать то, что ты задумал, и выпустить все это в надлеж-

ащем качестве – тут нужна определенная технология, умение быстро ставить спектакли, умение завоевывать актеров. Хотя актеры – как женщины, они сами хотят коротких увлекательных встреч, которые остаются в памяти на всю жизнь. Актер хочет нравиться. Больше, чем обыкновенный человек. Это заложено в профессии. Поэтому в театре много мужчин с искривленной психикой.

– Вы стремились к строительству театра-дома?

– Это в генах русского репертуарного театра. Театр-дом всегда живет, только это надо вовремя понять и удержать. Трудно сказать как, но есть общие приемы. Например, вводятся какие-то традиции в театре, которые сдерживают центробежную силу развала. В частности, премьера – это как всеобщий «заговор», это праздник для всего театра, он специально организуется (каждое посещение критиков – тоже). Горести и радости – для всего театра. Другой прием – сделать так, чтобы актер оставался в общем круге: данные у всех разные, поэтому у кого-то в сезоне ролей больше, у кого-то меньше, но должно сохраняться ощущение, что об актере заботятся, не оставляют надолго без роли.

Без этой технологии сцепления театр начинает разрываться на куски, потому что в нем работают люди с разной школой, с разным представлением о себе и о театре, о режиссере и своем назначении – обо всем. Поэтому актеры долго ищут «свой» театр. Сейчас миграция в поисках своего театра не столь сильна, а в 70-е годы многие актеры специально

меняли театр каждые пять лет. Бывает, что у очень хорошего актера в одном театре получается, а в другом – нет: здесь он герой, а там – извини, там другое представление о театре.

– Актер ищет свой театр или своего режиссера?

– Это почти одно и то же. Режиссер определяет климат, именно он втягивает актера в работу. Но сейчас таких руководителей все меньше и меньше. В условиях коммерциализации театра театр-дом уходит в прошлое. (Некоторые специалисты полагают, что к такому же результату театр может привести и единоначалие директора. – С.Г.)

– К вопросу о востребованности: мне говорили, что в Ульяновском драмтеатре актеры условно делились на «копыловских» и «некопыловских»...

– Режиссер может испытывать привязанность к определенным артистам, но она зависит от силы дарования последнего. Актер же, как правило, – человек с искаженным самоощущением. Это «комплекс»: ему кажется, что он вполне состоятелен и спокойно может играть роли, которые играет другой актер. Кто признается себе, что он слабее партнера, сидящего в той же гримерке? А ведь правильно оценивать свои возможности, понимать, что ты из себя представляешь, – этому учат еще на первых курсах театральной школы. Растить из себя артиста – дело болезненное, не каждому удается трезво взглянуть на себя.

– Мне кажется, если актер адекватно оценивает меру своего таланта, то он никуда не уйдет из театра-дома...

– Нет, это зависит от того, что он делает в театре, насколько использует свои возможности.

Возможность роста есть всегда, особенно у молодых актеров: они более гибкие, их дарование можно «растягивать». С возрастом делать это становится сложнее: когда приобретается мастерство, устанавливается и некий «потолок». Но всегда есть более высокая точка отсчета, до которой без усилий не добраться. Каждая следующая работа требует усилий, потому как – все равно нужно тянуть себя за уши в некое неосвоенное пространство, в этом закон искусства.

– Актеры, которые в разное время уходили из театра, упрекали вас в авторитаризме. Непременно ли художественный руководитель театра должен быть автократом?

– Есть расхожая мысль Товстоногова о добровольной диктатуре. Театр так создан, что кто-то в нем должен быть центром энергетикой. У Стрелера есть хорошая мысль: в театре должна быть демократия до момента постановки, пока разбираешь материал, обсуждаешь его, пока занимаешься сотворчеством с другими. До определенного момента принимаются все предложения. Но спектакль все равно выпускает один человек.

– В театре был большой актер Борис Александров, на котором держалась значительная часть репертуара. Как вы восприняли его уход из жизни?

– Он двадцать с лишним лет работал со мной, с первого спектакля. Он мне с самого начала показался интересен тем, что по своей актерской природе был похож на трагического шута. Где

возникали роли с похожей темой, они ему удавались. Там, где герои были более плоскостные, и роли были более ординарны. Актер не может играть все, будь он хоть трижды великий, все равно многое идет от его природы, от нервной системы. Есть роли, которые не подчиняются сложившейся нервной структуре, по этой причине актеров-универсалов не бывает. Бывают универсальные возможности, как у Смоктуновского, например. Казалось бы, он-то умел все, но и у него были роли не на уровне.

Есть роли, которые резонируют с «внутренним органом» актера, выходят на поверхность, обогашаются. А есть роли, которые делаются на чистом мастерстве. Так же и у Александрова, и у Шеймана (который не менее даровит, они просто очень разные). Для театра потеря этих актеров – трагедия, он строился во многом на их дуэте – и человеческом, и сценическом. Они, как антагонист и протагонист, часто играли в одном спектакле противоположные характеры, особенно в Сартре (спектакль «Дьявол и Господь Бог» по Ж.-П.Сартру. – С.Г.). Режиссер Вадим Климовский хорошо использовал их дарование в «Играх с привидениями».



ем» Мрожека, попал в индивидуальность актеров. У них разное мышление и мировоззрение, но когда они сходились в одном спектакле, возникала энергетика такой силы, что начинался серьезный театр. Казалось, они существуют в разной температуре, но оба умели держать высокий уровень внутреннего напряжения. Этим двоим был интересен только театр, ну, разве что Шейман еще любит теннис, а Борис Александров был еще увлечен своей студией, ему было важно не только играть большие роли, но и делиться с учениками мыслями о театре, о судьбе. Молодежь до сих пор ходит ошеломленная Александровым.

Владимир Кустарников, например, совсем другой артист, у него своя судьба. Он большой актер, сыграл много серьезных ролей. После гастролей в Москве, где он играл царя Федора в «Монархах», Шлюка в «Шлюке и Яу» Гауптмана, о нем говорили, что он чуть ли не второй Михаил Чехов. Его обильный, живой темперамент на какое-то время увел его от театра... Но чем был гениален Кустарников – это своей природой, даже у Шеймана и Александрова такой не было. Не скажу, что он был живее их, но он каждую секунду жил сценической жизнью, жил с постоянно бьющимся сердцем. Он пришел в театр, когда ему не было тридцати, сейчас ему уже 50. Люди меняются, и актеры тоже. Александров года три назад сказал: «Давайте восстановим «Шлюка и Яу»... Но ничего нельзя вернуть.

- Какой ваш любимый период в постановочном цикле? И возникла ли у вас когда-нибудь робость перед материалом: где я, а где – Шекспир?.

– Самое интересное – начало, когда все «заваривается», когда размышляешь, что из этого литературного материала может получиться, как перевести его на сценический язык. Поиск языка – увлекательнейшая вещь!

У Толстого есть мысль об «энергии заблуждения»: мир объективен, в нем нет ни начала, ни конца – ни в теме, ни в проблеме, но когда задумываешься о судьбе одной женщины, которая должна кончить жизнь под паровозом, то сокращаешь пространство до ощутимых границ. Что такое энергия заблуждения? Это когда переходишь от ощущения всего мира в пространство определенной темы, которую ты ухватил, которая тебя «ударилась», внутри что-то задрожало, и возникло предощущение: «Вот это – здорово». Обретя замысел, двигаешься от воображения к решению, начинаешь «накручивать» этим актеров, они тоже увлекаются: чем больше им преподнесешь, тем им интереснее. На первых порах сам объем задачи увлекает.

Первый болезненный период – это выход на сценографию. Потому что до этого момента не было границ: голова и чувства свободны, вплоть до оценки каждого события, хотя есть общая тема – куда идти. Ты отталкиваешься от берега, но куда принесет этот бескрайний океан – неизвестно, и бездна притягивает. Когда появляется каркас спектакля, когда он становится осязаемым, тогда выходишь на сцену и «вкомпоновываешь» его в готовую сценографию. Это определенное насилие. Как бы хорошо я ни знал Шавловского (художник-постановщик Станислав Шавловский, с которым Юрий

Копылов постоянно работал в течение 30 лет. – С.Г.), хорошего сценографа философского плана, он абсолютно автономно, и сколько бы мы с ним ни говорили, он все делает по-своему. Но от этого насилия освобождаешься, когда вместе с артистами начинаешь привыкать к пространству сценографии, когда вдруг приходит ощущение, что пространство помогает, раскручивает те же самые мысли, которые обдумал с артистами, прибавляются идеи Шавловского, и дорога становится шире, шагаешь чуть в сторону – и возникает еще одна объемная мысль!

А дальше... Я не люблю свои уже сделанные спектакли и почти их не смотрю. Смотреть их – болезненная для меня вещь. Я не один такой. Мейерхольд, например, тоже не смотрел свои работы. Разные режиссеры по-разному к этому относятся. Любимов, мигающий из зала фонариками своим артистам, чтобы изменить темп спектакля, – это чистый бред, это только для того, чтобы показать: вот я – хозяин театра, а они, мои актеры, меня слушаются. Ничего в готовом спектакле исправить уже нельзя, все равно артисты играют сами по себе.

- Когда на семинаре театральных критиков под руководством Натальи Старосельской мы разбирали вашего «Короля Лира», я удивился, как много смысловых пластов удалось «вытащить» из этого спектакля. Как вы относитесь к интерпретациям своих работ, особенно когда критики находят в них нечто, чего вы изначально и не закладывали?

– А переведите это на литературу, на Толстого, допустим. Каждое художественное произведение – как яблоко: каждый срезает свой пласт, вплоть до зерна. Задумал ли Толстой с само-

го начала толкнуть свою героиню под поезд? Как мы знаем из истории, нет: это она сама «привела» Толстого к вокзалу. Так и в театре: когда режиссер, сценограф, актеры существуют в теме, в «энергии заблуждения», когда ты тянешь себя в необъятное пространство размышлений о природе человека, его микро- и макрокосмоса, то вынужден думать о многом. Разумеется, ты никогда не станешь конгниален Шекспиру или Толстому. Но они сами по себе открывают пространство следующего уровня – и так до бесконечности. Хороший критик, разворачивающий эти пласты, начинает мыслить понятиями самого художника, судить его по законам его творчества. Естественно, пытаясь это сделать, входил в пространство художника и при этом вносишь собственную индивидуальность, открывая новые измерения.

– Верно ли, что вы всегда приглашали для разовых постановок режиссеров, чей творческий масштаб заведомо мельче, чем ваш собственный?

– Это неправда. Первым режиссером, которого я пригласил, был Климовский. Он поставил очень талантливый спектакль по Мрожеку, который гениально игрался и здесь, и в Польше. У Климовского было даже больше опыта, чем у меня: он старше меня, дольше работал, руководил большими театрами, перевел на русский язык много польских пьес. Талантище, большой художник. Был у нас такой спектакль по Щедрину «История одного города» в его постановке – это была фантастика! Недооцененный спектакль. При сегодняшней актуальности Щедрина

и при том, как это было сделано – игра актеров, костюмы, танцы, движение, сценография, он мог бы до сих пор идти.

Надо обязательно приглашать режиссеров с именем, Мастеров. При всех метаниях театр нужно сегодня укрепить мощной мыслью, большой художественной индивидуальностью. Но знаете, сколько стоит пригласить хорошего режиссера на одну постановку?.. И такие проблемы были всегда.

Провинциальному театру придется быть гибким в репертуарной политике. Каждый сезон в среднем выпускается, допустим, восемь спектаклей, из них может быть два больших, с солидной финансовой нагрузкой, как правило, классика, на которой держится тематическая стратегия театра. Но есть финансовый план, который нужно выполнять. Ну ладно, можно подешевле сделать сказку на Новый год и еще один детский спектакль. Остается четыре спектакля. Какого режиссера можно пригласить на оставшиеся деньги?

Поэтому умение выстроить репертуарную политику заключается в том, чтобы количество «веселых» спектаклей не доминировало и не захлестывало главные. Это была моя основная задача в течение многих лет.

Держать театр трудно. Вообще в России режиссеров, которые возглавляют театр более десяти лет, – по пальцам пересчитать (в голову сразу приходит исключительный пример Петра Монастырского, который около 40 лет руководил Самарским драмтеатром). Обычно режиссеры мигрировали так же активно, как и актеры, – каждые пять-семь лет. Сегодня к этой должности не

стремятся, потому что при громадном труде зарплата главного режиссера невелика, тогда как приезжий постановщик среднего уровня получит за спектакль минимум 150-200 тысяч.

Неправда, что нет хороших режиссеров. Они есть, просто не хотят впрягаться в театральное руководство: дело это мучительное и безденежное. Для любого театра приглашение главного режиссера – крайне ответственный шаг. Естественно, театр боится ошибиться, поэтому человека сначала приглашают на разовые постановки. В случае успеха можно думать о предложении постоянной работы, но у режиссера семья, значит, нужна квартира; на 30 тысяч он, скорее всего, не пойдет, поэтому надо делать индивидуальный договор на 50-70 тысяч, а это затруднительно (особенно если театр перешел на автономное существование. – С.Г.).

– У вас есть список пьес, которые вы хотели бы поставить сейчас? Или какая-то одна пьеса?

– В голове никогда нет одной пьесы. А вот как и почему на сцене появляется та или иная пьеса – это отдельный разговор. Не только ведь потому, что она у тебя «сидит» в голове. Почему в Ульяновске появилась странная пьеса «Дьявол и Господь Бог» Сартра, какое она имеет отношение к Ульяновску, кому она здесь была нужна с ее идеей сверхчеловека? Но я же ее не навязал, она пришла изнутри, из последовательной логики всего, что сделал театр к этому времени.

У меня как-то сложилось – в новом театре начинать с Шекспира: во Владимире начинал с

«Меры за меру», в Ульяновске – с «Ричарда II». Вот, казалось бы, малоизвестная пьеса – то ли хроника, то ли трагедия, но это был знак для всех – и для актеров, и для зрителей, – каким бы хотелось видеть театр, в какую сторону он развивался. Тут была высокая литература, высокая проблема и – трагический конец. А все, что потом, уже зависело от обстоятельств. Почему, например, я здесь ставил «Чайку», а не «Три сестры» Чехова?

– И почему?

– Не знаю, так сложилось. Может, у меня тогда не было трех подходящих актрис. Как только появились Поздышева, Ильина и Романова, тогда я начал думать о «Трех сестрах», но пришлось отдать постановку Аркадию Кацу. Сейчас я бы обратился к Толстому: его живая человеческая философия, его эстетика сейчас должны быть востребованы. Так что я бы поставил либо «Воскресение», либо «Анну Каренину». Либо вновь Шекспира.

Почему иногда по театрам идет поветрие, и везде ставят «Чайку», а не «Три сестры»? Потом ветер меняется, и везде идут уже «Три сестры», потом вдруг «Дядя Ваня», а после этого сразу почему-то – «Ричард II»... Тут дело не в соревновании, а в социально-психологическом климате. Например, «Ричард II» вышел после смерти Сталина, к концу 50-х годов, когда многое открылось, тогда и появился спектакль про кровавого тирана. В сталинские годы ведь Шекспир не приветствовался, его мало ставили, разве что комедии и «Ромео и Джульетту». Но в театре одним из ведущих критериев выбора пьесы является еще и наличие актерских возможностей. Если нет актера на Гамлета, то трудно его поставить. Либо надо придумать Гамлета, как я придумал его для Кустарникова. Гамлет ведь «всеядный»: его можно играть по-разному, он может быть не только лощеным красавчиком с жалостливой интонацией. Например, Гамлета играли и Сара Бернар, и Алла Демидова.

За эти годы в ульяновском театре было поставлено и сыграно много интересного, в разных стилях и жанрах, много экспериментальных вещей. Разумеется, важен не эксперимент ради эксперимента: сегодня поставим Шоу, а завтра Пиранделло... Главное, что за двадцать лет удалось сделать: был воспитан зритель в определенной театральной культуре.

У меня когда-то была идея: в репертуар театра должны входить не просто пьесы мирового уровня, но должны быть представлены разные театры – английский, французский, русский, итальянский, немецкий, шведский, норвежский... Так и получилось: у нас были Шекспир, Мольер, Островский, Гончаров, Гольдони, Гауптман, даже испанская комедия шла. Разве что восточного театра не было – китайского, японского: всегда хотел поставить, но руки не дошли. Но наш зритель так или иначе срезал свой пласт мирового театра.

*Сергей ГОГИН
Ульяновск*

IN BRIEF

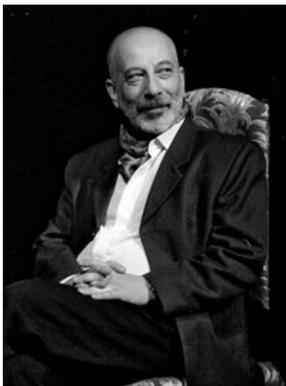
Санкт-Петербург

ПЕТРУШКА ПРОТИВ ОБЛАВ

Площадной театр петрушечников возрождается порой в самых неожиданных формах. На пикете «Весенний призыв: остановим облавы!», который проводился 2 апреля в связи с началом весеннего призыва в вооруженные силы, **Арт-группа «Призывник не чемодан»** разыграла кукольное представление о злом и коварном волшебнике Всехзагребайлове. Вместе с полицейскими Всехдоставляловыми и заколдованными врачами, умеющими произносить только «Не верю» по системе Станиславского, он был намерен превратить всех-всех разных в один зеленый квадрат. Однако на самом деле злое колдовство может происходить лишь благодаря волшебницам «легкого поведения» по имени Страх и Обман. Когда же умный призывник Аркадий Свободолюбов (очень напоминающий современного Петрушку) открыто заявил, что отказывается превращаться в зеленый квадрат, а Страх и Обман никакие не колдуньи – просто «дурры картонные», то чары исчезли, волшебник стал бессильным, и все заколдованные вновь стали сами собой. Зрители охотно приняли участие в театральном действе.

*Елена ПОПОВА
Санкт-Петербург*

ПРАВДА И ПОЭЗИЯ



Б. Гранатов

На сцене **Вологодского театра для детей и молодежи** 16 апреля состоялся праздничный вечер **«Нам 100 лет!..»**, посвященный **35-летию** театра и **65-летию** его художественного руководителя, народного артиста России **Бориса ГРАНАТОВА**.

Его «роман» с Вологодским театром для детей и молодежи начался в 1985 году. Через три года своей работы главным режиссером Борис Гранатов уезжает из Вологды на двухгодичную стажировку в Московский драматический театр им. А.С.Пушкина к Юрию Еремину. По окончании стажировки снова возвращается в северный областной центр, где с тех пор работает в качестве художественного руководителя Театра для детей и молодежи, который неофициально так и называют – «театр Гранатова».

Родился и вырос Б.А.Гранатов в Киеве, в театральной семье, в доме рядом с Русским театром им. Леси Украинки. Списанные декорации, стоящие на задворках театра, прекрасно подходи-

ли для мальчишеских игр. Иногда маленький Борис выходил на сцену, играл маленькие роли в эпизодах или массовках. В шестнадцать лет он уже работал в этом театре помощником гримера. Мечту об актерской профессии реализовал не сразу. Сначала закончил педагогический – факультет сурдопедагогика. После института – армия. В Днепропетровское театральное училище был принят в 25 лет. Потом – работа актером и ассистентом режиссера ТЮЗа в Ростове-на-Дону у Юрия Еремина. По совету Еремина поступил на Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе. Затем Еремин пригласил Гранатова уже к себе в Ростовскую драму. Здесь он и познакомился со Степаном Зограбяном, художником-сценографом. Это знакомство переросло в дружбу и творческий дуэт. Со временем к дуэту присоединилась Ольга Резниченко, художник по костюму. Втроем они сделали более шестидесяти спектаклей. Режиссура Гранатова тяготеет к условно-эстетическому театру, к стилизации, к образному прочтению драматургии, в которой главным становится поэтическая театральность. Его спектакли рождаются из визуального образа, где важны знак, символ, при этом не отменяется психологизм, подчиненный живописно-декоративному началу. Спектакли Гранатова – фантазия, карнавал, атмосфера таинственности, но в то же время им присуща четкость, концептуальная ясность. Режиссер выражает собственное отношение к миру, к человеку, в этом мире жи-

вущему, к искусству, которое он создает, поражая глубиной прочтения драматургии.

Для сложившегося мастера, каким является Гранатов, главное удовольствие и принцип – это работа с классикой, с вечными сюжетами, непреходящими вопросами. Своими спектаклями он доказывает, что нет сегодня живого ощущения классики без сдвига в ее восприятии, как и не может быть полноценного ее прочтения без родства с нею. Обращение режиссера к драматургии А.П.Чехова на разных этапах творческого пути доказывает, что этот автор для него глубоко принципиальный. Гранатов расширяет чеховские смыслы новыми содержательными мотивами, вырывается за рамки текста, вводит их в новую плоскость, гармонично вписываясь в общетеатральный контекст. Б.Гранатов строит свой **«Вишневый сад»** (2008) на слиянии психологического реализма и условной театральности, которая не лишает спектакль поэтической силы. Он словно следует предложенной Чеховым новой драматической форме – «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Одно из новаторских решений спектакля – старый слуга Фирс – воплощение Сада, его символ, душа, отображение. Он – дух умиротворяющей усадьбы, ее странной призраком, тень. Такой образ требует особой пластики и тонкой душевной организации, поэтому Б.Гранатов вверяет эту роль женщине – А.Кленчиной, заостря тему уходящей Красоты и Гармонии.



«Вишневый сад». А.Кленчина
в роли Фирса



Обращение режиссера еще к одному из русских классиков – Н.В.Гоголю – посвящено 200-летию со дня рождения великого писателя. Спектакль Б.Гранатова «Панночка» (2008, пьеса Н.Садур по повести Н.Гоголя «Вий») наполнен философскими смыслами – противостоянием живого и мертвого, зла и добра, судьбы и выбора. Режиссера интересуют категории, выводящие сюжет в другую реальность и которыми насыщены произведения Н.Гоголя – мистика, фантасмагория. Несмотря на это, атмосфера в спектакле «Панночка» полна жизни. Жанровые сцены козацкого хутора, их особый колорит, оригинальная декорация деревянного сарая с опилками, украинский говор персонажей, эмоциональная окраска образов соседствуют с идеей любви, свободы и выбора.

Мистические мотивы видения, сна подхватываются режиссером в его следующем спектакле «Дорога» (2009, пьеса В.Балясного по мотивам поэмы

Н.Гоголя «Мертвые души»). Гранатов вдохновляется темой художника-творца, создающего свое великое произведение вдали от родины, под южным солнцем Италии. Отказываясь от конкретного образа великого писателя, режиссер трактует главного персонажа пьесы – Гоголя как Автора (В.Теплов), вступающего в сложные отношения с героями своей знаменитой поэмы, которые являются к нему в кабинет и ведут себя по-хозяйски.

Самая волнующая тема любви всегда присутствует в спектаклях Б.Гранатова. В спектакле «Последняя любовь (В тени виноградника)» (2009) она соединяется с темой одиночества пожилых людей. Режиссер, отказываясь от бытового театра, предлагает форму «театр в театре», где артисты изображают персонажей пьесы и их исполнителей. Он дает возможность артистам импровизировать, и у зрителей возникает ощущение репетиции спектакля, его рождения. Актеры не

случайно располагают свои листы с текстами роли на пюпитрах. Б.Гранатов поднимает театральную, драматургическую тему в музыкальную сферу и соединяет ее с высшей духовностью – Библейской притчей о царе Соломоне и Суламифи, положенной в основу любви героев спектакля – Гарри (А.Межов) и Этель (В.Бурбо). История уже не молодых главных персонажей проходит на протяжении суток: случайное знакомство и внезапно вспыхнувшая взаимная любовь круто меняют их жизни. Лейтмотивом в спектакле звучит известная песня «Summertime» композитора Джорджа Гершвина, комментируя и акцентируя каждую сцену. С первым появлением актеров она звучит в академическом вокале. Постепенно темп действия нарастает, ритм становится напряженным, и песня регажирует на происходящее, вплетая в себя то аккорды еврейской народной музыки, то испанские мотивы хабанеры и фламенко, то звучит в стиле джаза. Пространство вслед за чувствами

героев преобразуется в яркое, праздничное. Драматическая история постепенно перерастает в поэзию, притчу...

В спектаклях, поставленных Б.Гранатовым за последние пять лет, отчетливо просматривается репертуарная политика Театра для детей и молодежи, направленная на воспитание подрастающего поколения. Это личный ответ режиссера в сегодняшних поисках «национального достоинства». Как художественный руководитель театра, он выбирает для своих постановок тот драматургический материал, в котором, в первую очередь, поднимаются нравственно-этические вопросы. Будь то пьесы классиков или современных драматургов. Желание разобраться, что происходит с сегодняшними молодыми людьми, – критерий, которым руководствовался Гранатов при выборе материала для постановки **«Отцов и детей»** А.Шалиро (2006) по одноименному роману И.С.Тургенева. Героев спектакля Евгения Базарова (С.Вихрев) и Аркадия Кирсанова (А.Камендов) режиссер смело интерпретирует как наших современников. Но это несколько не меняет концепцию литературного произведения. В спектакле отчетливо прослеживается конфликт поколений, проблемы, поднятые великим писателем. И что немаловажно, режиссерскую трактовку принимают «на ура» не только школьники, но и педагоги, обычно ратующие за достоверное прочтение классики. В 2007 г. спектакль «Отцы и дети» был отобран среди лучших провинциальных спектаклей России для участия в фестивале «Реальный театр» в Нижнем Новгороде.



«Последняя любовь»



«Панночка»



«Отцы и дети»



«Вечно живые»



«Забывать Герострата!...»



«Сыроежки. Кораблекрушение»

65-летию Великой Победы Б.Гранатов посвящает постановку пьесы В.Розова «**Вечно живые**» (2010). Он выстраивает свой спектакль на органичном синтезе психологизма и театральности, реальности и поэзии. В спектакле словно сменяются страницы семейного альбома с фотографиями людей, в чьи судьбы безжалостно вторглась война, где перед каждым стоит острая проблема нравственного выбора.

К X Международному театральному фестивалю «Голоса истории» Б.Гранатов ставит «**...Забывать Герострата!**» Гр.Горина (2010). В 1986 году на сцене театра им уже была осуществлена постановка этой пьесы. Тот спектакль был создан как политический памфлет середины 80-х. Сегодня Гранатов поставил иной спектакль, сместив жанровые акценты. Вновь обращаясь к этому материалу, Гранатов еще теснее соединил трагическое событие античности с нашими днями, с их терактами, политическими провокациями, как повторение событий истории, превратив их в фарс. На первый план выходит извечная тема – закон, власть и человек. Режиссер обличает степень разложения режима, деградацию государственной идеи. В этом ярком театральном спектакле оживает атмосфера нешуточной борьбы между стремлением к власти с бескомпромиссностью, где честность и справедливость не в силах отстоять свои права.

Тема непонимания между юным поколением и взрослыми, растрачивающими свои физические и душевные силы на собственный успех и благополучие, раскрыта Гранатовым в недавней

премьере **«Сыроежки. Кораблекрушение»**. Сцена Вологодского театра для детей и молодежи стала дебютной площадкой для литературного сценария Ксении Драгунской. Работая с авторским текстом, Гранатов не выкинул из него ни строчки – художественная поэтичность ремарок значима не меньше, чем реплики. Режиссура Гранатова – это стихия нарочитой театральности, игрового театра: игра отношений, игра интонаций. В «Кораблекрушении» режиссер верен своей излюбленной форме – «театру в театре», где артисты будто бы репетируют пьесу: то читают с листа, отыгрывая реакцию зрителя, то погружаются в сюжет и в драматические характеры.

Гранатов определил жанр своего спектакля как «третпная история для чтения». Это история о настоящей дружбе, где ее герои размышляют о доброте и сострадании, о любви, о поиске смысла жизни и о главном, что бывает не у всех людей, – настоящем честном слове... История двух подруг из дачного поселка – Ани (А.Данченко) и Амаранты (В.Парфеньева), познакомившихся при странно-загадочных обстоятельствах с его новым жителем – Человеком (Э.Аблавацкий). Родственникам девочек общение детей со «странным немолодым дядькой» кажется подозрительным. А девочки тянутся к Человеку, проводя все время в его обществе, и даже самое невероятное рядом с ним становится возможным. Ведь он утверждает, давая подругам «честное слово», что раньше в этих местах было море, а потом ушло. И предлагает Ане и Амаранте найти этому дока-

зательство – старый заброшенный маяк. Целыми днями дружная компания бродит по лесам и полям в поисках маяка. И однажды находит его. Но цена «честного слова» оказывается слишком высока: родственники девочек жестоко избивают Человека, сжигают его дом, а сам он вынужден уйти из поселка...

Обыденная жизнь дачного поселка разыгрывается в пространстве репетиционного зала, в котором собираются артисты на читку пьесы. Сценография спектакля проста, но многообразно функциональна. Это и длинный стол на колесиках, трансформирующий то в дом Человека, то в небольшой мост через деревянную речушку, то в обеденный стол на даче у Ани. И небольшая «школьная» доска, на которой персонажи рисуют мелом план поселка, смешные портреты его жителей, окрестные леса и поля, что помогает зрителю вообразить место действия. И стремянка, преобразующаяся в сосну, на которую взбирается одна из главных героинь спектакля. И венские стулья, которые служат персонажам то балконом, то автомобилем, то дверью в детскую комнату. И велосипед Сани-Лисапеда (А.Камендов) – колесо с рулем, превращающееся в деревообрабатывающий станок. А мелкие бумажки, разлетающиеся от крутящегося колеса, даже, кажется, пахнут свежей стружкой... На стене в «доме» Человека есть «невидимая» картина, на которой нарисовано то ли море, то ли лес, то ли небо... Но, если смотреть на картину умеючи, то на ней можно увидеть лицо женщины, которую Человек любил и потерял...

В организации материала у Гранатова видно стремление к знаковости, к обострению образности, к их четкой фиксации. В его спектаклях знаком может стать любое слагаемое постановки – бытовой предмет, танец, музыка, свет, вычлененное из реплики слово, или даже кто-нибудь из персонажей, наделенный режиссером особым значением. При этом не отменяется психологизм, слияние правды и поэзии дает возможность ввести зрителя в общую эмоциональную атмосферу спектакля. Где форма «дышит», согретая внутренним содержанием, а художественная выразительность, содержательно емкая, открывает возможности эстетического освоения материала. Художественный опыт Бориса Гранатова характерен для «оседлого» режиссера, много лет работающего в провинции, вписывающегося в общеприятный контекст и рассчитывающего на определенного, постоянного зрителя, открытого его художественным ходам.

*Светлана ШАТРОВСКАЯ
Вологда*



СОНЯ, НИНА, НОРА... НАДЕЖДА

Юбилей одной из старейших актрис Петербурга, народной артистки России **Галины КОРОТКЕВИЧ** отпраздновал 18 марта **Театр им. В.Ф.Комиссаржевской**. Потомственная актриса пришла в драматический театр после балетной школы, которой руководил знаменитый педагог Борис Фенстер. В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии ее театральным педагогом был мхатовец Борис Сушкевич, возглавлявший Новый театр (нынешний театр Ленсовета). Война прервала занятия в институте, и по путевке комсомола Галина Петровна была направлена в концертную бригаду при Ленинградском доме Красной Армии. Выступала на Волховском, Ленинградском и Ладожском фронтах, выезжала на самые трудные участки передовой, давала концерты в воинских частях у Пулковских высот, во время боев под Синявино, ночами – на Ладоге по «дороге жизни». В Новом театре сыграла **Софью** в «**Горе от ума**», **Полиньку** в «**Доходном месте**», **Нину** в «**Маскараде**», **Лауру** в «**Каменном госте**», **Нору** Ибсена. С приходом в театр Николая Акимова (1952) талант актрисы выразился особенно ярко и полно в главных ролях его знаменитых постановок: в «**Тенях**» М.Салтыкова-Щедрина, в «**Деле**» А.Сухова-Кобылина и «**Весе в Москве**» В.Гусева. После экранизации последнего на «Ленфильме» актрису узнала вся страна.

На ее спектакли приезжали из Москвы Рубен Симонов и Юрий Завадский, ее талантом восхищались Александр Вертинский и Леонид Утесов, Николай Охлопков и Аркадий Райкин. Но главным режиссером своей жизни актриса считает Николая Акимова: именно в его постановках она стала настоящей звездой. На сцене Театра Ленсовета актриса играла героинь и в спектаклях Натальи Бромлей. Актёрское искусство у нее в крови. «Как жаль, что в такой талантливой семье актрисой стала только Галя Короткевич», – написал в книге воспоминаний знаменитый актер Александринки Скоробогатов. Вместе с бабушкой Галины Петровны он играл в любительском театре Обуховского завода. Известным музыкантом был и дед, который играл на органе и руководил хором собора Святой Екатерины на Невском. Отец закончил консерваторию по классу скрипки. «Он был очень красивым и очень легкомысленным человеком и вместо того, чтобы пойти в Мариинский театр, куда его звали, пошел в ансамбль ресторана, – говорит Галина Петровна. – Я знаю, что похожа на него в каких-то чертах и всю жизнь этому сопротивляюсь». Ее мама, Валентина Муравьева, царила на эстраде, а после окончания консерватории выступала на сцене музыкальной комедии. Не удивительно, что ее дочка Галя все школьные годы училась классическому танцу. Премственность тут не оборвалась, и уже дочка Галины Петровны и народного артиста России Иосифа Конопацкого – Ирина – за-



Г.Короткевич

служенная артистка России – в труппе Балтийского дома. Подрастает внучка Катя: окончив музыкальную школу им. Петрова по классу фортепьяно, она тоже учится танцам.

Для юбилея легендарной актрисы Театр им. В.Ф.Комиссаржевской выбрал пьесу Ганны Слущки с эксцентричным названием «**Шесть блюд из одной курицы**». Сыграть роль властной мамочки, устроившей на свой вкус не только карьеру, но и личную жизнь сына, – задача не из легких. Только не для артистки, чья слава взлетела еще в 1950-е.

– Так получилось, что после шести десятка лет сценического успеха и массы сыгранных ролей, я оказалась в простое. В такой ситуации, чтобы остаться в приличной форме и не скиснуть, нужно иметь большую силу воли, выдержку, мужество, юмор, оптимизм, видимо, это мне свойственно. Я очень много выступала с творческими вечерами от Ленконцерта. И вот, в пору глубокой осени моей жизни, наконец, получила очень интересную роль. Таких, как моя героиня, я в жиз-

ни встречала – тех жен и матерей, которые лихо делают карьеру своих мужей и детей. Эти женщины в буквальном смысле готовы были на все ради благополучия близких. Моя героиня совершает чудовищные поступки во благо мужа и ребенка, не считаясь с совестью. Ее можно осудить, но мне этого делать не хочется. Такое в жизни есть, и для меня это важно. Говорят, любовь слепа. Это про мою героиню и это для меня очень важно. Она, действительно, безумно, страстно, самозабвенно любит своего сына.

На первый взгляд, это острая комедия, но по сути – психологическая драма. Мне бы очень хотелось, чтобы, несмотря ни на что, зритель полюбил мою героиню, как полюбила ее я. И, осуждая, в результате ее понял. Моя героиня мне тем более интересна, что со мной не имеет ничего общего. Я – другая. Долготерпеливая и многопрощающая. Я никогда не умела организовать ни свою жизнь, ни, тем паче, свое положение. Жизнь сурова. Нужно не только отдавать присущие тебе способности, дарования, нужно уметь распределять силы, ставить цель и достигать ее. Утешает, что за все 62 года на сцене, мне думается, я ни разу театр не подвела. В это трудно поверить, но меня до сих пор люди узнают на улице. Недавно на улице женщина мне сказала, что не может забыть моей «Миллионерши» в Театре Комиссаржевской. Это было на Невском, у перехода, и рядом стоящая женщина воскликнула: «А я еще помню Нору в Театре Ленсовета!»

- Нынешняя героиня как-то переключается с той Миллионершей?



Надежда. «Весна в Москве»

- Получается новая Миллионерша. Только там мне досталось наследство от отца. А здесь моя героиня – новая русская – миллионы нажила, бог весть как, сама. Ту я сыграла 786 раз, хотелось бы, чтобы и эта роль полюбилась зрителю.

- Так что если не в жизни, то на сцене вы ощутили вкус богатства.

- Наша профессия такова: дает огромную амплитуду человеческих состояний – от нищенки до королевы. Есть еще образ мышления, когда ты головой все додумываешь, сочиняешь и перевоплощаешься. И потом, не последнее значение имеет школа. Моим учителем был известный педагог и режиссер Б.М.Сушкевич. Школа тогда была очень серьезной, на этюдах пьеса разбиралась подробно. Очень важно понять мотивацию поступков героя. Иначе я играть не умею. Вот и теперь, обдумывая новую пьесу, все лето занималась тем, что задавала себе вопросы.

- У вас, наверно, было много поклонников...

- Не считала.

- А мужей?



Эпифания. «Миллионерша»

- Два. Первый по молодости, по глупости, а второй – по любви – Ося Конопацкий.

- Да, вы просто святая!

- Я совсем не святая. После развода мы сохранили отличные отношения. Когда мы с ним расстались, я зареклась выходить замуж. Но однажды передумала. По пути на свидание внушила себе: «Я выйду замуж, я выйду замуж, я выйду замуж». Но как только увидела поклонни-



Мать. «Шесть блюд из одной курицы»

ка с цветами, выпалила с луту: «Сашенька, я никогда в жизни не выйду за вас, пойдёмте в ресторан, танцевать будем». На его вопрос, отчего я так жестока, я ответила: «Вы благословите этот момент, все другое было бы неправдой. Так отпразднуем нашу не-помолвку!» Замечательный был человек. Профессор, военный. Интересный. Только театр не любил. Меня он всю жизнь любил.

– Мне известно, что большинство актрис, чья судьба пересеклась с Николаем Акимовым, не могли остаться равнодушными к этому уникальному человеку. Вы тоже были влюблены в него? По-моему, все женщины при встрече с ним должны были влюбляться в него. Он же был магнетической личностью. Он вас сделал звездой своих знаменитых постановок в Театре Ленсовета.

– Он был для меня богом. Авторитет? Это нечто большее. Вели-

кое счастье в моей жизни. Судьба одарила меня счастьем общения с этим человеком до конца его дней. Такого отношения к себе, благороднейшего, рыцарского, я никогда не испытывала. Мне повезло в жизни. Я бываю счастлива, когда есть отдача. Я ощущаю ее по зрительской реакции. В спектакле «Утоли моя печали» моя роль, хотя и маленькая, но очень дорогая. Там моя героиня умирает от безразличия близких. Сердце не выдерживает их равнодушия. Это так жизненно и узнаваемо. Родного человека легче обидеть, более ранить: потому что простит. Порой после спектакля ко мне приходят мужчины и просят прощение за своих матерей. Ведь каждый человек – чей-то ребенок. Я говорю об этом, потому что это самое дорогое. На-



ша сценическая работа остается только в сердцах.

– Театр им. В.Ф.Комиссаржевской, на сцене которого вы уже почти полвека, известен своей необыкновенной атмосферой. Как вы думаете, в чем его уникальность?

– Думаю, что наш театр имеет столь человеческую ауру, потому что рожден в блокаду. Сужу по собственному опыту. Огромный след в моей душе оставила война и работа на Ленинградском фронте. Человеколюбие, отдача зрителю – все оттуда. Теперь трудно представить, как я танцевала перед солдатами в сорокаградусные морозы в легком платьице на передовой. Такое не забывается...

*Материал подготовила
Марина ЗАБОПОНЯ
Санкт-Петербург*

**Фото предоставлены Театром
им. В.Ф.Комиссаржевской**

ПРИМА ДОНА



Леди Торренс. «Орфей спускается в ад». 1961



Народная артистка России, актриса **Ростовского академического театра драмы Ангелина КРЖЕЧКОВСКАЯ** отмечает юбилей, цифровое обозначение которого ни произнести, ни уразуметь нельзя. Да и не нужно. Как утверждает один режиссер: «Возраст – бестактность природы». Скажем только: родилась она в прошлом веке.

В каждом театральном коллективе есть своя ПРИМА, ЛЕДИ Театра. В ростовской драме приоритет принадлежал Ангелине Кржечковской.

Прошел 51 год с тех пор, как актриса, появившись на подмостках театра имени Горького, покорила ростовскую публику. А потом и всех городов, где коллектив побывал на гастролях. Да и не только нашей страны. Актриса была первой, кто проторил дорогу за рубежи государства.

Ангелина Агеевна начинала свой творческий путь далеко от Ростова. В годы войны в Новосибирск был временно переба-

зировав Ленинградский институт театрального искусства, куда (по совету подруги) она и поступила. Потом была работа в драматических театрах **Ленинграда, Кишинева, Хабаровска и Омска**. Так что в Ростов она приехала, уже будучи удостоенной почетного звания «Заслуженная артистка РСФСР».

В репертуар театра актриса вошла сразу и ярко. И с первых ролей уверенно утвердилась в числе ведущих артистов ростовской труппы, близкой ей по духу и исполнительской манере. Сумела создать свой именной СТИЛЬ, в котором совместила ленинградскую выверенность, сибирский размах и южный темперамент.

На творчестве полюбившейся актрисы воспиталось не одно поколение ростовских почитателей сценического искусства. И соприкосновение это происходило на лучших образцах прозы и драматургии в спектаклях **«Орфей спускается в ад», «Поднятая целина», «Любовь**



Надежда. «Варвары». 1963

Яровая», «Чрезвычайный посол», «Последний срок», «Ретро», «Игра в джин», «Странная миссис Сэвидж», «Игра с кошкой», «Пока я жива»...

В каждом спектакле актриса не просто играла. ЖИЛА. СЛУЖИЛА. И оправдала дифирамбы, сказанные в ее адрес в 1961 году, во время гастролей в Москве: *«Запомните это имя, если еще не знаете его. Леди Торренс в ее исполнении – главное событие, прелесть и аромат*



Надя. «Последний срок». 1979 (сидит - Е.Кузнецова - Старуха)



На репетиции спектакля «Старик». 1979. Справа - режиссер Ю.Еремин, слева - первый на Дону народный артист СССР П.Лобода

спектакля «Орфей спускается в ад». Поклонники старшего поколения помнят «лучезарную красоту, эмоциональную заразительность, правду сценического существования», которыми покорила Кржечковская не только в этом спектакле. Появление актрисы особенно волновало мужскую половину зрительного зала!..
Сегодня надо пояснить, что в то время пьесы американских драматургов появлялись в наших театрах крайне редко. И чтобы найти «золотую середину» в изображении «загнивающего запада»,

надо было обладать особой виртуозностью. Актрисе же удавалось не только быть убедительной, но и настраивать весь спектакль по личному камертону, наполняя его непредсказуемостью и виртуозностью актерских проявлений, меняя и смешивая краски, настроения, оттенки поведения. Спектакль стал рубежом в биографии актрисы и заметным событием в донском сценическом искусстве.
Следующей этапной ролью была **Лушка** в инсценизации второй части романа нашего великого земляка. И здесь Кржеч-

ковская отличилась. Во-первых, в 1960 году вышел на экраны кинофильм «Поднятая целина», ставший лидером проката того времени. Но режиссер и актриса не убоялись и представили свою интерпретацию. И были убедительны. Спектакль консультировал сам М.А.Шолохов, а первые положительные оценки актеры получили в станице Вешенской, где коллектив сразу же показал свою новую работу. Многие земляки автора отдали свои симпатии Лушке в исполнении А.А.Кржечковской.

В 1965 году коллектив ростовской драмы вновь был приглашен на гастроли в столицу. В центральных газетах появилось 98 отзывов! (Рекорд, который до сих пор не удалось никому побить.) И в основном все статьи содержали положительные отзывы.

Во-вторых, слава об этом спектакле вышла даже за рубеж. Главного режиссера ростовской драмы Э.М.Бейбутова пригласили в Плевенский драматический театр им. Г.Киркорова на постановку «Поднятой целины». Тогда же состоялась первая и пока единственная совместная работа ростовских артистов с коллегами из Болгарии. Ангелина Кржечковская, Николай Провоторов (Давыдов) и Петр Лобода (Щукар) сыграли свои роли в ряде спектаклей с артистами, говорящими на болгарском языке. И положили начало творческой дружбе двух театров и городов, ставших потом побратимами.
Актресская среда не отличается доброжелательством. Не всем нравился тандем Бейбутов-Кржечковская. Она получала почти все главные роли в готовящихся спектаклях, и актри-

се не могли простить успеха. В труппе возник раздор, который достиг даже... обкома партии. К собранию, где разбирались распря, актриса отнеслась с юмором. Вслух произнесла: «Это даже похоже на мой творческий вечер!..»

Но менялось руководство, режиссеры-постановщики, а Ангелина Агеевна продолжала лидерствовать и получать главные роли. Помимо отпущенного ей таланта и редкой красоты, Кржечковская умела много и плодотворно работать. На износ. Работа всегда доставляет ей истинное удовольствие. Она очень любит свою профессию.

А когда возникают творческие паузы, трудится самостоятельно. Как это было, например, со спектаклем «Игра в джин». В 1980 году вместе с коллегой Виктором Волковым они нашли пьесу Д.-Л. Кобурна и начали репетировать во внеурочное время. На определенном этапе показали и увлекли этой работой тогда главного режиссера Юрия Еремина. Он подключился к репетициям. Результат был феерический. Критика и пресса соревновались в эпитетах и дифирамбах, а красной нитью звучало: «...нельзя не поблагодарить артистов за то наслаждение, которое они доставили спектаклем «Игра в джин». Высокого класса драматургия, удачная режиссура, прекрасный дуэт актеров гармонично сливаются в великолепный многозвучный аккорд, который будет звучать и тревожить сердце того, кому посчастливилось видеть этот спектакль».

Ангелина Агеевна человек действия и дела. В ее замечательных актерских работах проявлялись человеческие качества,



Встреча с М.Шолоховым



Встреча с драматургом А.Софроновым. Н.Перминова, М.Бушнов, А.Кржечковская. 1981



Встреча со зрителями в ст. Вешенская. 1964

ва, в силу которых она занималась общественной деятельностью – это было данью времени, но прежде всего насущной необходимостью. А те счастливы, кто бывал у актрисы дома, поражались еще и еще раз. Происходило знакомство с Хозяйкой, которой подвластны все домашние заботы. «Я сама» – это про нее. Кржечковская умеет шить

и вязать (чем большинство женщин не удивись), но она умеет белить, красить, чинить краны и всю сантехнику, быть дизайнером интерьерера, перелицовывать мебель...

Актриса. Женщина. Мать. Бабушка. ХУДОЖНИК. Легенда.

*Наталья ПЕРМИНОВА
Фото из личного архива
А.Кржечковской*

ПРАЗДНИК ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Счастлив театр, горячо любимый зрителями, даже в пору невзгод. Счастливы артисты, всю жизнь отдающие весь свой талант преданному служению одной сцене, своей единственной alma mater. Заслуженная артистка России **Светлана МОЛЧАНОВА** – гордость **Ставропольского государственного краевого театра оперетты** в Пятигорске, вот уже полвека она радует зрителей своим ярким искусством. Ее творческая биография составляет интереснейшие страницы истории этого театра. Уже давно каждое ее появление на сцене сопровождается аплодисментами – так встречают зрители только своих кумиров, составляющих главное богатство театра.

С самого начала ее жизни все было случайно. Отец, военнослужащий, приехал со своей многочисленной семьей в Пятигорск. Света сразу полюбила этот красивый город, быстро возрождающийся после оккупации. Заводила в классе, она с мальчишками взбиралась на Горячую гору и кричала оттуда по-тарзаньи – ей нравилось, как ее сильный голос разносится далеко вокруг. А дома, становясь на подоконник, завернувшись в шторы, читала шекспировские трагедии – и за Отелло, и за Дездемону, правда – с закрытыми окнами. Стеснялась выступать перед людьми. Но кто из соседей слышал, советовал попробовать в театре.

Мама, обладательница красивого сопрано, заметив увлечение девочки, стала учить ее петь. Пе-



С.Молчанова

ла «Синий платочек» – сначала дома на табуретке, затем в госпитале для раненых бойцов. Стала солировать в школьном хоре. Случайно заметил певунью сосед по квартире, скрипач театра музыкальной комедии и устроил ее в театральный хор. Неслыханное счастье – петь на одной сцене со знаменитыми в городе артистами, да еще получать за это неслыханные деньги – 30 рублей. И артистки тоже заметили скрытую в 17-летней певице одаренность и неумную любовь к искусству. Они стали искренне и доброжелательно помогать ей развивать голос и талант. Да и в игре других артистов она старалась брать на заметку «интересный приемчик». Его величество Случай опять не прошел мимо. Заболела исполнительница роли **Зиночки** в оперетте Листова **«Севастопольский вальс»**. Светлана уже давно выучила на слух эту роль цветочницы, влюбленной в героя обороны Севастополя. Дебют был настолько успешным, что ей поручили роли в других спектаклях. Теперь она шла – да нет,

бежала! – в ставший родным театр, такой красивый, сверкающий на солнце майоликой, уютно пристроившийся в курортной зоне Пятигорска. У Светланы Ивановны – так ее теперь иногда называли – появился свой репертуар, ей стали доверять главные роли каскадного плана. Уже через три года заслуженная артистка РСФСР Тамара Новикова отметила ее приятный голос в курортной газете «Кавказская здравница»: «Мне от души хочется пожелать счастливого плавания в большом океане искусства молодой и способной Свете Молчановой». Напущенные примы пятигорского театра не вскружило молодой актрисе голову. Разноплановые роли заставляли много работать над собой. Ей повезло: опытные артистки бескорыстно помогали ей осваивать репертуар театра. Француженка **Мари** в **«Кварталах Парижа»**, неунывающая **артистка цирка («Цирк зажигает огни»)** – она нигде не повторялась. Играла и озорных мальчишек, и бесшабашных девчонок, и даже **Короля** в **«Бременских музыкантах»**. Уникальный дар перевоплощения позволил артистке освоить классические оперетты **И.Кальмана, И.Штрауса, Ж.Оффенбаха, Ф.Легара**. Вместе с творческой зрелостью пришла слава: зрители бурно аплодировали ей, дарили цветы. О ней стала писать пресса. Но актриса продолжала работать над собой, оттачивать мастерство. На каждый спектакль она настраивается, стараясь вжиться в образ, и весь этот вечер играет свою роль «на одном

дыхании». Просто актерского мастерства ей мало. «Неспелой песней» были для актрисы драматические спектакли. Ей удалось сыграть лишь роли в спектакле **«Американская комедия»** М.Самойлова и уже позже – в спектакле **«Трое в одной кровати, не считая змеи»** Н.Коляды. «Люблю все свои роли, ни одну не могу обидеть, в каждую вкладываю все свои силы и возможности», – отвечает она на вопрос о любимой роли. Выступая в ролях каскадного, комического плана, одного из ключевых в оперетте, при этом выступая с большим энтузиазмом, артистка награждалась бурными овациями зала. А в 1982 г. признание зрителей было подкреплено официальной наградой – Светлане Ивановне Молчановой было присвоено почетное звание заслуженной артистки РСФСР. Вместе с другими столь же популярными у зрителей артистами ею было совершено чудо – в окаянные 90-е годы театр не только выстоял, он по-прежнему собирал полные залы. В репертуаре Светланы Ивановны уже не такие, как когда-то, молоденькие героини, но каждая комическая роль, за которую она берется, становится шедевром. Создаваемые ею образы колоритны, на грани шаржа, но они близки и понятны зрителю.

С какой психологической тонкостью, оправданностью линии поведения играет она, например, роль полусонной старухи княгини **Лихновской** в оперетте И.Кальмана **«Марица»!** Маразматичка, сидящая в кресле-каталке с раскрытым ртом, ожи-



дающим очередную рюмку водки, вдруг под влиянием эмоций выплескивает такую энергию, что заканчивает сцену безудержным канканом под восторженные аплодисменты зрителей. Казалось бы, небольшая сцена второго плана, но если вложить в нее такую эмоциональную страсть, сцена запоминается на-

ряду с ролями главных героев. Поражает тонкость в передаче национального характера ее героинь. В разное время зрители аплодировали Светлане Молчановой – исполнительнице ролей свахи **Кабато («Скандал в Авлабаре»)**, мягкой, обладающей чувством юмора свахи **Енты («Скрипач на крыше»)**, «противной» свахи **Ханумы («Проделки Ханумы»)**. Чудо перевоплощения для артистки настолько органично, что создается впечатление, будто она купается в этой сложности. Чем сложнее для нее роль, тем радостнее, легче она справляется с ней. А ведь за каждой – каторжный труд. Светлана Ивановна всегда помнит напутствие своей любимой Фаины Раневской балерине Марине Семенович: «Твоя профессия – это же каторга в цветах».

Перевоплощение до полной неузнаваемости продемонстрировала актриса в недавней постановке **«Ханумы»** Г.Канчели, где, не заглянув в программку, зрители так и не распознали ее в роли бабушки **Ануш**, матери купца Микича. Кавказская старуха из старого авлабарского двора, с ее ворчливым добродушием, с народной мудростью и лукавством, с юмором и обаянием, сонно взбивающая прутиком шерсть, тем не менее, зорко следит за своей внучкой на выданье, а заподозрив притязания учителя танцев, сама берется танцевать с ним.

Ее талант проявился в роли **Каролины**, хозяйки гостиницы «Зеленый попугай» (**«Мистер Икс»**). Еще до появления на сцене, за кулисами раздается ее грозный го-

лос, а в зрительном зале – смех и аплодисменты. Разгневанная Каролина как ураган влетает на сцену, сметая всех на своем пути. Но актриса тонко дозирует комическое в подаче характера своей героини, которая постепенно переходит к сентиментальным воспоминаниям.

«Блистательная Светлана Ивановна равно органична и в драматических партиях, и в эксцентрике. Ее дар проявляется и в мастерском умении выдержать паузу и следом, на атаке, не давая зрителям опомниться, поразить их неожиданностью музыкальных интонаций и каскадом искро-

метного танца», – эти слова музыкального критика Е.Езерской в журнале «Музыкальная жизнь» как нельзя лучше характеризуют яркое дарование актрисы, ее незаурядную творческую индивидуальность. Более двухсот ролей, сыгранных ею, стали праздником длиною в жизнь. В каждое мгновение этой жизни она вкладывает душу. Она любит литературу, музыку, сама пишет добрые стихи, в которых ярко выражена ее страстная натура.

Так же, как опытные артисты помогли Светлане в годы ее становления, передает теперь она опыт молодому пополнению,

пришедшему в театр. «Путь этот, конечно, тернист, не всегда усыпан розами, – паупствует их артистка, – но пусть молодые пробуют себя, дерзают. Сцена – это великое счастье!»

В расцвете таланта встречается С.Молчанова 50-летие театральной деятельности, работая в одном театре всю жизнь.

*Верим мы: долго еще обязательно
Ваши, Светлана, друзья-почитатели
Будут с охапками роз и тюльпанами*

*Лишний билетик искать
«На Молчанову».*

*Нелли ВАГНЕР
Пятигорск*

**Фото предоставлены
Ставропольским театром
оперетты**

IN BRIEF

МЫТИЦЫ

КУКОЛЬНЫЙ ОБЛОМОВ

В Мытищинском театре кукол «Огниво» – премьера нового спектакля «Обломов», созданного по роману **И.А.Гончарова**. Это одиннадцатая постановка для взрослых в репертуаре театра, где уже с успехом идут «Зорко одно лишь сердце» Экзюпери, «Фигаро» Ю.Сидорова по пьесе Бомарше, «Огонь Надежды», «Завтра начинается вчера» М.Цифринович, «Ревизор» Н.В.Гоголя, «Шехерезада – любовь моя» К.Дмитриева, «Безымянная звезда» М.Себастиану, «Вишневый сад» А.П.Чехова.

Художественный руководитель театра, народный артист России **Станислав Железкин** считает, что популяризация искусства театра кукол для взрослых через обращение к классической литературе – одна из миссий «Огнива».

Новый спектакль создан при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ, генеральный продюсер – Давид Бурман.

Над спектаклем, не впервые в «Огниве», работала команда из разных городов и даже стран: автор инсценировки **Татьяна Андреева** (Курган), режиссер **Станислав Железкин**, художник-постановщик **Андрей Севбо** (Санкт-Петербург), режиссер-ассистент **Вячеслав Самбриш** (Молдова), хореограф – заслуженный деятель искусств Украины **Валерий Донцов**.

Этот камерный спектакль, идущий в фойе театра, необычен: история Обломова представлена как воспоминания тех, кто был свидетелем жизни Ильи Ильича, в том числе слуг.

В спектакле заняты **Наталья Котлярова, Татьяна Касумова, Сергей Синева, Алексей Евдокимов, Елена Бирюкова, Мария Кузнецова, Сергей Котарев, Алексей Тимошин**. Роль Ильи Ильича **Обломова** исполнил **Александр Едуков**.

Следующая премьера театра «Огниво» – «Пиковая дама» А.С.Пушкина.



Юрий БЕРГЕР

ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ВРЕМЕНИ

Мы познакомились лет десять назад в Ярославле на Волковском фестивале. Первая встреча была довольно экзотичной: она случилась на радио в 6 часов утра. Мы оба были приглашены, чтобы комментировать фестиваль, рассказывать о спектаклях, может быть, и поспорить о чем-то между собой... **Александр ПЛЕТНЕВ** был изначально «наточен» на полемику, несогласие, показался мне колючим, малоконтактным. Собственно, мне-то спорить с ним было не о чем, его спектакль должны были показывать только вечером, а в том, что довелось увидеть прежде, почему-то мы оказались удивительно единомышленны. И оба были этим как-то смущены и немного изумлены. Спора, конфликта не получилось, но получилась с этого момента крепкая дружба, которая укреплялась и проверялась годами.

Вечером я увидела спектакль Александра Плетнева – «**Игроки**» **Н.В.Гоголя**, и была покорена и его очень простой, но очень точной режиссурой, и замечательным актерским ансамблем. Фрагменты этого спектакля показывали в Москве на юбилейном вечере, посвященном 125-летию Всероссийского театрального общества (СТД РФ) на сцене Малого театра. А тогда, в Ярославле, я видела **Калужский драматический театр**, можно считать, впервые, потому что давние впечатления как-то уже подзабылись, а работ Плетнева видеть еще не доводилось. К тому времени он уже почти пять лет работал в театре, четыре из которых –



А.Плетнев

в качестве главного режиссера. И пригласил меня в Калугу посмотреть его постановки.

Я отправилась туда с удовольствием и с надеждой – первое впечатление было не просто отрадным, тонко чувствующий на самом деле. И, должна сказать, таких чеховских «**Трех сестер**», как у него, я прежде никогда не видела.

Все решение спектакля шло через военное окружение Прозоровых, привычное с раннего детства, естественное и единственное. Вальс, который танцевали в интермедиях солдаты друг с другом, производил впечатление светлое и в то же время очень горестное, потому что сразу становилось ясно, что миновала какая-то особая эпоха в жизни этих трех сестер и их брата, и началась совершенно иная – непривычная, к которой надо как-то приспособливаться, «прирастать», потому что жизнь идет своим чередом, и уже минул год с кончины отца... Я буквально влюбилась в арти-

стов Калужского драматического, высоко оценила мышление и чувство режиссера – поняла, что здесь, в этом театре, мне будет интересно все и всегда. Даже если не произойдет волшебного совпадения, и я буду спорить с чем-то в творческих взглядах Александра Плетнева.

А спустя несколько месяцев мы встретились в Вологде, на фестивале «Голоса истории», куда Калужский театр привез спектакль «**Лодка**» по старинной русской пьесе, считающейся началом отечественной драматургии. Эта незатейливая пьеса о разбойниках, игравшаяся на улице, к тому же под проливным дождем, который ничуть не уменьшил количество зрителей, сжавшихся под зонтиками, произвела фурор – настолько необычно и настолько просто была она поставлена, настолько современно прочитана, что у Плетнева в Вологде появилось огромное количество поклонников...

Шли годы, мы встречались довольно часто, я приезжала в Калугу, словно к себе домой, с радостью и ожиданием новых встреч с замечательной труппой, с работами Александра Плетнева. Он нередко приезжал в Москву, и иногда мы вместе отправлялись в гости к его учителю, глубоко уважаемому и почитаемому мною режиссеру Борису Гавриловичу Голубовскому. Мы с Борисом Гавриловичем вспоминали далекие времена, когда он работал в Московском ТЮЗе, когда только еще возглавил Театр им. Н.В.Гоголя, а Плетнев жадно слушал, подробно расспрашивал о тех давних спектаклях, которых никогда не видел.



«Если любишь - найди»



«Плоды просвещения»



«Ревизор»

Там, в печально прославленном Юрием Трифоновым Доме на Набережной, где жил Голубовский, Плетнев как будто снова чувствовал себя учеником, и было немного забавно наблюдать, как сходит с него, словно шелуха, «режиссерская самоуверенность», без которой главному режиссеру непросто, и возвращается что-то мальчишеское, неустоявшееся, несформированное...

И вот уже прошло 15 лет с той поры, как Александр Плетнев перешагнул порог Калужского драматического театра. 14 из них он является главным режиссером, творческим «движком» этого коллектива. Много это или мало? Если судить по количеству поставленных спектаклей, по обновлению труппы – очень и очень много. Если задуматься о том, что еще не сделано, о чем Плетнев иногда «проговаривается», – получается, что не так уж и много. Но ведь он работает и в других городах, в Саратове, Орле, Владимире, где его спектакли всегда вызывают не просто интерес, а порой горячие споры, порой – безоговорочное приятие.

Был один интересный и, как представляется, важный случай в режиссерской практике Александра Плетнева. Впрочем, почему режиссерской? – такие эпизоды, на мой взгляд, свидетельствуют и о человеческой, личной практике.

В Центр поддержки русского театра за рубежом Союза театральных деятелей России обратился Тираспольский драматический театр. 15 лет здание находилось на реконструкции, редкие выезды на плохо оборудованные площадки со старыми спектаклями, растренированная труппа... И вот пришло время по



случаю 15-летия провозглашения Приднестровской республики распахнуть двери нового театра для жителей и гостей города. Но что окажется за распахнутыми дверями? Признает ли Приднестровье свой театр после стольких лет прозябания? Директор театра Мария Кырмыз была в отчаянии – срочно был нужен режиссер, который поставил бы яркий, запоминающийся спектакль, способный свидетельствовать о втором рождении театра. Очень хотелось бы, чтобы поставлена была комедия Бомарше «Женитьба Фигаро». Незадолго до того я видела «**Женитьбу Фигаро**» в Калуге – спектакль был ярким и веселым, атмосфера его пьянила, словно бокал шампанского. Сроки в Тирасполе поджимали, помочь было необходимо, и, набравшись духу, я позвонила Плетневу. Рассказала ему о бедственном положении театра, о необходимости спектакля к празднику, о горькой судьбе русских театров за пределами России вообще и... режиссер выехал в Приднестровье. В кратчайшие сроки он успел настолько влюбить в себя труппу, администрацию театра, что начались разговоры о том, что хорошо было бы переманить его вообще в Тирасполь, что о другом режиссере они и не мечтали. Работа была трудной – и с труппой, и с цехами, и с монтировщиками Плетневу



«Дом восходящего солнца»

пришлось помучиться, но зато результат был великолепен! Я помню премьеру в Тирасполе – оживленную толпу зрителей, счастливых артистов и предельно вымотанного, но счастливого Александра Плетнева, который подарил городу не просто хороший спектакль, но ощущение того, что есть у них свой театр, в котором будут премьеры, будут спектакли, в который они будут ходить и водить своих детей и внуков...

Конечно же, Плетнев вернулся в свою Калугу и, словно голодный, набросился на работу со своими любимыми артистами. Мне трудно сейчас восстановить хронологию, да и вряд ли это нужно, но о таких его спектаклях, как «**Завтра была война**» Бориса Ва-

сильева, «**Если любишь – найди...**» (пластический спектакль по мотивам фильма «Бал»), «**Ревизор**» Н.В.Гоголя, «**Двенадцатая ночь**» Шекспира, «**Герой**» Синга (относящийся к числу моих далеко не самых нелюбимых, о котором мы с Плетневым спорили чуть ли не до крика) – заговорили далеко от Калуги. А последний театральный сезон (юбилейный, пятнадцатый у Плетнева) стал отмечен сразу тремя поистине событийными работами режиссера – это «**Похождения Шипова**» Булата Окуджавы, «**Дом Восходящего Солнца**» по прозе И.Охлобыстина, Г.Сукачева, А.Вампилова и артиста театра З.Машенкова и толстовские «**Плоды просвещения**».



На поклонах в Москве, на фестивале «ПостЕфремовское пространство»

Журнал «Страстной бульвар, 10» писал обо всех этих спектаклях, и мне довелось уже не раз написать о них, решенных настолько изобретательно, современно и точно, что буквально с каждым просмотром возникает некий новый пласт, видится то, что упустилось прежде и в режиссерском замысле, и в актерской иг-

ре. Не буду здесь повторяться, но именно этот последний сезон со всей очевидностью доказал, насколько творчески вырос режиссер Александр Плетнев, насколько укрепились черты его почерка, насколько глубже стал он человечески.

Его интересы кажутся порой странными, далеко отстоящи-

ми друг от друга; в выборе драматургического материала видится иногда эклектичность, но все это – лишь на первый, беглый взгляд. Александра Плетнева более всего интересует мир человеческой души, космос человеческих страстей и их проявление – тот отблеск, который отбрасывают они на окружающую действительность. И в этом смысле для него не существует несвоевременной литературы – современно все, потому что время не властно изменить то, что пребывает внутри, в наших душах.

Может быть, именно поэтому сегодня он ставит **«Сирано де Бержерака»**, проверяя наше отнюдь не романтическое время высокой романтикой **Ростана**. И, я убеждена, у него получится это. Обязательно получится!

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены Калужским театром драмы

ЮБИЛЕЙ

Поздравления с юбилеем **Лана ГАРОН** принимала 18 апреля – телеграммы шли со всего света. Театровед, театральный критик, эссеист, заслуженный работник культуры России, награждена медалями В.С.Розова, А.П.Чехова, была ассистентом профессора Георгия Жданова, друга и соратника Михаила Чехова, во время его занятий в России...

В общем, лауреат, ветеран, автор статей, участник международных симпозиумов, конференций и проч., проч. Но Лана и другая – нежная и непредсказуемая (недаром в ней смешались русская, грузинская и французская крови): она может вдруг придумать и спеть в лицах целую оперу, она всегда носит с собой корм для бездомных собак, она волнуется, как девочка, перед обсуждением спектакля на фестивале, но может очень жестко выступить с критикой, если сочтет его неудачным.

Она все время, с юности, влипала в какие-то истории, обраставшие потом легендами, вылетала из процесса, прославив диссиденткой, влюблялась, разбрасывалась – словом, жила интересно. Она и сейчас красавица, а в юности, когда играла в Тбилисском ТЮЗе, закончив актерскую студию при нем, когда училась в ГИТИСе (руководитель диплома – Г.Н. Бояджиев) и в аспирантуре ВНИИ искусствознания (руководитель диссертации – К.Л.Рудницкий)... На фотографиях – сказочно хорошо.

Она вдруг стала рисовать и занялась художественной фотографией, написала не театроведческую книжку, а собрание метких наблюдений, а в третьем номере журнала «Театр» вышла ее документальная пьеса. Лана, мы тебя поздравляем! Не теряй себя, пиши, живи с удовольствием.

Редакция «Страстного бульвара, 10»



ТРИ ТОЧКИ НА КАРТЕ

Нарядное, но не вычурное, в лучшем смысле слова подарочное издание в суперобложке, напечатанное на толстой благородной бумаге, современно, с любовью смакетированное и сверстанное, качественно проверенное корректором – при первом чтении мне не попалось ни одной грамматической ошибки или опечатки, столь отталкивающих даже от очень содержательных книг... Никакого свойственного сегодняшнему дизайну и издательскому делу неряшества. При первом чтении – потому что эту книгу хочется читать снова. А перед тем, как ее открыть, хочется чисто вымыть руки и обязательно насухо вытереть их, чтобы книга оставалась такой же свежей.

В ней собраны стихи людей разных поколений и профессий, в разной степени одаренных и мастеровитых. Книга эта ничуть не напоминает те сборники советского времени, которые иронично называли братскими могилами. Очевидно, что она не предназначена быть трамплином для входа в «большую» литературу. Ее авторы уже состоялись. Среди них – члены творческих союзов, в том числе Союза писателей, драматурги, сценаристы, юристы, рекламщики, налоговики, режиссеры, художники, народные артисты и юные актрисы, есть даже машинист сцены. Кто-то из них публиковался в различных изданиях, кто-то выпустил книги, а кто-то дебютировал (причем не только молодые). Одни – вполне умелые версификаторы, а другие неловко подражают признанным поэтам (мужчины – в основном Маяковскому, дамы – Ахматовой), в их порою корявых виршах, как в ролях Нины Заречной, лишь иногда слышен талантливый крик души. Но читать их интересно. Потому что есть то, что их всех объединяет и создает некую воздушную ауру жизни и искусства. Очень хотелось бы порассуждать на примере этой книги о сложных движениях и взаимопроникновениях одного в другое – потому что здесь, при всей воздушности поэтического облака книги, очень сложный и плотный замес лицедейства и искренности, стремления вырваться из одного и спрятать другое. Дело в том, что авторы этой книги – не просто поэты-любители, они – люди театра (не обязательно профессионального, но не в этом же суть). Они привыкли и любят (или говорят, что не любят) играть роли, выступать со

«Зал взорвется возгласами «браво!»...»

Антология стихотворений омских деятелей театра (1960-е – XXI век). Омск/Издательство «Омсбланкиздат». 2010. – 352 стр.: илл., фото; 1000 экз. С.П.Денисенко – составление, предисловие



сцены, говорить чужие слова, выражая себя опосредованно, а то и вовсе забывая. Для них поэзия – и очередные подмошки, роли, и, напротив, стремление найти, осознать и обнажить себя.

Конечно, здесь много стихов, которые поются – как бардовские песни, исполняемые для близких и друзей, или как песни, специально созданные для театральных постановок. Здесь много стихов прикладных и стихов на случай (не думала, что так талантливо, остроумно и любовно можно поздравлять с юбилеями), стихов-импровизаций, капустных шуток. Но есть – пронзительные, настоящие, захватывающие – «чистые» стихи.

Огромную работу проделал Сергей Денисенко, множество людей ему помогли, чтобы найти и добыть стихи не только живущих рядом, но и тех, кто уже ушел из жизни или уехал из Омска. Ведь второе, что объединяет авторов книги, – связь с этим поистине театральным сибирским городом. Здесь интере-

сна и побочная информация: я знала, что в Омске некогда играли Николай Чиндяйкин, Николай Ханжаров (ныне артист Ростовского молодежного театра), Александр Сидоров (сейчас актер новосибирского «Старого дома», известный стране рекламный «Веселый молочник») или Сергей Олексяк (актер и режиссер театра «Эрмитаж»). А вот про то, что в Омском ТЮЗе актерствовал Вадим Жук, – не знала. Догадывалась, что любимый мной актер Омской драмы Олег Теплоухов должен писать стихи, а не только прозу – и получила тому подтверждение. А еще открыла абсолютную не известную мне имена и запомню их. Эти люди не побоялись сказать мне – не знакомому им человеку-читателю – нечто личное и важное, как оказалось – не только для них. Открытием для меня стали и стихи самого Сергея Денисенко, талантливого, яркого, неравнодушного журналиста, теперь знаю – Поэта. Конечно, авторов книги, кроме театра и Омска, объединяет еще и эта высокая болезнь: непредсказуемая и непоборимая потребность, необходимость вдруг оторваться от земли, от забот, даже от театра, идти ночью по пустынной улице и что-то бормотать себе под нос, чувствуя себя счастливым в любую непогоду и неуют, – Поэзия.

Эти три точки опоры – Театр, Омск, Поэзия, соединенные прямыми на карте книги, стали любовным треугольником, но любовь здесь взаимная и отнюдь не несчастливая.

Анна ЛАПИНА

ВСЕ БУДЕТ ПЕК ВАДРЯ!

Зажигалку с такой надписью подарил мне в самом начале **VI Международного театрального фестиваля «Соотечественники»** в Саранске член молодежного жюри, автор нашего журнала Дмитрий Хованский. И пояснил: «По-мордовски это означает «очень хорошо». Это стало хорошим предзнаменованием, своеобразным эпиграфом к фестивалю – все просто должно было быть хорошо, и так и произошло. Фестиваль «Соотечественники» стал традиционным праздником для недавно еще нетеатрального города – сегодня вряд ли язык повернется у кого-нибудь назвать столицу Мордовии городом, равнодушным к театральному искусству. За шесть лет директор **Государственного русского драматического театра Республики Мордовия Сергей Игонькин** и его команда привыкли к переполненным залам, к раскуленным за несколько месяцев абонементам, к приставным рядам в зрительном зале. Привыкли – но отнюдь не расслабились и не пожинают плоды успеха с ощущением того, что так и должно быть. Наоборот – работают все более организованно, слаженно, стараясь, чтобы участники и гости фестиваля не чувствовали ни малейшего дискомфорта. В нынешнем году, благодаря Главе Республики **Николаю Ивановичу Меркушкину** и министру культуры Республики Мордовия **Петру Николаевичу Тулгаеву**, уделяющим фестивалю «Соотечественники» отнюдь не формальное внимание и душевную теплоту, теа-

тры-участники могли приехать в Саранск на весь срок фестиваля, чтобы увидеть работы своих товарищей из ближнего зарубежья, поприсутствовать на обсуждениях спектаклей, познакомиться с окрестностями Саранска и с городскими музеями.

На открытии фестиваля выступал начальник отдела Департамента по работе с соотечественниками за рубежом МИД РФ **Сергей Алексеевич Буторов** – его участие в празднике было значимо и волнующе: МИД РФ уделяет большое внимание «Соотечественникам», оказывая материальную и моральную поддержку фестивалю на протяжении всех шести лет.

Иногда даже неловко было, когда на обсуждениях спектаклей собиралось столько людей, что не всем хватало места: сами «обсуждаемые», артисты других театров, артисты Русского театра из Саранска, где проходил фестиваль, студенты, иногда и местные журналисты. Всем хотелось услышать мнение компетентных критиков: **Риммы Креchetовой, Майи Романовой, Анастасии Ефремовой, Любови Лебединой, Ирины Алпатовой**. С большим вниманием и интересом прислушивались к оценкам молодежного жюри – **Елены Глебовой** (Хабаровск), **Анастасии Дудолодовой** (Нижний Новгород), **Ольги Метелкиной** (Ставрополь), **Юрия Ющенко** (Одесса), **Дмитрия Хованского** (Москва). Эти молодые люди еще только начинают свою профессиональную деятельность как обсуждающие критики, и их мнение, как прави-

ло, отличается свежестью взгляда и суждений. Можно соглашаться и не соглашаться с ними «с высоты» возраста и опыта, но будущее принадлежит именно им, поэтому участие молодежных жюри в фестивалях – дело очень важное и необходимое, которое, к счастью, осознали в Саранске, пригласив эту группу. Если мы не будем тесно общаться с ними, задумываясь о будущем, после нашего естественного ухода может остаться выжженная пустыня в профессии... Фестиваль начался спектаклем **Государственного русского драматического театра Мордовии «Продавец дождя» Р.Нэша** (постановка **Андрея Ермолина**). Удачное музыкальное (**Сергей Каштанов**) и сценографическое (**Елена Трушина**) решение, интересный выбор режиссера (эту старую, но очень хорошую пьесу почему-то забыли сегодня, хотя своей актуальности она отнюдь не утратила), отточенные актерские работы. Премьера состоялась за месяц до фестиваля, поэтому еще не все в этом спектакле отстоялось и устоялось (в частности, хромает ритм, отношения между персонажами еще не выстроились естественно и отчетливо), но, думается, он будет иметь заслуженный успех – зрителей волнует обычная история одной семьи, где есть неизбежный конфликт старшего и младшего братьев, сыгранных **Николаем Большаковым** и **Анатолием Свешниковым** сильно и ярко, где отец (**Владимир Третьяк**) нежно привязан к дочери Лиззи (**Каролина Качмазова**) и

изо всех сил старается «держать дом», избегая резкостей, агрессии, каких бы то ни было недобрых чувств между членами семьи. Он немолод и мудр, понимает, что является главной ценностью бытия и отстаивает эту ценность – человечность – изо всех сил. Владимир Третьяк играет сдержанно, не используя ярких красок, но его акварельная работа вовлекает нас в круг жизни этих людей.

В «Продавце дождя» нет счастливых людей – все они так или иначе обижены судьбой: и Лиззи, влюбленная в помощника шерифа Фаила (**Геннадий Арекаев**), и Фаил, чья жизнь сложилась неудачно, и, конечно же, сам «продавец дождя», авантюрист и ангел в одном лице Билл Старбак, нарисованный **Сергеем Адушкиным** теми щедрыми, броскими красками, которые присущи этому яркому комедиантному артисту. Но роль Старбака отличается от всего, что доводилось мне видеть – Адушкин играет человека не просто авантюрного склада и веселого нрава, но некую загадочную личность, которая говорит о себе: «Я то хорошее, что есть в каждом из вас...», и окружающие его люди верят в это и начинают верить в собственные силы. Старбак исчезает так же незаметно, как и появился – без громких музыкальных аккордов, дыма и красного света, но остается ощущение, что городок посетил ангел. Ангел, пробудивший в людях то хорошее, что дремало в глубинах их душ...

Следующий вечер принес встречу с гостем фестиваля, прославленным **Пермским театром «У Моста»** под руководством **Сергея Федотова**. Гости сыграли «Женитьбу» **Н.В.Гоголя** (по-



«Продавец дождя». Русский драматический театр Мордовии



«Женитьба». Пермский театр «У Моста»

становка и сценография **Сергея Федотова**) – спектакль невероятно изобретательный, остроумный, живой, с множеством режиссерских придумок и замечательными актерскими работами. Не стану подробно останавливаться здесь на этой работе театра, множество раз описанной в рецензиях и статьях, пересказанной зрителям разных российских городов теми, кому довелось его видеть. Во всяком случае, свою репутацию театра мистики, подсознания и импровизации театр полностью оправдал, заворожив зрительный зал не просто кунштюками, а мастерски выстроенной режиссерской концепцией восприятия «совершенно невероятного» гоголевского события. Вряд ли имеет смысл перечислять актерские работы – все они без исключения были безукоризненны, и зрители получили большое удовольствие от встречи с неизвестным Саранску театральным коллективом. Пластическая драма об Эдит Пиаф «Падам... Падам...» по пьесе **И.Гриншпуна** сыграна была **Государственным молодежным драматическим театром «С улицы Роз» (Кишинев, Молдова)** настолько эмоционально и остро, что буквально заворожила зал. Постановщик и сценограф **Юрий Хармелин** пронизал действие песнями в исполнении Эдит Пиаф, изысканной хореографией (**Н.Казмин**), изобретательно выполненными пластическими этюдами. Певица (в этой роли не забывается **Ольга Софрикова**, играющая Пиаф, кажется, на пределе эмоциональных сил) не просто рассказывает о своей жизни, о любимых мужчинах, а на наших глазах проживает и первый успех в

концертном зале, и первую любовь, и величайшую страсть в жизни – Марсель Сердан погиб, как ей кажется, потому что устремился к ней, зовущей, изнемогающей от любви. И постоянный страх преследует Пиаф – лишиться своего ярчайшего таланта и остаться одной в этом переполненном мире. Кажется, она только и умела в этой жизни, что петь и любить. Безграничное желание все чувства, все мысли выразить в своих песнях и поделиться ими с людьми; бесконечное желание любить и быть любимой – вот мир Эдит Пиаф. Счастливый и горький, светлый и темный...

Благодаря режиссеру Юрию Хармелину и актрисе Ольге Софриковой мы проникли в этот мир и – растворились в нем. Не случайно Молодежное жюри фестиваля «Соотечественники» отметило работу театра «С улицы Роз» **дипломом**.

Русский молодежный театр Эстонии (Таллин), в котором наряду со взрослыми профес-

сиональными артистами и любителями играют и дети, привез на фестиваль «Поллианну» **Э.Портер** (постановка **Аллы Миловидовой**). Эта повесть, написанная сто лет назад, на которой выросло не одно поколение читателей не только англоязычных стран, но и России, сегодня волнует зрителей, пожалуй, не меньше, чем тогда, когда только была опубликована. Мы слишком часто забываем о том, что во всем, абсолютно во всем можно найти хоть какую-то зацепку для веры в добро и радость. И маленькая девочка, оставшаяся сиротой и взятая теткой, учит весь городок находить маленький лучик света в беспросветной тьме – благодаря Поллианне и ее строгой тетье Полли (**Алла Миловидова**), и мальчик Джими (**Сергей Ковтунов**), и доктор (**Дмитрий Соболевский**), и несчастный мистер Пендлтон (**Константин Седов**) находят смысл жизни и научаются видеть ее в разноцветных красках, ощущать в ее терпких запахах,



«Падам... Падам...» Молодежный театр «С улицы Роз». Кишинев, Молдова

достигать чувственно и остро.

Поллианну играет **Марина Лыжина** – учащаяся актерской студии при театре, тринадцатилетний подросток, угловатый и трогательный. Самое главное, пожалуй, в этой девочке то, что она очень точно воспринимает и доносит до зрителя внутренний мир Поллианны, а противостоять ее обаянию просто невозможно. На обсуждении отмечались недостатки инсценировки, неясность и двусмысленность воспоминаний мистера Пендлтона, сочетание разностильной и разнородной музыки. Это было справедливо, но столь же справедливы были и слезы зрителей в финале спектакля о девочке, умеющей не только нести в себе радость жизни, но и одаривать ею окружающих...

Спектакль **Восточно-Казахстанского областного театра драмы им. Жамбыла «Играем Пушкина»** по «Метели» и «Барышне-крестьянке» поставлен **Татьяной Бавевой** как настоящая игра: вынимаются из старого сундука платки, шапки, сарафаны, халаты – вот и начало. Ирония и самоирония живут в пушкинском тексте, донесенном до зрителя с искренней любовью и пиететом; свежестью, простотой и лукавством так и дышит каждый образ, созданный **Диной Тюлебаевой, Натальей Снегиревой, Надеждой Коровиной, Игорем Снегиревым, Алексеем Егоровым и Евгением Пятовым**. С каким наслаждением играют артисты, какие чисто театральные выдумки наполняют постановку – счастье смотреть этот спектакль, соперничая героям в их шуточных и нешуточных страстях. По мысли Татьяны Ба-



«Поллианна». Русский молодежный театр Эстонии, Таллин

евой, миром движет любовь и только любовь. Это она способна вырвать человека из серой обыденности и увести его в другое измерение. И пушкинские «Повести Белкина» режиссер читает именно через эту призму, убежденная в том, что для нашего национального гения любовь пронизывала жизнь и творчество. Казалось бы, вполне стандартное прочтение. Но почему же очень мало кому приходило оно на ум? Почему так часто доводилось видеть тоскливые, безжизненные иллюстрации к текстам Пушкина вместо того, чтобы заряжаться весе-

льем, свободой, радостью? Талант режиссера и артистов заставил вспомнить самое первое прочтение «Повестей Белкина», когда мы упивались каждым словом, словно въяве ощущая брызги шампанского. Совершенно естественно, что именно этот спектакль был удостоен **приза Оргкомитета и экспертной комиссии** фестиваля «Соотечественники» – впервые появившегося в нынешнем году благодаря заботам Главы Республики Мордовия и Министра культуры Мордовии. И отныне первым лауреатом останется в истории фестиваля Восточно-

«Играем Пушкина». Восточно-Казахстанский областной театр драмы им. Жамбыла



«Играем Пушкина»



«Чайка», Донецкий областной русский ТЮЗ. Макеевка, Украина

«Полосатый-точка-нет». Театр «Арлекин». Вильнюс, Литва



«Федра». Азербайджанский русский драматический театр им. С.Вургуня, Баку



«Федра»

Казахстанский областной театр драмы им.Жамбыла.

Донецкий областной русский театр юного зрителя (Макеевка, Украина) показал на фестивале чеховскую «Чайку» в постановке **Олега Александрова**. К сожалению, должного впечатления работа не произвела ни на экспертную комиссию, ни на молодежное жюри, ни на зрителей. Перемудренный, трактованный с постмодернистской точки зрения спектакль, кажется, весь построен на претензиях. «У вас все какие-то символы...» – говорит Нина Заречная в пьесе Треплеву, и спектакль весь построен на маловнятных символах: живая рыба, которая бьется в руках Нины (**Гелена Сергутина**), Тригорин (**Павел Бодров**), катающийся по сцене в момент объяснения с Аркадиной (**Елена Кондрашкина**), красивая, словно в мексиканском сериале сцена перевязки Константина (**Павел Питровский**), в которой Аркадина вдруг хватается сына за только что перевязанную голову, и еще многое, многое, многое...

Отчего такое недоверие к тексту? Отчего вместо духовного нам постоянно предлагают материальное, что можно пощупать, понюхать, притронуться? Зачем неоправданные сокращения в тексте, которые так или иначе отзываются в спектакле недоумениями?

Нет ответов на эти риторические вопросы, есть досада от того, что не случилось, не произошло.

Неожиданностью фестиваля стало участие в нем клоунов – **Театра «Арлекин» (Вильнюс, Литва)** со спектаклем «Полосатый-точка-нет». **Татьяна**

Тимко, руководитель театра и режиссер спектакля, занимается не только клоунадой, но этот особый жанр искусства в почетно у молодых артистов, виртуозно владеющих голосом, телом, пластикой. Миниатюры, объединенные между собой восьмью персонажами (**Сергей Кириллов, Павел Ермак, Александр Воронович, Георгий Байшев, Эдгар Фролов, Наталья Арехтина, Вероника Малия Арефина, Юлия Антохина**), заставляют задуматься, смешат до слез, вызывают самые разные, но бесконечно добрые и оптимистичные ощущения. У этих молодых ребят светлые, ясные лица, огромное обаяние, поистине завораживающее владение жестом. Никогда еще на фестивале «Соотечественники» не было клоунов, а театр «Арлекин» убедил всех, что необходимо расширять границы, потому что понятие театр – безбрежно, и можно черпать все новые и новые мысли и ощущения от соприкосновения с разными формами и жанрами. Кроме того, очень важно, что это был «семейный театр» – в зрительном зале были дети разных возрастов и их родители, и спектакль объединял радостью общего сопереживания и общего веселья. Завершался фестиваль спектаклем **Азербайджанского государственного русского драматического театра им. С.Вургуну (Баку) «Федра» Ж.Расина** в постановке **Александра Шаровского** (художник **Таир Таиров**, хореограф **Фуад Османов**). Об этом изысканно-красивом и стильном спектакле мне доводилось уже писать не однажды, но в Саранске я вновь испытала глу-

боее потрясение от игры **Натальи Шаровской** (Федра), от высокого мастерства **Максуда Мамедова** (Ипполит), **Анаиды Ростововой** (Арикия), **Риты Амирбековой** (Кормилица), **Аскера Рагимова** (Тесей), от выразительнейшей сценографии (спасибо за ее воспроизведение мастерам из Саранских театральных цехов, они выполнили все по чертежам и рисункам с ювелирной точностью, поскольку везти декорации из Баку было невозможно!), от пластики артистов. Чеканные строки перевода **Валерия Брюсова**, вставки из «Федры» **Марины Цветаевой** звучат у артистов труппы красиво, насыщено, ярко, заставляя вслушиваться в каждое слово. Зрительный зал замер перед этой воплощенной красотой – внешней и внутренней, перед стильностью и верностью решения, перед ощущением настоящего, высокого Театра.

Спектакль «Федра» стал не просто точкой фестиваля «Соотечественники», но истинным многоточием – после такого финала зрители просто обречены ждать следующего фестиваля с нарастающим нетерпением. Что он подарит? Какие новые встречи приготовит? Собственно, они и говорили об этом, саранские зрители, привыкшие к тому, что каждый март начинается с «Соотечественников». Некогда не-театральный город живет театральными впечатлениями – молодежь рвется на все спектакли, свободного места не найти. А значит – все пек вадря!..

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены
Русским драматическим
театром Мордовии*

ДИАЛОГ НА ФОНЕ АРТ-ГРОТЕСКА

С 25 по 27 марта в **Таллине (Эстония)** проходил **V Международный фестиваль любительских театров «Балтийский берег»**. Так совпало, что свой первый юбилей этот театральный фестиваль отметил в год, когда Таллин избран культурной столицей Европы.

Организатором «Балтийского берега» является таллинский театр-студия «Арт-Гротеск» и его художественный руководитель **Татьяна Буйнова**. Режиссер по профессии, выпускница Санкт-Петербургского университета культуры и искусств, Татьяна Буйнова, оказавшись в Эстонии, основала в Таллине молодежный театр, который представляет эту прибалтийскую страну на многих европейских театральных форумах: «Арт-Гротеск» – лауреат и дипломант фестивалей в Швеции, Германии, Бельгии, Болгарии, Украине, Литве, Финляндии, Испании, Польше. В 2001 году по приглашению Вячеслава Полунина коллектив участвовал в III Всемирной театральной олимпиаде в Москве. Все это помогло обрести творческие связи, а также обратиться на себя внимание городских и государственных структур. Разумеется, всего этого могло бы и не случиться, если бы не уникальный таллинский **Центр русской культуры**, подразделением которого является «Арт-Гротеск».

Русский культурный центр – это трехэтажный особняк с прекрасным зрительным залом в самом центре Таллина у подножия Старого города. В советское время здесь располагался Дом офицеров флота. Кстати, основу нынешней библиотеки русского

центра составили книги бывшего офицерского клуба. Кроме театра «Арт-Гротеск» в центре есть вокально-хоровая, хореографическая и художественная студии, оркестр русских народных инструментов, театр кукол, работают курсы русского и эстонского языков, действуют ветеранские общественные организации. Немаловажно, что для детей занятия проводятся бесплатно.

По словам директора центра **Юрия Полякова**, который, к слову, является депутатом Таллинского городского собрания от правящей центристской партии, с 2000 года здание находится на балансе города. И еще, как не без гордости отметил Юрий Поляков, подобного Центра русской культуры нет ни в одной из соседних стран.

Интернациональный театральный форум «Балтийский берег-2011» собрал в эстонской столице семь коллективов – участников конкурсной программы. Кроме таллинского «Арт-Гротеска» это молодежные театры из Санкт-Петербурга, Клайпеды (Литва), Резекне (Латвия), Флоренции (Италия) и Смоленска (Россия). Смоленск представлял **театр-студия ДК профсоюзов «Диалог»**, который привез на фестиваль **«Женитьбу» Н.Гоголя** в постановке руководителя театра, заслуженного деятеля искусств РФ **Виктора Зимина**.

Вне конкурса в день открытия фестиваля был показан моноспектакль **«Исповедь маски» берлинского театра «Русская сцена»** по роману **Юкио Мисимы**. Почти полтора часа на сцене находился всего один актер – **Анд-**

рэ Мошой, выпускник Московского высшего театрального училища им. Б.Щукина. И огромный зал внимал ему, без превеличения, затаив дыхание. Андрэ Мошой продемонстрировал блестящий уровень актерского мастерства.

В качестве эпиграфа к спектаклю создатели «Исповеди маски» предпослали хайку Мацуо Басё: **«Запад и восток – всюду одна и та же беда, ветер равно холодит»**.

Собственно, эти слова знаменитого японского философа и теоретика поэтического искусства и определили главную тему и настрой таллинского международного театрального форума. Разговор был обращен прежде всего к частному человеку со всеми его чувствами и переживаниями, проблемами, стремлением к правде, мечтой о счастье, поиском своего места на земле и среди других людей.

Яркий, гротескный спектакль привезли на «Балтийский берег» петербуржцы – театр **«Ювента» РГПУ им. А.И.Герцена**. Их полуторачасовой мюзикл **«Симфония огня»**, созданный по роману **Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту»**, благодаря избранному режиссером углу зрения, с поразительной буквальностью совпадающему с сегодняшним днем, жюри отметило призом **«За лучший актерский ансамбль»**. Действительно, спектакль, как говорят в театре, многонаселенный, с большим количеством виртуозно выстроенных массовых сцен. И проблемы «Ювента» затрагивают серьезные и животрепещущие. Медиа-партнер фестиваля, попу-

лярное в Эстонии «Радио-4», которое ведет трансляцию на русском языке, **специальным призом** за музыкальные сцены наградил режиссера-постановщика петербургского мюзикла **Виктора Николаева**, который одновременно является композитором и автором песен. Что касается актерских работ, мне в этом спектакле понравились исполнитель главной роли **Сергей Чумилкин** (Гай Монтэг) и **Антон Жерздев**, который играет брандмейстера Битти. Ну а музыкально-хореографические номера и световое оформление, действительно, очень эффектные.

Спектакль «Запах», который представил театр «KOD» из небольшого городка Дебно, по интонации и актерскому существованию явил полный контраст громкой и сверкающей «Симфонии огня». Режиссер польского театра **Анатолий Вершовски** создал спектакль по собственной пьесе, в которой повествуется о живущих в разные времена семьях скитальцев-евреев, ищущих свой путь, свою родину. При внешней неспешности и как бы подчеркнутой будничности происходящего на сцене спектакль держал внимание зрительного зала в драматическом напряжении. Жюри удостоило исполнителей мужских ролей **Бартека Мазуркевича** (Отец) и **Мацьуса Харзыну** (Сын) приза «**За лучший актерский дуэт**».

Интересный подход к мировой классике показали артисты **Молодежной студии «Йорик»** из латвийского города Резекне. Режиссер **Илья Бочарниковс**, новоиспеченный выпускник Школы студии МХАТ, в качестве литературной основы для своего спектакля «**Мы ждем перемен**» взял



«Мы ждем перемен». Леди Капулетти – К.Скабс (в центре). Молодежная студия «Йорик». Резекне, Латвия



«Симфония огня». Кларисса – Г.Рогожкина (в центре). Театр «Ювента». СПб. Фото Светланы Алексеевой

шекспировскую трагедию «**Ромео и Джульетта**». А в качестве музыкального фона использовал известную песню Виктора Цоя.

«В каждом обществе, – говорится в аннотации к спектаклю, – почти на каждое поколение выпадает кризис. Взрыв кризиса может быть мощнее или слабее, и происходит он по разным причинам, однако исход один: духовное разрушение, на восстановление которого уходит много времени. Нетерпимости, ненависти, алчности может противостоять только любовь...» И действительно, таких юных, таких красивых и убедительных в своем чувстве друг к другу Ромео (**Валерий Мизин**) и Джульет-

ту (**Виктория Федорова**), как в этом спектакле, мне никогда раньше на сцене видеть не приходилось...

Вражда Монтекки и Капулетти в спектакле трактуется шире, чем противостояние «двух равноуважаемых семей». Действие как бы перенесено в наше время, и эта вражда воспринимается как противостояние двух кланов, сложившихся по национальному принципу. Для усиления эффекта на задник сцены, задрапированный в цвета государственного флага Латвийской республики, в кульминационный момент проецируется видеозапись парада ветеранов латвийского легиона СС...



«Женитьба». Смоленский театр-студия «Диалог». Агафья Тихоновна - Ю.Степанова, Кочкарев - П.Исаев. Фото автора



Жевакин - А.Костылев, Анучкин - Е.Шунаев. Фото автора

Мотив понятен: создатели спектакля призывают соотечественников с разным мировоззрением не раздражать друг друга. Их беспокоит «завтра» новых поколений. Однако видеовставка, конечно же, лишняя, поскольку (как еще посмотреть!) в чем-то восприятию может не только полностью исказить смысл спектакля, но и стать поводом для стычки на национальной почве. Но дальше все по Шекспиру: спровоцированный Тибальтом Ромео бросается в драку, герцог высылает его из Вероны. Чтобы не идти под венец с Парисом, Джульетта принимает снадобье, которое ей дал отец Лоренцо, которого, кстати, за-

мечательно играет актер **Айвар Пецка...**

Очень симпатичный спектакль «Счастливым принцем» показали хозяева фестиваля. Спектакль о том, как важно добрые дела делать при жизни. Признаться, была сражена фантазией режиссера **Татьяны Буйновой**, которая сумела, не потеряв ни строчки, перевести на театральный язык написанную прозой коротенькую сказку **О.Уильда**, где фактически всего два героя – Ласточка и Статуя принца. А спектакль получился с изрядным числом персонажей, красивый, динамичный, с легко узнаваемыми ситуациями. Заметно, что у актеров хорошая

хореографическая подготовка. Рефреном проходит веками волнующий людей вопрос: «Счастливы ли вы?»

Театр «Ребус» из **Клайпеды** представил спектакль необычный по форме – поэтический. В привокзальный буфет заходит мужчина, который неожиданно начинает рассказывать историю своей любви – стихами знаменитого литовского поэта **Паулюса Сирвиса**. Его слушатели – скучающая буфетчица и молодая парочка, у которой нет денег даже на кофе. В конце концов, кофе подан всем... (Об этом спектакле см. рубрику «Фестивали» «СБ, 10» № 7-137.)

Наверное, если бы организаторы фестиваля задумали учредить приз зрительских симпатий, то его разделили бы русско-итальянский спектакль «Выход» в постановке **Ольги Мельник** (Центр интернационального театра, Флоренция) и «Женитьба» смоленского театра-студии «Диалог». Сужу по реакции зала и оживленному обсуждению в театральном фойе и гардеробе.

Итальянский спектакль произвел впечатление необычностью ситуации. Действие происходит в тюрьме, однако спектакль очень веселый. Трое говорящих на разных языках персонажей, двое мужчин (итальянец и француз) и одна женщина (русская), оказываются заключенными в общей камере. И пытаются найти выход. Их общение на языке жестов, в котором забавно проявляются национальные характеры, а также неукротимое жизнелюбие, чрезвычайно порадовали зрителей.

Яркая, живописная «Женитьба» залом была воспринята с живейшим интересом. Очень пон-

равились смоленские актеры. Многие мизансцены зрители сопровождали аплодисментами. К слову, это был единственный спектакль по русской классике. «Совершенно невероятное событие» в трактовке Виктора Зимины превращается в трагифарс. Вместе с тем это совершенно гоголевский спектакль. Комментируя итоги фестиваля, театральный критик **Борис Тух** обратил внимание на современность прочтения смоленским театром классической пьесы. **Специального приза жюри «За лучшую женскую роль»** была удостоена исполнительница роли Агафьи Тихоновны **Юлия Степанова**.



Артисты театра-студии «Диалог» (Смоленск) на берегу Балтики в Таллине. Фото автора

Остается добавить, что на международном фестивале «Балтийский берег» театр-студия «Диалог» уже во второй раз достойно представляет наш город, а также что в этом году финансовую под-

держку театру оказали глава администрации Смоленска Константин Лазарев и постоянный спонсор «Диалога», бывший студиец Евгений Гитлин.

Светлана РОМАНЕНКО

ЮБИЛЕЙ

Артисту **Национального театра Республики Адыгея**, заслуженному артисту России и народному артисту Адыгеи **Чатибу Даудовичу ПАРАНУКУ** – 75. Представитель блестящей актерской плеяды старшего поколения, после окончания ГИТИСа в 1962 году он впервые вышел на сцену Адыгейского драматического театра и остался в нем с единственной записью в трудовой книжке. И сегодня он нисколько не охладел к сцене, к любимой актерской профессии и не мыслит себя вне театра.



Актерская деятельность его началась с ролей Епишкина в пьесе А.Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и профессора Окаемова в «Машеньке» А.Афиногенова. Актер широкого диапазона, тяготеющий к сильным, внутренне насыщенным характерам, создал более двухсот ролей в классическом и современном репертуаре и в произведениях адыгских авторов. Его выразительные внешние данные и сценический темперамент, умноженные на яркий самобытный талант и огромное трудолюбие, позволили ему блестяще сыграть Глостера и Петруччо («Король Лир» и «Укрощение строптивой» Шекспира), Жеронта («Плутни Скалена» Мольера), Ляпкина-Тяпкина, Глова старшего и Жевакина («Ревизор», «Игроки» и «Женитьба» Н.Гоголя), Козака («В горах мое сердце» У.Сарояна), Эдильбая («И дольше века длится день» Ч.Айтматова), Хачесокова («Счастье само не приходит» Е.Мамия), Батыра и Бровастого («Батыр» и «Рабы власти» Ч.Муратова) и многие другие роли. Ч.Паранук – человек театра, им он живет и гордится. В текущем репертуаре занят в восьми спектаклях. И как переводчик пьес с русского на адыгейский язык он много сделал. Здесь и классика, и современная драматургия. Закономерным представляется его обращение к драматургии в качестве автора. Написанная им драма «Прости меня, Господи», где сам он играет главную роль, идет с большим успехом. На юбилейном вечере, прошедшем в марте, в знак особого уважения к его творчеству и годам на сцене артисту надели национальную папаху.

К наградам юбиляра прибавилось обрадовавшее его земляков звание «Почетный гражданин МО «Тхатамукайский район».

Желаем Чатибу Даудовичу крепкого здоровья и успехов!

Касей СХАПЛОК, Майкол

О ТАКОМ ТЕАТРЕ МЫ МЕЧТАЛИ

Зрителю, входящему в торжественный зал **Александринского театра**, видят удивительное превращение еще до начала спектакля, а именно – монтировку волшебных декораций. «Отважным путешественникам», пришедшим в уютный театр **«Тень»**, повезет еще больше – в одной из сцен они смогут присутствовать на настоящей репетиции. Обнажая профессиональные секреты, театры не боятся разрушить магию своего искусства. Напротив, пришедшим предлагается присутствовать при загадочном, почти колдовском творческом процессе. В Петербурге и Москве состоялись премьеры спектаклей по мотивам **«Синей птицы» М.Метерлинка**.

Феерия бельгийского драматурга «длинными вереницами» вот уже сто лет заполняет репертуар российских тюзов и театров кукол, где она стала дежурным поводом для утренников наподобие сказок Андерсена или Пушкина. Припомнить удачу трудно, есть лишь легенда о спектакле К.С.Станиславского, не подкрепленная современной жизнью спектакля на сцене МХАТа им. М.Горького. В новых версиях, сохранивших темы путешествия и сновидения, появилось нечто более важное – мотивация пустившихся в поход за счастьем. Новая история постановок Метерлинка для детей, благодаря двум вышеназванным спектаклям, возможно, только началась.

«Это что-то вроде Царства Будущего из «Синей птицы», – спрашивает о Млечном пути Тильтиль в пьесе-продолжении «Обруче-

ние», рекомендуя себя читателю, прежде всего, персонажем символической драмы, нежели отдаленным подобием живого человека. Тильтиль и Митиль в инсценировке **Андрея Могучего** и **Константина Филиппова**, постановке **Андрея Могучего** и оформлении **Александра Шишкина** – настоящие дети, которым сначала умиляешься, а через секунду злишься на них за очередную выходку. В спектакле, который называется **«Счастье»**, они пускаются в сновидения №№ 1-3 из-за того, что в новогоднюю ночь выгоняют из квартиры птицу. По мнению занудного хулигана дедушки (**Николай Мартон**), это плохая примета. На самом деле в изгнание отправлена душа нерожденного брата, беременная мама оказывается в реальности, а папа не находит себе места и даже уменьшается в размере – **Сергей Паршин** снимает дутый костюм и перестает передвигаться с помощью табуреток, привязанных к ногам.

Янина Лакоба – Митиль и **Павел Юринов** – Тильтиль играют замечательно. При этом Юринов даже не сбривает на время утренних спектаклей бороду и усы, что не делает его менее убедительным, а Лакоба, благодаря большему объему роли, может позволить себе сыграть крупно. От клоунады к трагедии и обратно. И речь здесь идет не только о привычном сравнении построения роли с живописными мазками, но и о масштабе творческого результата.

Тильтиль любит поразмышлять и по результатам раздумий постоянно падает в обморок. В по-

следнем действии он на предложение пожертвовать душой любимой вещи вместо определенного ответа мямлит: «Спросите у фикуса». И в этой одной фразе у Юринова проскальзывает и мнимая быстрота кажущегося предательства, и невозможность взять на себя ответственность за чужую судьбу, и любовь к комнатному растению, и попытка оттянуть ужасные события. Лакоба сначала басы капризными интонациями и кособоко расхаживает по комнате в мечтах стать моделью на подиуме. При звуках звонка в дверь она оттопыривает огромный парик, чтобы, расслышав его, непременно оказаться в центре событий.

В противоположность главным героям, вещи в «Счастье» лишены какой-либо, пусть даже сказочной, индивидуальности. Души холодильника, шкафа, ночного горшка и т.п. напоминают античный хор. Старейшины Александрийской труппы в черных костюмах и очках слепцов слиты с оркестром, их речь – поэтический слог высокого жанра. Время (**Семен Сытник**) – корифей, ему, словно шекспировскому Лиру, судьбой было предписано разделить детей. Свет и Ночь – обе роли исполняет **Виктория Воробьева**; Ночь, взявшая на себя по доброй воле темную сторону, стала Царицей Ночи, владеющей тайнами рождения и смерти. Ее сестра стала обычной фрекен Свет, о немземном происхождении которой напоминает лишь ее соседство сверху, а не снизу по отношению к главным героям. Ее первое появление – яркий трюк, в котором на тросе из-под колосников в си-



«Счастье». Александринский театр, Санкт-Петербург. Фото Виктора Сенцова



Печенье «Синие птицы»
Фото Ильи Эпельбаума



«Сафари «Синяя птица». Театр «Тень»



Теневого театр спектакля. Фото Анны Елисейевой



«Сафари «Синяя птица». Театр «Тень». Фото, которое раздают зрителям в финале спектакля
Фото Мелиссы Лаус



«Счастье». Александринский театр, Санкт-Петербург. Фото Алексея Рощина

янии спускается лыжница-любительница.

Александринский театр представил редкий пример умного и эффектного спектакля большой формы для детей, о котором многие только мечтают. И дело не только в обилии трюков, механизмов, кукол в несколько человеческих ростов, многочисленных проекциях, присутствии живого оркестра и двух антрактов. «Счастье» – это существенное явление в мире театра для детей.

В театре «Тень», впрочем, как и следовало ожидать, нет не только кукол хотя бы в половину человеческого роста, но даже Тильтиля и Митиль и каких-либо душ тех или иных стихий. 20 зрителей после продолжительного, но крайне увлекательного инструктажа отправляются на фото-сафари. 10 детей, каждый в паре со своими взрослыми, вереницей, под ненадоедающую музыку **Ильи Саца** входят в белый коридор, на стенах которого оживают тени. При появлении Дюймовочки на лепестках цветка удивляться не стоит – это спектакль не непосредственно о Синей птице, а о Счастье.

Тема предков важна у Метерлинка, но для авторов обоих спектаклей она стала одной из ведущих. В «Счастье» самая старшая прапрапрабабушка в строгом и мудром исполнении **Галины Каролиной** долго и терпеливо будет внушать прапраправнучке Митиль, что «любовь – это счастье». Она не только произнесет это несколько раз, но для большей убедительности красная надпись, дублирующая ее слова, возникнет на экране за ее спиной. Могучий сокрушается, что даже простые истины должны быть повторены несколько раз

для современной детской аудитории. Более того, слова прародительницы сразу же и буквально подкреплены делом, прародительница рассыпается в прах, и урна, им наполненная, становится ракетой, способной перенести героев в темное царство.

«**Сафари «Синяя птица» у Майи Краснопольской и Ильи Эпельбаума** начинается с лекции о первооткрывателе Синей Птицы Папагено I. Впоследствии все его потомки занимались поисками счастья (особенно интересен Папагено IX, чей портрет в бурную советскую эпоху написал кто-то из авангардистов-абстракционистов). Только зная всю свою родословную, не теряя традиций, возможно ухватить за хвост желанное. Об этом свидетельствует опыт ныне живущего Папагено XI (**Алексей Шашилев**), на спектакле он будет проводником во время сафари. И не случайно, что зрители приглашаются именно парами. И важно, что Синяя птица в финале, уже в фойе, обнаруживается на фотографии улыбающегося зрительного зала, сделанной на поклонах.

Когда в одной из последних сцен третьего действия «Счастья» рядом стоят заплаканная Митиль и скромная Царица Ночи, становится страшно от осознания того, как они похожи, как незаметно обычная добрая девочка может превратиться в уставшую одинокую тетку, какие ужасные и глупые последствия наступают после самопожертвования, о котором вскоре забывают даже самые дорогие и близкие люди. Вся сцена происходит в темном пространстве, прорезанном лучом света, все яркие фокусы и замысловатые впечатляющие

конструкции скрылись во тьме. Внимание Могучего привлекают только люди и их отношения. Когда Митиль осознает, что придется пожертвовать собственной жизнью в пользу неродившегося брата, она согласится на это куда с большей легкостью, чем за минуту до этого на потерю любимого платья или вкусной конфеты. Как похожа она тут на брата с его фикусом. Но ничьих жертв не потребуется, Время все расставило на свои места.

Счастье мимолетно, о нем быстро забывают – об этом же рассуждает театр «Тень». Поймать Синюю птицу на сцене невозможно, как невозможно придумать художнику-сценографу убедительный Аленький цветочек при постановке сказки Аксакова. Все равно получается какая-то колышущаяся подовеченная красная тряпка или что-то вроде того – принимая зрители в актерской уборной, сокрушается Майя Краснопольская. Путешествующие по знаменитым сказкам зрители пытаются уловить счастливые секунды финального торжества добра. Самая щемящая сцена рассказывает про жизнь Буратино, получившего свой театр. Известный анекдот, заканчивающийся словами: «Не о таком театре мы мечтали!» не передает всего трагизма современной ситуации с принятием определенных законов и правил. Творческий кризис – беда поправимая по сравнению с бессилием руководителя театра, погребенного под грудой актов, законов, проектов, указов, инструкций, планов, отчетов. Их количество прямо пропорционально театральному счастью, в том числе и зрительскому.

Алексей ГОНЧАРЕНКО

НЕСЛЫШАНАЯ МУЗЫКА КРАСОК

В московской Арт-галерее «ДРЕВО» состоялась выставка «**В ритме танца**» художника наивного экспрессионизма **Бориса Серова** (1951-2008), в экспозицию которой вошло 40 произведений масляной живописи с изображениями танцовщиц и музыкантов. К сожалению, имя Бориса Серова недостаточно известно любителям искусства, между тем его творчество выделяется среди художников наивного искусства.

Он родился в селе Ключи Пензенской области. В 1968-м, когда семья Серовых переезжает жить в Тюменскую область, он поступает учиться в ГПТУ-8 по специальности помощник машиниста тепловоза, казалось бы, нет никаких предпосылок для творчества, между тем его учебе мешал огромный интерес к живописи. Ради этого Борис переходит в вечернюю школу и поступает в изостудию Дома Культуры. В армии его дарование получило новый импульс. Прослужив при штабе округа старшим писарем чертежных и графических работ в Новосибирске и упрочив свое мастерство, Борис перебрался в сибирский Ишим, где работает художником в кинотеатре «Авангард». Вскоре молодой художник поступает на факультет изобразительного искусства (ЗНУИ).

Вот лишь один характерный штрих – в то время мешки для картофеля ему служили холстами, которые он сам натягивал, проклеивал и грунтовал.

Начало 1990-х ознаменовано переездом в Москву, где художник стажировался в художественной мастерской популярного Выставочного зала «Беляево». Москва окончательно приобщает Серова к искусству, Борис живет и работает с группой единомышленников в вольном поселении художников в Крапивинском переулке, где собирались представители московского андеграунда: Герман Виноградов (Бикапо), Берт Сиземский, Александр Петлюра и Пани Броня, Григорий Файн, Владимир Чекасин и другие. Наступает время творческих свершений Бориса Серова. По версии Русского делового агентства (1994-1995) Борис Борисович Серов вошел в число лучших художников России.

Комментарием к жизни и стала данная экспозиция.

Работы на выставке можно условно разделить на два лейтмотива: музыкальный – «У пианино» (2004), «Обнаженная со скрипкой» (2005), «Виолончелистка» (2007) и танцевальный – на хореографическую тематику (отдельные балетные постановки, портреты балерин) и танец как движение тела – порыв души.

Причем портретный жанр у Серова – это безымянные вариации, имена танцовщиц не называются, сами лица принципиально не прописаны, а портреты указаны под номерами. Разница не в хореографических па, а в настроениях исполнительниц. То изображены неуклюжесть и непропорциональность тела, удлиненность туловища как в картине «Балерина № 1» (2005). Или финал долгой репетиции – «Балерина № 2» (2007), где художник берет на кончик кисти закулисье перед самым выходом на сцену. «Балерина № 3» (2003) акцентирует жест, исполнительница словно в роли «умирающего лебедя»... руки выразительно прописаны, но самого движения нет. А это – танец в лучах прожекторов и счастливо улыбающаяся «Балерина № 4» (2007), наслаждающаяся сценой. Наконец, «Балерина № 5» (2007) – задумчивая профессиональ-



«Щелкунчик» (холст, темпера, 100x70; 2008)



«Лебединое озеро» (холст, масло, 50x60; 2007)

Если говорить о работах Серова не в частностях, а в единстве, то картины более напоминают эскизный поиск, зарисовку, размышления художника над хореографической загадкой: что же нас больше привлекает в балете – техника, виртуозность, отточенность поз, красота изгибов тела или иной ракурс – душа и адский труд, высекающий телесную музыку с напряжением скульптора при сопротивлении мрамора и напора резца.

К финалу балетная тема Бориса Серова, ее поэтичная геометрия вдруг неожиданно растворяются в танце как таковом. Все захвачено стихией порыва. Танец – вселенная, единение души и движений. И если «Танец № 1» (1997) смотрится как отдаленная вариация «танцующих баб» Натальи Гончаровой, в редких бликах солнца среди зелени, в ритуале танца – руки раскинуты навстречу ветру, переданы радость, упоение от движения. То «Танец № 2» (2003) дан в более примитивистском стиле, показывает нам девочек в длинных балетных юбочках, совсем юных дев, еще не овладевших сложными балетными фигурами, но уже имеющих своих поклонников, стоящих рядом с цветами.

И опять все дышит весенними красками мира.

Наконец, путешествуя по выставке, нельзя было не вспомнить первого певца балетных кулис – француза Эдгара Дега, только в отличие от именитого импрессиониста, живописец Борис Серов не наблюдатель, не «хореограф», а больше танцовщик, живущий «внутри» полотна. Это средостение живописца и модели, отсутствие расстояния между переживанием и изображением придает творчеству Бориса Серова уникальную теплоту и непосредственность чистой души.

Ирина РЕШЕТНИКОВА

*Фотоматериалы предоставлены
Алиной Серовой*

ная актриса, чья фигурка видна на зелено-бирюзовом фоне в юбке-пачке из перьев павлина.

Художник, не мудрствуя, следует в своей живописи за названиями балетов.

Если в балетной серии «Щелкунчик» – опять картины даны под номерами – перед нами рождение балета из поз, движений, ракурсов, то в балетной серии «Лебединое озеро» на первый план выходит живописность и красота. Например, центральное полотно выставки – «Лебединое озеро № 1» (2008) – это щедрое буйство красок, импрессионистических пятен-мазков, где три балерины, больше похожие на учениц-подростков хореографического училища, изображены с яркостью букета цветов...



«В танце» (холст, масло, пастель, 50x60; 1997)

КОЛЛЕКЦИЯ ВРЕМЕН И СУДЕБ

Театрально-декорационное искусство 30-х годов оказалось обделено вниманием исследователей этого жанра. Одиночные репродукции эскизов декораций изредка можно было встретить в монографиях, посвященных советской сценографии, издававшихся в 70–80-е годы прошлого века. Основной объем репродукций работ художников того времени сохранился только в журнальных публикациях, доступных лишь в читальных залах серьезных библиотек.

Один из таких журналов «Театр и драматургия» издавался в Советском Союзе с 1933 по 1936 год. В каждом номере печатались, кроме статей о театре и фотографий сцен из спектаклей, несколько цветных односторонних репродукций эскизов декораций к спектаклям.

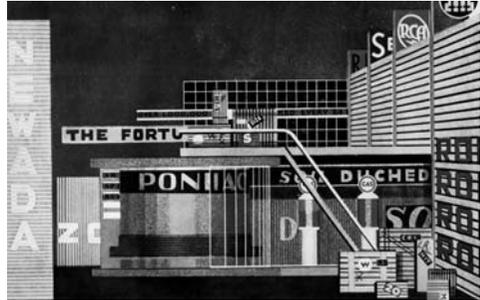
Подборка этих журналов долгое время хранилась у режиссера и художника Анисима Рогачевского, основавшего в 1932 году Новосибирский областной драматический театр. После разных переездов журналы были переданы дочерью Рогачевского Ольгой Ковалевой художнику Владимиру Авдееву, сыну известного актера Александра Авдеева. Много лет журналы, доставшиеся в наследство, лежали в шкафу, накрытые темнотой бесконечного ожидания. В это время технический прогресс уверенно и спокойно вошел в жизнь и научил желающих хранить историю нехитрым действиям сканирования и обработки изображений, несущих драгоценные свидетельства исчезнувшей жизни.

Все репродукции, некогда опубликованные в журналах, по которым Владимир Авдеев учился в детстве и юности пониманию профессии театрального художника, прошли цифровую обработку, были им очищены от следов многочисленных переездов, потопов и пожаров, постоянно сопровождавших передвижной театр, и сохранены в размере и цвете, приближенным к оригиналам.

Выставка «**Коллекция времен и судеб**», устроенная совместными силами **Новосибирского художественного музея** и художника **Владимира Авдеева**, – своеобразная дань уважения художникам, чьи

силами формировалось мощное направление в изобразительном искусстве. Имена многих из них можно встретить только на подписях к репродукциям сохранившихся журналов. Все репродукции, за некоторым исключением, в последующие годы в других изданиях не печатались.

В экспозиции было представлено 100 репродукций эскизов и макетов декораций к спектаклям, авторы которых **В.Рыдин**, **И.Шлепянов**, **Ир. Гамрекели**, **А.Петрицкий**, **М.Григорьев** и другие работали в различных театрах Советского Союза в 30-е годы прошлого столетия.



В.Рыдин. Эскиз декораций к спектаклю «Вершины счастья» Дж. Дос-Пассоса. Камерный театр, Москва, 1934



В.Иваков. Эскиз декораций к спектаклю «Отелло» Шекспира. Драматический театр им. К.Маркса, Саратов, 1936

Уникальность данной выставки в том, что в подобном объеме работы этого периода не выставлялись. Благодаря современным цифровым технологиям появилась возможность в формате одной выставки представить большое количество работ художников, работавших в театрах разных городов. Кроме эскизов декораций, показать фотографии макетов и сами декорации, воплощенные в условиях сценического пространства и данного времени. Подобный объем выставки позволяет зрителю самостоятельно сравнить произведения разных по темпераменту художников. Увидеть, при общем универсальном подходе, основанном на правдивом изображении места действия, разнообразии цветовых и конструктивных решений. Сопоставить уровень мастерства и понимания природы театра каждого художника на примере исполнения эскиза. Познакомить зрителя с художниками, чьи имена давно исчезли с театральных афиш и не упоминаются в исследовательских статьях, но благодаря творчеству которых сформировалась мощная область изобразительного искусства.



М.Григорьев. Эскиз декораций к спектаклю «Три сестры» А.Чехова. Новый театр, Ленинград, 1936

Стилистика театрально-декорационного искусства этих лет совместила в себе традиции театральной живописи конца XIX и начала XX веков и новаторские поиски революционного искусства 20-х годов. Более тридцати лет, до начала 60-х, стиль, сформировавшийся в 30-е годы, был официальным для всех театров. В это сложное время заложена основа для развития современной сценографии, построенной на обобщении предшествующего опыта. На произведениях 30-40 годов учились самые известные сегодня художники.

Глядя на эскиз к спектаклю «Девушки нашей страны» художника **А.Петрицкого**, главного художника Киевского театра им. Леси Украинки, можно вспомнить, что работа под его руководством стала хорошей школой для известного в будущем всему миру театрального художника Давида Боровского, благодаря которому русская сценография стала синонимом образности и лаконичности.

Зрители и исследователи театральной жизни Новосибирска смогли увидеть эскиз художника **И.Шлепянова**, который в 1932 году в качестве приглашенного художника оформил два спектакля в театре «Красный факел», только что начавшем работать в Новосибирске как стационарный: это «Гоп-ля, мы живем» Э.Толлера и «Виндзорские граждане» Шекспира. Работу художника **А.Талдыкина**, приехавшего в Новосибирск для работы над спектаклем «Любовь Яровая» по пьесе К.Тренева в театре «Красный факел» в 1933 году.



А.Ипполитов. Эскиз декораций к спектаклю «Жизнь зовет» В.Билль-Белоцерковского. Драматический театр, Ярославль, 1935

Эскиз декораций к эстрадной программе трудкомунн НКВД «Перековка» художника **Е.Мандельберга** для Московского Театра народного творчества, написанный в 1936 году, стал не просто живописным произведением, а свидетелем, подтвердившим всю противоречивость и парадоксальность эпохи, в которую он был создан.

Эскизы декораций художников **М.Лобакова** и **Б.Матрунина** к спектаклю «Бойцы» по пьесе Б.Ромашова, поставленному в Малом театре в 1934 году, были удостоены «Гран-При» на Всемирной выставке, проходившей в Париже в 1937 году. Новосибирские зрители смогли увидеть репродукцию одного из этих



В.Иванов. Эскиз декораций к спектаклю «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Театр им. А.Грибоедова, Тифлис, 1935

эскизов, ставших значительным достижением мирового театрально-декорационного искусства своего времени.

Новосибирский художественный музей в течение нескольких лет поддерживает добрую традицию отмечать выставкой Международный день театра. Выставка «Коллекция времен и судеб» была посвящена этому замечательному празднику всех, кто служит театру по обе стороны рампы. Хочется надеяться, что зритель, посетивший эту выставку, смог почувствовать атмосферу театра тех лет, когда при открытии занавеса звучали аплодисменты декорациям и художнику.

*Владимир ДОЛМАТОВ
Новосибирск*

ЮБИЛЕЙ

Отметила **20-летие** творческой деятельности в **Театре им. В.Ф.Комиссаржевской** заслуженная артистка России **Ольга БЕЛЯВСКАЯ**.

30 лет назад Ольга Белявская окончила ВТУ им. Б.Щукина, работала в МДТ – Театре Европы, в Молодежном театре на Фонтанке, участвовала в создании театра на Неве.

Первая же роль актрисы в спектакле МДТ «Стекланный зверинец» Г.Яновской привлекала внимание театральной критики. Актриса работала со Львом Додиныным («Татуированная роза», «Дом», «Братья и сестры»), Ефимом Падве («Утиная охота», «Провинциальные анекдоты», «Звучала музыка в саду», «Крыша» и пр.) и другими выдающимися режиссерами. Примерно в этот же период имя актрисы активно зазвучало в кино. Перейдя в Молодежный театр, актриса с успехом сыграла роли своих современниц в пьесах «новой волны». В 1991 году актриса поступает в труппу Театра им. В.Ф.Комиссаржевской, где в ее репертуаре – самые разноплановые роли, от лирических до острохарактерных.

Все, кто когда-либо работал или работает с Ольгой Белявской, отмечают одно из самых редких качеств современной актрисы – ее удивительную, магическую женственность, хрупкость, безграничное женское обаяние и душевную силу. В этой актрисе сочетаются изумительное чувство стиля, внутренняя гибкость и изящество, тонкое, «обертонное звучание», ироническая манерность, психологическая глубина, интеллигентность и высокая степень таланта.

Она может быть нежной, ранимой и одновременно яркой, резкой, «стервозной» в изображении современных героинь. Такова ее Ольга – капризная, избалованная, эгоистичная героиня спектакля «Утоли моя печали» С.Буранова. В «Живом товаре» А.Чехова актриса тонко работает в редкой акварельной стилистике, создавая воздушный и легкий образ. В спектакле «Дон Жуан» ее крестьянка Тисбея – шаржированный, почти клоунский персонаж, решенный в комедийном ключе. Одна из самых великолепных ее работ за последний период в родном театре – это образ Ольги в спектакле «Шесть блюд из одной курицы».

Актриса Ольга Белявская – прекрасный партнер. Она славится своим умением дружить, природной интеллигентностью.

Театр им. В.Ф. Комиссаржевской



ИЗ ГЛУБИНЫ НАРОДНОЙ

Государственному национальному театру Удмуртской Республики – 80 лет

О тех, кто создал удмуртский театр, нельзя говорить и писать однозначно. Каждый, кто стоял у его колыбели, был не просто мастером, режиссером или драматургом. Организаторы театра были совсем юными и не имели ни жизненного, ни профессионального опыта. Но все покрывало душевное горение, желание создать свой творческий коллектив.

Неповторимое по своеобразию искусство удмуртских актеров, их удивительная достоверность, психологическая глубина постижения характеров берут начало в народных истоках творчества, в тесном соприкосновении с богатством национального фольклора. Яркая одаренность, живое и непосредственное слияние с искусством родного края были свойственны каждому из артистов, бывших любимцами широких кругов публики.

Т.Ардашева

Сегодня вопрос о состоянии и развитии национальных культур – один из самых острых и пока еще трудно решаемых в стране. Необходимо способствовать сохранению и формированию духовных богатств, накопленных большими и малыми народами за их богатейшую историю. Выполнению этой задачи исключительное место во все времена отводилось национальному театру.



Государственный национальный театр Удмуртской Республики

7 февраля 1931 года состоялся первый спектакль **национального удмуртского театра «Река Вала шумит»** по пьесе молодого драматурга **Игнатия Гаврилова** (режиссер-постановщик – студент ГИТИСа **Кузьма Ложкин**). На большую сцену впервые вышли юноши и девушки, еще недавно стоявшие за станками на заводах, другие приехали из деревень – все они участники самодеятельных кружков. Еще далеко не все было совершенно: и пьеса имела недостатки, и актеры не всегда понимали свои задачи. Но та искренность, душевность, с которой они отнеслись к тому, что делали, не осталась без внимания зрителей: спектакль был принят восторженно. Премьера «Река Вала шумит» открыла первую страницу истории национального театра Удмуртской Республики.

Через несколько дней театр направляют в Нижний Новгород, где тогда проходил II Съезд Советов. Выступление перед большой ответственной аудиторией для коллектива явилось экзаменом на профессионализм.

А уже весной театр начинает гастролировать по районам республики. Обслуживание сельского населения с тех пор прочно вошло в жизнь театра и стало одной из

лучших его традиций. Удмуртский зритель получил возможность видеть спектакли на родном языке. С первых шагов с театром начали сотрудничать молодые удмуртские писатели **М.Петров** и **М.Коновалов**, в чьих пьесах («**Батрак**», «**Победная поступь**») была сделана попытка обращения к современной теме. В репертуар вошли произведения русской и мировой классики: «**Ревизор**» и «**Женитьба**» **Н.Гоголя**, «**Слуга двух господ**» **К.Гольдони**, «**Лекарь поневоле**» **Мольера**. Пьеса «**Холодный ключ**» **И.Гаврилова** о жизни удмуртской деревни в период революционных преобразований имела впоследствии богатую сценическую историю.

Широко известны в республике имена первых удмуртских актеров: народного артиста РСФСР **К.Ложкина**, заслуженной артистки РСФСР **А.Шкляевой**, народных артистов УАССР **В.Виноградовой**, **К.Гавриловой**, **Г.Овечкина**, заслуженных артистов УАССР **А.Колесниковой**, **В.Волкова**, **В.Гаврилова**.

Постепенно репертуар театра расширялся: ставились спектакли по пьесам местных драматургов, русской, зарубежной классики.

Осенью 1934 года в Ижевске ор-



ганизовали Театральный комбинат, в котором параллельно работали опера, балет, русская и удмуртская драматические группы. Комбинат просуществовал недолго: вскоре стала понятна нецелесообразность такого объединения, особенно для актеров-удмуртов. После расформирования комбината удмуртский театр приобретает статус государственного.

Несмотря на отсутствие должной материальной базы (свое помещение театр получил лишь в 1950-м), неустроенность быта актеров, театр жил полнокровной творческой жизнью. Первое десятилетие – это его подъем и расцвет. Популярность театра росла от сезона к сезону. Постоянными зрителями теперь были не только удмурты, но и русские, другие народности, проживающие в республике.

Тяжелые испытания театр претерпел с началом Великой Отечественной войны. Лучшие актеры ушли на фронт. Большинству из них вернуться было не суждено. Постановлением СНК УАССР театр был закрыт. Оставшуюся часть артистов мобилизовали на заводы. Но уже через полтора года совнарком УАССР специальным постановлением обязал восстановить деятельность Удмуртского государственного драматического театра. Этим же постановлением директорам заводов предлагалось освободить актеров с предприятий для работы в театре. В основном занимались подготовкой малых драматических форм, постановкой одноактных пьес и концертов. Но работать приходилось в очень трудных условиях: готовили программы и выступали в холодных, непригодных помещениях. Костюмы, деко-

рации переносили на себе, рабочих рук не хватало. И жилось артистам сложно: на частных квартирах, совместно с хозяевами, они недождали, недосыпали. Актеры старшего поколения часто вспоминали о работе театра в дни войны: «Выезжать на гастроли было тяжело. Приезжаешь в деревню, а клуба нет. Предлагают школу, а она едва держится, скорей всего напоминает сарай: не вернуться никак. Иногда выступали в заброшенных домах или в полуразрушенных церквях. Чемоданы с костюмами, реквизитом несли на себе, а порой вместо лошадей запрягали коров. Но когда после очередного концерта видели радостные лица ребятишек, глаза, полные слез, старых женщин, слышали благодарные ласковые слова, сердце наполнялось радостью от того, что наша работа помогает людям жить...»

За годы войны актерами театра в колхозах, госпиталях, районах дано свыше 600 концертов и спектаклей. Удмуртские артисты в деревнях были самыми дорогими гостями, и встречали их с радостью. Это были актеры, сохранившие национальную самобытность. Все, что они делали на сцене, людям было знакомо, близко и дорого.

В первые послевоенные годы встал вопрос о подготовке профессиональных кадров. Начиная с 1951 года, через каждые 8-10 лет труппа пополняется молодыми актерами, получившими профессиональное образование в театральных вузах Ленинграда, Москвы, Уфы.

В 50-е годы коллектив обращается к классике и современным пьесам, опираясь на национальные традиции, беря на вооружение и то новое, что было приобре-

тено молодежью на институтской скамье. Разнообразен по жанрам репертуар тех лет: «**Власть тьмы**» Л.Толстого, «**Дядюшкин сон**» Ф.Достоевского, «**Фатима**» К.Хетагурова, «**Светит да не греет**» А.Островского и т.д. Спектакли по пьесам удмуртских авторов: «**Весенние дни**» И.Гаврилова, «**Волнуется сильнее море**» В.Садовникова и М.Троница, «**Если нет любви**» С.Широбокова, «**Старый дом**» по одноименной повести Г.Красильникова.

Имена многих актеров по праву вошли в историю театра. Это заслуженные артисты РСФСР **Нина Бакишева**, **Борис Безумов**, **Василий Перевошиков**, заслуженный артист УАССР **Иван Кудрявцев**, народный артист УАССР **Иван Протодяконов**, заслуженный деятель искусств РСФСР **Геннадий Веретенников**.

В 1958 году Удмуртский драматический театр был реорганизован в музыкально-драматический. В труппу вливается группа солистов-вокалистов, артистов хора, балета, оркестра. На театральных афишах с того времени и до октября 1985 года (пока не переехали во вновь построенное здание) рядом с такими названиями, как «**Старый Мултан**», «**Холодный ключ**», появляются «**Холопка**», «**Сильва**», «**Летучая мышь**». Музыкальные спектакли шли на русском языке, драматические – на удмуртском. В начале 60-х годов создаются свои национальные опера, балет, музыкальная комедия. В 1961 году – первая опера на удмуртском языке «**Наталь**» **Германа Корепанова**, чуть позднее – балет «**Италмас**» его однофамильца **Геннадия Корепанова**, который добавил к своей фамилии псевдоним

Камский. Он же автор первой музыкальной комедии «Любушка». Современный наш Музыкальный театр оперы и балета ведет свой отчет с 1958 года.

С января 1996 года Удмуртский государственный драматический театр преобразован в **Государственный национальный театр Удмуртской Республики**. Сейчас в театре работают выпускники пяти национальных студий – седьмое поколение артистов. Постепенно уходят из жизни актеры первого и второго поколений, те, кто создавал театр, приумножал его славу. За 80 лет на удмуртской сцене выросли и утвердили свое искусство замечательные актеры, режиссеры, художники. За вклад в развитие театрального искусства, высокое исполнительское мастерство 18 артистам театра присвоены почетные звания РФ и УР. Среди них **Вероника Садаева, Валентина Загуляева, Галина Владыкина, Петр Романов, Геннадий Соловьев, Вячеслав Байков, Леонид Романов.**

Сегодня зрителям хорошо известны имена самых молодых акте-

ров: **Оксаны Гавриловой, Вячеслава Карасноперова, Алексея Ложкина, Светланы Ложкиной, Игоря Моисеева** и др.

Сегодня в ВТИ им. М.С.Щепкина учатся посланцы из Удмуртии, которые через 3 года пополняют ряды актеров нашего театра.

Работники театра активно пропагандируют удмуртское театральное искусство и вне стен театра. Ежегодно труппа выезжает на малые осеннее-зимние и большие летние гастроли в сельские районы республики и за ее пределы, выступая перед удмуртам Башкортостана, Татарстана, Пермской и Кировской областей.

Неоднократно театр принимал участие в международных фестивалях театров финно-угорских народов в г. Нурмес (Финляндия), Йошкар-Оле Республики Марий-Эл.

Сегодня театр живет в красивом реконструированном здании. Репертуар театра стал намного разнообразнее и интереснее. Большим успехом пользуются новые спектакли, разные по жанру и по тематике: **«На зо-**

лотом дне» Д.Мамина-Сибиряка, «Трибунал» А.Макаенка

(перевод **А.Григорьева**), **«Прошлым летом в Чулимске»**

А.Вампилова (перевод **Л.Романова**). Идут спектакли по пьесам

классиков национальной драматургии и современных писателей:

«Сюан» («Свадьба») В.Садовникова, «Девичьи красавицы»

Ст.Широбокова, «Я буду ждать только тебя»

И.Гаврилова, «Опаленные инем»

и **«Туман» А.Григорьева** и **С.Салтыкова**. Не обходит вниманием театр и юного зрителя, про-

водит во время каникул Дни театрального искусства, когда стар-

шеклассники знакомятся со спектаклями по пьесам авторов, изу-

чаемых в школе. Для самых маленьких здесь ставят сказки.

Государственный национальный театр Удмуртской Республики,

отмечающий свое 80-летие, не теряет своих былых тради-

ций, своей славы и стоит на высоте, какой достоин вместе со своим

зрителем.

*Анна ЕВСЕЕВА
Ижевск*

IN BRIEF

Новокузнецк

КУКЛОТЕРАПИЯ ОТ ЛЕЛИКА

Лица детей вмиг расплываются в улыбке. В серой будничной палате становится светло и весело. В гости к юным пациентам **ортопедического отделения городской клинической больницы № 1** пришел любимец публики – клоун **Лелик**. «А давайте займемся... надувательством! Умеете?» – «Не-е-т...» – в некотором замешательстве отвечают девчонки. «Ха, да это же так легко, – не унимается клоун, – мы будем надувать... воздушные шары! Но перед началом их нужно как следует размять!» Ребятишки с удовольствием соревнуются, кто быстрее надует шар. «А теперь повторим наш девиз: «Хорошее настроение способствует скорейшему выздоровлению!» – продолжает весельчак, и девчонки с удовольствием подхватывают эту простую, но мудрую истину.

В гости к пациентам Лелик приходит не в первый раз. Такой необычный метод терапии применяют в больнице второй год. Идею новокузнецкие специалисты почерпнули у зарубежных коллег-израильтян. А воплотить «клоунотерапию» в реальность удается совместно с актерами **новокузнецкого театра кукол «Сказ»**.



Анастасия РЯБИНИНА, Новокузнецк

ПРО РЫЖУЮ СПЕСЬ АНГЛИЧАНОК...

Из дневника актрисы

Н и рыжей спеси англичанок, ни лондонских туманов в Великобритании я не заметила. С туманами не повезло. Я была всего неделю. 28 октября спектакль в **Оксфорде**, 29-го – в **Лондоне** и 30-го – встреча с английской малышкой, изучающей русский язык. Поэтому и привезла в Англию «Степашку» и колокольчики ребятам в подарок.

Пригласил меня в Лондон **Пушкинский дом**.

В Лондоне в музее Альберта и Виктории – выставка, посвященная столетию русских сезонов Дягилева. А я играю **«Человеческий голос»** дягилевца Жана Кокто – последнюю режиссерскую работу **Бориса Александровича Львова-Анохина**, и спектакль по **русской поэзии Серебряного века**.

Повторяю. Ни рыжей спеси англичанок, ни лондонских туманов в Великобритании я не заметила. А поэт, наверное, был влюблен в пленительную англичанку, и это – его личное, оттого что он гений, стало для нас образом женщин Англии. Простим ему. Поэт, кажется, и в Англии никогда не был.

А англичанки другие. Изящно одетые, глаза живые, внимательные, улыбающиеся тебе, и ты почему-то тоже улыбаешься глазами в ответ. Часто они идут с двумя-тремя детишками. Нет, это не няни, а молодые мамы. Тоненькие, в джинсах, в простых изящных курточках или легких пальто. И их очаровательные

ребятишки, рыжевато-русые. Смешные.

29 октября в Пушкинском доме играла «Человеческий голос». Публика была английская, изысканная. И как это было ответственно, я поняла уже после спектакля. Они были счастливы, оттого что я привезла настоящий психологический русский театр. То, что они любили, знали и почитали в русском театре. Когда после окончания, после звуков Шопена, всех пригласили на фуршет – отдохнуть в антракте и выпить шампанского (Кокто шел первым актом, Серебряный век – вторым), они отказались – сказали, что не хотят разрушать атмосферу. И я еще целый час читала им русскую поэзию, и видела сияющие глаза.

Директор Пушкинского дома Джулиан – высокий молодой англичанин, пианист и дирижер. Весь стиль этого Дома с витыми лестницами, похожего на наш «Дом Нащокина», чем-то напоминает русский особняк пушкинского времени. Портреты Пушкина, Толстого, Салтыкова-Щедринина и всех-всех-всех русских писателей и поэтов. Может быть потому, что их английский Шекспир принадлежит всему миру, у англичан особое восприятие.

Наш Толстой – принадлежит им. И Пушкин – их. И Дягилев!

Шекспир – научил мыслить глобально.

Я играла в Германии. Немцы знают и Станиславского, и Мейерхольда, и Таирова, и Вахтангова, и Эйзенштейна, и Эсфирь Шуб. Все про авангард. Француз



Наталья Маева

зы русское ценят и любят. А англичане! Мне кажется, они и Державина знают.

В субботу Пушкинский дом полон англичан. Они учат русский. Я в субботу встречалась с малышкой, они тоже учат русский! Наверное, чтобы когда-нибудь самим прочитать Толстого – без перевода! Толстовская высота – высота человеческого гения, и, значит, Толстой принадлежит им, как Шекспир – нам. Они так мыслят.

28 октября в Оксфорде меня студент расспрашивал об Андрюше Миронове. Не про то, с кем все-таки он спал, а про то, что он любил и каким он был. И хорошо, что я училась с ним в одно время. И первую свою роль – Учителя музыки – Андрюша сыграл в нашем дипломном спектакле «Мещанин во дворянстве». И я могла рассказать, как он любил прогуливать политэкономии в музее Скрябина, слушая Скрябина. Каким он был добрым и внимательным, как трепетно, уже став звездой, относился к старикам-звездам старой эстрады, на руках которых он вырос и не забыл про это. Как замечательно знал поэзию и литературу, и когда веселая шумная компания собиралась у него дома, оберегал только коллекцию фарфора мамы, Марии Владимировны Мироновой.

В Оксфорде это интересно 20-летним талантливым ребятам, потому что даже за большие деньги ленивых и бездарных там не учат и дипломов Оксфорда не выдают.

Приехав из Лондона и включив телевизор, я вижу, как заграничный режиссер учит наших молодых актеров ходить «ручейком», чтобы почувствовать друг друга. Нас этому учат на первом курсе театрального института. И молодые актеры делают вид, что для них – это откровение. Хочется тем, кто это показывает и выдает за откровение, сказать: «В Великобритании русское искусство любят и знают!» И, пожалуйста, уважайте себя и свою культуру. У всех лондонцев на пиджаках, костюмах, платьях, у всех дикторов телевидения и у тех, кто приходит на передачи, плоский, похожий по размеру на нашу ромашку, красный цветок. Но это не ромашка, а мак. Есть легенда о том, что мак вырастает из крови убиенных. 11 ноября в 11 часов вся Великобритания замерла в минуте молчания. А в конце октября в Лондоне, вернувшись в гостиницу после спектакля, включив телевизор, я вдруг увидела на экране кадры блокадного Ленинграда. Камера очень медленно приближалась, показывая крупный план. Камера внимательно рассматривала лица наших блокадников – детей, стариков, женщин с саночками. И голос английского диктора, чем-то похожий на левитановский, только намного мягче, говорил о мужестве этих людей, сумевших выжить. Потом шло интервью с сыном командующего флотом Кузнецова. Фильм английский. С каким уважением, вкусом и печалью он сделан. И

как для англичан высок подвиг России в этой войне. В 11 часов 11-го месяца 11-го числа англичане молчали и про наших блокадников и солдат. А деньги, которые выручили за продажу мака, пойдут ветеранам.

Лондон весь в зелени. Когда я училась, играла японский отрывок с Сашей Збруевым и много тогда читала о том, как японцы украшают землю. У них очень мало земли. У англичан земли достаточно. Но в цветах – все. И почему-то в конце октября в Лондоне цвели розы и анютины глазки. Все дворы, окна, улицы вдоль дорог, около домов – все в цветах. Цветут какие-то кусты, и деревья в осеннем золоте.

Дома коричневато-кирпичные или белые, в основном четырех-, пятиэтажные. Соблюдается этажность. Эта гармония так приятна для глаз. Высокие современные здания – учреждения, и они там, где это уместно. Гармония не нарушается и в Лондоне, и в Оксфорде.

В Оксфорде я гримировалась на студенческой кухне. Несколько газовых плит и уют, прикрепленный прямо к стенке. Чтоб не унесли, наверное! Все предельно просто. Очень чистенько. Студенты сами себе готовят, если хотят.

В Оксфорде все дышит стариной. Дома, на которых написан год постройки, и ты замираешь – века. И много студенческих кафе, и магазины, в которых цены вполчину – распродажи. Студенты в джинсах, девочки абсолютно не накрашены, без косметики и украшений. Мальчишки студенты коротко подстрижены. Дома у меня на столике лежит синенькая карточка – ее подарили студенты после спектакля. Я

теперь член Оксфордского университетского русского общества.

К сожалению, не успела побывать в театрах – мало времени, совсем мало. На афишах Ибсен – «Строитель Сольнес», Пристли – мюзиклы. Толпа перед началом. Но про мюзиклы говорят: они уже нам поднадоели. Фестиваль русского кино.

31 октября я улетала, а 30-го вместе со «Степашкой» и колокольчиками пришла на встречу с ребятней. Тем, кто в Пушкинском доме учит русский язык, 5-8 лет. Я им прочитала Биссетта – «Про мальчика, который рычал на тигра». Любимую английскую сказку московской ребятни в чудном пересказе Шерешевской. А они мне: «Уж небо осенью дышало, уж реже солнышко блистало, короче становился день, лесов таинственная сень...» – с английской мелодичкой, с абсолютным мальчишеским удовольствием.

Спасибо, Лондон.

...Я играла в спектакле по пьесе Майкла Редгрейва «Письма Асперна» (по новелле Генри Джеймса), а мою тетку Джулиану Бордеро, возлюбленную Байрона, играла Эда Юрьевна Урусова. Это была ее последняя роль в театре. Пьесу «Письма Асперна» замечательный русский режиссер Львов-Анохин – в Лондоне его помнят – привез из Англии. В Москве ее перевела Мария Головченко, и мы играли спектакль до самого ухода Эды Урусовой, прекрасной русской актрисы. После ее смерти Борис Александрович спектакль снял. О спектакле много писали. Он завораживал. В нем была мысль, глубина, трепет. Я привезла на родину великого ан-

глийского актера и режиссера Майкла Редгрейва книгу об Урусовой, с главой «Последняя роль» – о ее работе в этом спектакле, фотографии нашего легендарного спектакля и актеров в ролях.
Круг замкнулся.
На полках среди книг у любого московского театрального акте-

ра стоят книжки или Пола Скофилда, или Питера Брука, или Лоуренса Оливье, или-или-или... Встречи с английским театром всегда были праздником. «Гамлет», где в шутку – английский Гамлет и русская Офелия. Или русский Гамлет и английская Офелия в Маяковке. Аплодисменты актерам Англии. Встреча

в Доме актера, очарование Мэри Юр в «Гамлете». Театр «Олд Вик»...

Кризис приостановил встречи театров. Как жаль. И как хочется верить, что кризис пройдет!

*Наталья МАЕВА,
актриса Нового
драматического театра*

ЮБИЛЕЙ

Уже 34-й сезон заслуженная артистка России **Раиса ЮДИНА** выводит на сцену **Тамбовского театра кукол** маленьких человечков, зверушек, а то и совсем сказочных героев, таких, как Баба-Яга. Ее персонажи не похожи ни характерами, ни голосами, ни манерой поведения. Раиса Борисовна, тщательно готовясь к каждой роли, старается избегать штампов, которые порой преследуют кукловодов. Юдина – высококвалифицированный профессионал кукловодства. Ей по плечу сыграть в одном спектакле даже не одну, а, не повторяясь, несколько ролей. Так, в постановке «Волшебное кольцо» актриса великолепно раскрылась сразу в четырех ролях: Скомороха, Матери Ивана, Царевны и змеи Скарпаеи. По три роли играла Юдина в постановках «Слоненок», «Дюймовочка» и др. Всего же Раисой Борисовной сыграно более 120 ролей в 82 спектаклях.



Своему театру актриса предана всю жизнь. Раечка – озорная рассказовская девчонка – уже в юные годы блистала талантами в художественной самодеятельности. Поступила на театральное отделение Тамбовского культпросветучилища, после которого ее взяли в театр кукол. Здесь в 1977 году актриса начала свой творческий путь, здесь накопила артистический опыт и стала виртуозом, здесь получила почетное звание, награждалась и дипломами всероссийских смотров, и почетными грамотами. Но одна награда – диплом первой степени областного смотра творческой молодежи – особенно дорога. Она получена за интереснейшую роль Лисы в спектакле «Клочки по закоулочкам». Впрочем, роли хитроумной рыжей красавицы доставались Юдиной не раз («Аистенок и Пугало», «Русачок»). Хотя, по словам актрисы, ей все-таки более близок образ зайчишки. Режиссеры-кукольники, а их немало приезжало в Тамбов ставить спектакли, всегда с удовольствием задействовали в постановках Раису Борисовну. Ведь Р.Юдина – мастер перевоплощения. В ее актерской палитре не только разнообразные кукольные персонажи, но и роли живого плана. Современный кукольный театр – это синтез. Это не только работа за ширмой, не только работа с куклами, но и иные пути общения с маленькими зрителями.

Но в каком бы образе ни выступала обаятельная актриса, она моментально завоевывает внимание малышей, умело вводит их в любую сказку, так что юная публика воспринимает мир кукол как реальный. Вместе с актрисой зрители и хохочут, и грустят, впитывают все то хорошее, что несут ее положительные герои.

Первые зрители и поклонники актрисы сегодня приводят в Тамбовский театр кукол своих детей, а то и внуков.

У Раисы Борисовны замечательный слух, красивый певческий голос. А на недавнем юбилейном вечере актрисы многие ее почитатели впервые для себя открыли поэтическое дарование Юдиной. Раиса Борисовна давно пишет стихи. Но не только для коллег, а и для широкой аудитории она с ними выступила впервые.

Юдина – дачница со стажем. В ее золотых руках оживают не только куклы, но и все, что посажено на ее земельном участке. Щедрость души ведь необходима везде. А у Раисы Борисовны с лихвой душевных качеств и на юных зрителей, и на коллег, и на весь окружающий мир, и, конечно же, на мир кукол, где каждый персонаж требует к себе внимания и труда. Раиса Борисовна – большая труженица. Ее постоянный успех – это органика природного таланта плюс огромная работа над собой.

Мargarита МАТЮШИНА, Тамбов

СЛОН

Народный артист России **Е.М.ШАЛЬНИКОВ...** Когда он шел по городу, с ним здоровались незнакомые встречные. То есть это он их не знал, но непременно в ответ на приветствие наклонял крупную, уже лысеющую голову и, сдержанно улыбаясь, произносил своим звучным баритоном: «День добрый!», как бы благодаря за уважение и тем самым причисляя обычных владивостокских любителей театра к числу своих знакомых.

Он вообще, несмотря на свою известность (сегодня сказали бы – звездность, но такого понятия во Владивостоке 60-х не существовало), был очень простым и доступным человеком.

Мы, подростки, жадно впитывавшие с галерки старой Горьковки (ныне **Приморский краевой академический театр драмы им. М.Горького**) тексты и мизансцены драматических шлягеров тех лет: «Американская трагедия», «Трое», «Разбуженная совесть» – шепотом сообщали друг другу и без того известную фамилию молодого артиста, наконец-то выходящего на сцену: Шальников... Шальников... Шальников!

В 1961 году нас, студийцев Дома пионеров, позвали для участия в телевизионном спектакле про американскую жизнь под названием «Экстренный выпуск» изображать мальчишек-газетчиков. Можно представить, что мы почувствовали, оказавшись в телестудии рядом со своими кумирами! Центральное телевидение в

ту пору до Владивостока еще не дотянулось, все передачи были местными, московских актеров мы видели только в кино, и «свой» театр занимал в наших сердцах основное место.

«Смотри!» – толкнул меня локтем приятель по студии Витка Байгулов, и мы во все глаза уставились на появившегося из костюмерной Шальникова.

Он был одет в комбинезон из какой-то небывалой синей ткани с белыми прострочками по швам (про джинсы мы в те времена еще и не слыхивали) и яркий джемпер с нерусскими буквами на груди. На его голове красовался волнистый каштановый парик. Артист был в превосходном настроении и, подойдя к нам, своим будущим партнерам, тут же предложил прорепетировать нашу совместную сцену. Он с энтузиазмом включился в работу, попутно подсказывая нам, как лучше произнести наши реплики.

С этого дня мы стали здороваться при встрече (город-то маленький!), и он непременно приостанавливался, чтобы задать пару вопросов: как дела, как учеба и тому подобное.

Евгений Михайлович был человеком счастливой актерской судьбы. Играл всегда много, и публичка, что называется, на него шла. В молодые годы это были главные роли тогдашнего репертуара: матросы-тихоокеанцы, солдаты Великой Отечественной, передовые рабочие – словом, образы современников. Потом пошли «социальные герои», самым ярким среди



Б.Лавренев. «Разлом».
Е.Шальников - Артем Годун
(1967)

которых был, безусловно, партийный секретарь **Михайлов** из пьесы В.Киршона «Хлеб», которую талантливо поставил главный режиссер театра в те годы Натан Басин.

Старый Театр им. Максима Горького – там, где сейчас зал филармонии, был хорош всем, кроме сцены – небольшой, без декорационных карманов. Но когда на эту сцену высыпала басинская массовка, изобретательно выстроенная и виртуозно оркестрованная, возникало какое-то новое пространство, наполненное, казалось, сотнями людей. Массовка ошеломляла, Шальников – потрясал.

Как он умел работать со своей внешностью! Подобно многим оставшим спорт спортсменам (в юности был известным баскетболистом), он быстро погрузнел, и вес его – при вполне среднем росте – лет с тридцати не опускался ниже центнера. К тому же – лыс и курнос. Бравого солдата Швейка, о котором мечтал долгие годы, мог бы играть и без грима, что же касается иных ролей... Наверное, ни у одного артиста во Влади-



В.Киршон. «Хлеб». Е.Шальников - Михайлов, Т.Данильченко - Ольга (1962)

Фото из архива Приморского драматического театра (1967)

востоке не было столько париков, столько сапог и туфель с косками – внутренними вкладышами в обувь, увеличивавшими, кроме каблучков, рост исполнителя. Какие носы он умел лепить! И выходил на сцену в роли того же Михайлова мощным, но стройным (помогала длинная шинель), с медальным профилем и падающими на высокий лоб, как крылья, прядями густых темных волос.

Его мягкий и глубокий голос вводил зрителей, особенно женщин, в подобие трансa. Он, кстати, был отменным чтецом, одним из самых востребованных на радио и телевидении. Здесь конкуренцию ему мог составить разве только друг и партнер Вадим Мялк – обладатель роскошного бархатного баса.

В «Хлебе» – пьесе 30-х годов, весьма плакатной, тенденциозно-идеологической, герой вызывал безоговорочное сочувствие не потому, что был коммунистом и секретарем, а потому, что был красив, мужествен и бесконечно обаятелен.

У Киршона действие кончается так, как надо – большевики победили, кулаки разгромлены и арестованы, секретарь произносит заключительную речь. Но мудрый Басин изменил финал, решив его в духе, так сказать, оптимистической трагедии.



«Доходное место». Е.Шальников - Юсов, В.Бусаренко - Жадов (1972)

– Скажи, Михайлов! – просят секретаря крестьяне.

– Скажу! – решает Михайлов и направляется к трибуне. В это время из группы кулаков выбегает дочь их главаря Квасова – Паша и стреляет в секретаря. В зале и на сцене ахают.

Михайлов покачнулся. Его подхватывают соратники.

– В счете ошибся, Иван Герасимыч... – голос Шальникова звучит негромко, но в мертвой тишине слышен во всем театре. – Думал, Михайлов один, а нас вон сколько. Вот – Михайловы (Шальников смотрит направо). Вот – Михайловы (с усилием поднимается левая рука). Вот – Михайловы (артист смотрит в поблескивающие влажные глаза зрителей). Нас всех (пауза) не убьешь!

Шальников шагает вперед и начинает валиться. Его снова удерживают, и возникает застывшая в порыве групповая мизансцена – как клин, где он в центре. Вступает оркестр, и потрясенный зал взрывается аплодисментами.

Я уверен, что эта сцена – редкий и абсолютный пример того самого катарсиса, потрясения вместе с очищением, о чем писал Аристотель.

Сколько ни пытаюсь, не могу вспомнить ни одной отрицательной роли артиста. Смешных, не-

лепых персонажей – помню, но и они были согреты его мощным обаянием и вызывали добрую улыбку. Однажды на гастролях заболел артист Сергей Королев, прекрасно игравший роль маркиза Рикардо (это персонаж «Учителя танцев»?) в комедии Лопе де Веги «Собака на сене», одной из популярнейших постановок тех лет. Евгений Михайлович с двух репетиций ввел в эту маленькую роль и сыграл...петуха. Его маркиз был так наивно самоупоен, так победительно глуп и в то же время настолько безобиден, что вызывал сочувствие, чего уж совершенно не испытывали зрители по отношению к туповатозлобному герою Королева. В пьесе «Рельсы гудят» он играл эпизодическую роль пожилого рабочего – огромного, флегматичного, с большими моржовыми усами. Уже и не вспомнить, что там, собственно, происходило, но хорошо помнится зрительский смех после каждой реплики артиста. Кстати, он с удовольствием, когда это было надо, обыгрывал свои габариты, более того – он их увеличивал! В комедии «Неравный брак» он играл интеллигента-филолога Владимира Михайловича (я партнерствовал ему в роли сына – Кирилла). Евгений Михайлович представил себе этого персона-

жа весом килограммов в сто пятьдесят, для чего потребовал шить себе что-то вроде скафандра на вате, который он поддевал под костюм, становясь просто необъятным! При этом у филолога была какая-то птичья походка – с пяток на цыпочки, удивленные голубые глазки и губки трубочкой. Этот спектакль, прошедший на сцене несколько сотен раз, часто становился полем творческой дуэли двух мастеров – Шальникова и его друга-соперника Андрея Присяжнюка, непревзойденного комика и постановщика комедии. Когда оба были в ударе, спектакль мог увеличиваться на час! Зрители буквально вываливались из кресел, изнемогая от хохота. Ну, конечно, не обходясь и без ревности...

Некий журналист напечатал рецензию на «Неравный брак», где до небес вознес роль Шальникова, отметив, между прочим, что рот его персонажа напоминает «куричью гузку». Присяжнюку же досталась гораздо более скромная порция комплиментов.

Вечером на спектакле Андрей Александрович бушевал в гриммерке:

– И откуда эти писаки берутся? Ни хрена же в театре не смыслят! Русского языка не знают!

– А я считаю, статья хорошая, – с самым невинным видом подначил Шальников.

– Хорошая?? – вскипел Присяжнюк. – Вот эта вот???

– Да брось ты, Андрей, – примирительно сказал Шальников. – Подумаешь, недохвалили! В другой раз перехвалат...

Но Присяжнюк никак не мог успокоиться и все ворчал себе под нос: – Статья ему понравилась... С куриной же...и его сравнили... Подобные пикировки были нередки, причем Присяжнюк чаще

нападал, а Шальников добродушно отбивался.

Он вообще был добродушен, как большой и сильный человек. Не могу вспомнить у него каких-либо проявлений ехидства, подначек, столь распространенных в театральном обиходе, не говоря уже о грубости и агрессивности.

Хотя... Рассказывали, что в молодые годы он как-то гонялся по театру за директором, размахивая топором, выхваченным с пожарного щита. Но, поскольку уголовного дела заведено не было, смею предположить, что директор не пострадал. Вопрос – что это был за директор, который смог вывести из себя вполне миролюбивого артиста и даже не подал на него в суд за хулиганство?

Шальный – одно из внутритеатральных его прозвищ. То есть, было что-то в нем, кроме фамилии, шальное, стихийное, грозящее обернуться взрывом, но до поры запрятанное в личину полнокровного весельчака и оптимиста, которым он всегда предпочитал выглядеть на людях.

Лично мне милей его другое прозвище – Слон. Хотя слоны, если их разъярить, пострашней любых хищников. Но в этом и зерно – не трогай, а то... В этом, мне кажется, зерно и русского национального характера, который он, сам того не подозревая, воплощал на сцене – сильного, мирного, добродушного, но уж если всерьез заденут...

С этим Слоном связаны и другие воспоминания... К Евгению Михайловичу всегда очень тянулись женщины. Подозреваю, что их влекло даже не столько его личное обаяние (хотя оно было очень велико), сколько его актерский талант и магия сыгранных им ролей. Среди его поклонниц встре-

чались и лица, гораздо моложе его по возрасту. Так, одна талантливая выпускница Института искусств, очаровавшая до того ряд своих сверстников, на гастролях сумела добиться особого расположения мэтра и примерно в течение месяца они ходили, держась за ручки, чем заслужили общую оценку, звучащую, как название забытого ныне, но памятного в те годы детского фильма «Слон и веревочка»...

Кончались 60-е – годы, на которые пришелся пик расцвета таланта и популярности Шальникова. Уже простое перечисление сыгранных за десятилетие ролей заняло бы добрую страницу. Он был жаден до работы и не отказывался даже от эпизодов, которые часто затмевали основных персонажей.

В «фирменных» постановках пьес Максима Горького он блистательно исполнил трагическую роль **Петра** в инсценировке «**Дела Артамоновых**», **Луки** в «**На дне**» и гротескового часовщика **Яковлева** в «**Фальшивой монете**». В современном репертуаре – главную роль **Сергея** в пьесе В.Розова «**Традиционный сбор**», академика **Бармина** в драме В.Лаврентьева «**Человек и глобус**», прототипом которого был знаменитый физик-атомщик Игорь Курчатов. Из классического репертуара помнится **Брут** в шекспировском «**Юлии Цезаре**» – спектакле, неожиданно для всех решенном постановщиком Натаном Басиным и художником Борисом Локтиным в современных костюмах. Сегодня это – привычный прием, но для советского театра конца 60-х, пожалуй, слишком экстравагантный...

Менялось время, отдельными фактами и событиями давая знать или догадываться об этих пере-

менах и нам, начинающим актерам, воспитанным в незыблемой до поры системе советских идеологических ценностей. Помню, на гастролях в Иркутске в репетиционную комнату вошел ведущий молодой актер театра Володя Гинзбург и, поблескивая черными глазами, произнес загадочную фразу: «Ну, и как вам наши, а?» Речь шла, как выяснилось, о результатах «семидневной войны» израильтян с арабами... В том же городе старшекурсник Генна Руденко под страшным секретом дал мне прочесть знаменитое письмо в ЦК КПСС академика Сахарова с протестом против цензуры и ограничения прав человека в СССР. А на следующий год, после чехословацких событий, театру закрыли репетиции почти уже готового спектакля **«Голый король»** по пьесе Евгения Шварца. Это мог быть один из лучших спектаклей Басина, в котором Шальников замечательно репетировал, но так и не сыграл одну из главных ролей – **Камергера**. В контексте событий партийному руководству старая сказка представилась покушением на основы социалистического строя...

После отъезда из Владивостока Натана Басина Приморский драматический прошел пятилетнюю полосу безвременья. Возглавлявшие его на краткие сроки Юрий Чернышев, Сергей Кузьмин, Игорь Петровский запомнились не столько отдельными удачными спектаклями, сколько скандальными ситуациями, повлекшими за собой отставки этих небестальных режиссеров. Актеры – по формулировке тогдашнего главного режиссера ТЮЗа, мудрейшего Игоря Михайловича Лиюзина – «бдительный народ», порядком подустали от смен приоритетов и

творческих манер. Начались обычные в подобные периоды противостояния, в той или иной мере затронувшие всех. Кроме Слона. Олимпийски спокойный, он принимал все творческие планы и предложения новых руководителей, не устаивая их ни активной поддержкой, ни открытым противодействием. Вообще, он был скуп на оценки спектаклей своего театра. Одна-две фразы, часто ироничные, – все, чего от него можно было добиться...

А уж лезть в разговоры, в дружбу против кого-либо – это было не по нем.

В 1975 году театр обрел новое здание и нового главного режиссера. Им стал Ефим Табачников – художник, создавший новую эпоху в истории Приморского театра, человек сложный, неоднозначный, яростно ненавидимый одними и обожаемый другими, словом, личность яркая и, как сегодня принято говорить, харизматичная. Как водится, новый худрук притянул за собой новых «центровых» артистов, призванных обеспечить успех его замыслов, иногда находя таковых среди второго состава уже существующей труппы. Неожиданно для всех в главные героини театра вышла в те годы Лариса Сорока – доселе актриса эпизодов и второстепенных ролей, худенькая, почти бесплотная, с птичьим носиком-клювом на маленькой бледноволосой головке. Приоритетными артистами мужского состава стали Анатолий Бугреев – уроженец сибирской деревни с видом и повадками персонажа Оскара Уайльда, и Валерий Никитин – крупный, спортивный, размашистый, очень техничный и умелый.

Да простят меня эти уважаемые, здравствующие и работающие

ныне, искренно любимые мною актеры – речь не о них! Не желая уменьшить уровень их дарований и масштаб того, что делали они на приморской сцене, я пытаюсь оценивать события глазами моего любимого героя – Слона.

Итак, он оставался, казалось, единственным привычным лидером театра во Владивостоке. Его главный соперник по популярности, Андрей Присяжнюк, к тому времени народный артист СССР, вдрызг разругался с Табачниковым и покинул театр. Шальникову стали предлагать все больше возрастные и характерные роли. Возникло ощущение, что заканчивается одна театральная эпоха и начинается другая, в которой ему уготовано иное, не столь уж значимое, место...

И тогда он решился на потрясший весь театр поступок. Да что театр! Весь город был ошеломлен известием – Шальников уезжает!

Он выбрал **Пермский драмтеатр**, возглавляемый в ту пору Иваном Бобылевым – маститым старым режиссером еще довоенной закалки, соцреалистическим зубром. И театр его был таким же – солидным, подчеркнута актерским, избегавшим каких-либо новомодных изысков, этакий «уральский МХАТ».

Пять лет спустя пермяки приехали на гастроли во Владивосток. Евгений Михайлович был занят, кажется, в паре постановок. Одну из них довелось посмотреть – горьковского **«Егора Булычова»** со Слоном в главной роли. Спектакль был грузным, предсказуемо-традиционным, и главный его персонаж выглядел так же, как и вся постановка. Что-то удержало меня тогда от похода за кулисы с поздравлениями – скорее всего, боязнь показаться неискренним...

«Это не тот Шальников», – поговаривали зрители в антракте. И верно – сейчас я могу вспомнить из того спектакля разве что его медно-рыжий нелепый парик и белый костюм...

В начале 80-х Красноярский театр им. А.С.Пушкина, в котором я тогда служил, был на гастролях в Перми. Мы вместе с актрисой Надей Дибенко, игравшей в ранние наши годы мою маму, стало быть, жену Шальникова, в легендарном «Неравном браке», а затем моей коллегой по Красноярскому театру, отправились к Евгению Михайловичу в гости. Сидели за обильным столом под радужной опекой супруги Валентины и подросших дочек – Лены и Насти, ели-пили, много хохотали, вспоминая забавные случаи былой владивостокской театральной жизни...

– А помните это – «я ее придушил»? – начинала Валентина, и смешливая Надя моментально прыскала и хваталась за голову. – Что за история? – поворачивалась к отцу Настя, младшая.

– Это тебя, Настюха, еще на свете не было... Игнали мы **«Омут»** по повести Бальзака. Где-то в конце спектакля мой герой – **Филипп Бридо** стреляет в героиню (ее Света Зима играла) из пистолета. Режиссер придумал, что убийство происходит за сценой, и только слышен выстрел, без натурализма, так сказать...

Ну вот, иду это я к Зиме с пистолетом, она пьитится, уходит за дверь, а я за ней. Помощник режиссера подготовил на стуле за кулисами фанерку с разложенными пистонами и, как только мы скрылись, – бац по ней молотком! Но – промазал. Фанерка падает, пистоны разлетаются в разные стороны. Пауза, тишина, публи-

ка в напряжении, помреж ползает по полу, пистоны ищут. Десять секунд, двадцать, тридцать – для сцены время огромное. Что делать? По сюжету без убийства – никак. А на сцене Вовка Гинзбург один мается, весь мокрый от волнения. Ну, я вышел и говорю: «Я ее придушил». И в это время – бабах! Нашел-таки Василь Николаич один пистон. Володя пару секунд молчит и выдает: Похоже, ее для верности кто-то еще и пристрелил...

К концу встречи Слон заметно устал. «Ноги беспокоят, – признался нехотя. – Суставы... Наверно, спорт аукается. А так – что же: театр хороший, роли есть, семья – слава Богу... Возраст – его не обманешь...»

Еще несколько раз он приезжал во Владивосток – председателем аттестационной комиссии в Институт искусств. Было заметно, что сильно сдал, не расставался с тростью, весь как-то уменьшился в размерах. Вот только голос его по-прежнему был молодым и крепким. Последний раз я слышал этот голос в телефонной трубке, когда позвонил в Пермь, узнав, что Евгений Михайлович борется с тяжелым заболеванием крови.

«Ну, чего вы там все паникуете? – спокойно ответил он на расспросы о самочувствии. – Лечусь. На будущий год собираюсь во Владик».

На будущий год он уже не мог приехать.

Есть такое изречение: жизнь коротка – искусство вечно. Но ведь искусство отдельного актера, пусть даже и самого великого, заканчивается вместе с его жизнью. Кого-то снимали в кино – он какое-то время еще может продолжать радовать и восхи-

щать, но и это пройдет. И видеозаписи спектаклей стали делать не так давно, и не все и не всех снимали. А вот был такой потрясающий актер, играл не в століцах, но по таланту, по мастерству многим столичным фору давал, ушел – и что осталось? Старые фотографии, десяток записей, похороненных в архивах местного телевидения, да память зрителей из тех поколений, которые потихоньку, но неумолимо и сами подвигаются к черте жизни? Да только ли о нем речь, о любимом моем Слоне? Ощутимо ясно, что новый век, чем дальше, тем быстрее и безжалостней рушит, закрывает громоздкую, возможно, но уникальную, не имевшую аналогов раньше систему русско-советского провинциального театра с его звездами и кумирами, так что и памяти не останется о прежних властителей дум и гордости своих регионов.

Можно ли сопротивляться движению времени? Нужно ли? Для чего и для кого пишу я сейчас эти слова?

Для того, чтобы мы не забывали, откуда мы родом. И о тех, кто был до нас, и уж никак не хуже нас. И мерили себя по ним, а не по сериальным либо антрепризным клоунам, порой позорящим звание артиста, которое прежние поколения несли с честью и достоинством, не позволяя себе размениваться на легкие деньги за шутовство на свадьбах и юбилеях

временных хозяев жизни, презирающих их.

Слона в подобном качестве представить себе не могу. И впервые радуюсь недостатку своего воображения.

Виктор БУСАРЕНКО
Владивосток

ЭФРОСОВСКАЯ МАША

Строкой из «Моей прекрасной леди» «Я танцевать хочу!» называлось интервью знаменитой актрисы, принявшей участие в давней дискуссии о проблемах мюзикла, развернувшейся когда-то на страницах журнала «Театр». Природное чувство ритма, в мюзикле необходимое, Людмила Гурченко всегда отличало, выражаясь в постоянной готовности не просто танцевать, но реагировать, общаться, мыслить, то есть существовать, подчиняясь музыкальному ритму, формирующему и пронизывающему сценические события.

То, что действие рождается из духа музыки, Людмила Марковна чувствовала всем существом. В те времена, как, впрочем, и сегодня, настоящей труппы мюзикла в стране не было. Жанровые поиски велись методом проб и ошибок. Людей, музыкально одаренных, было немало, но трудно назвать человека, который соответствовал бы сути мюзикла больше, чем страстно жаждущая творчества Людмила Гурченко.

Если вспомнить все, что было ею сделано или только планировалось в жанре музыкальном, наберется серьезный репертуар. Актриса блестяще сыграла в знаменитых музыкальных фильмах «Табачный капитан», «Мама» («Волк и семеро козлят»), «Секрет ее молодости» (по «Средству Макропулоса» Чапека), «Соломенная шляпка» Лабаша и «Цирк зажигает огни» Милютину.

Репетировала в спектакле «Чой-то ты во фраке» (по «Предло-

жению» Чехова) и «Трехгрошовой опере» Брехта. Намеревалась выступить в «Мымре», мюзикле по «Служебному роману». Сам ее «вертикальный старт» в легендарной «Карнавальной ночи» в 1956 году мог стать началом чисто жанровой карьеры. Но с ее дарованием обошлись, как всегда, бесхозяйственно. Лишь знойная мелодрама «Роман и Франческа», полузабытый фильм «Укротители велосипедов» и куда более популярная озорная комедия «Девушка с гитарой» развивали жанровые идеи, близкие творческой природе актрисы, будили ее фантазию, интуицию и темперамент.

Особенно остроумно выглядела Гурченко в сцене смотрин из «Девушки с гитарой», когда играла «цыганскую драму», дрожа перед забавной псевдокомиссией, состоявшей из «банды» блистательных комиков под предводительством Михаила Жарова.

В Театре Киноактера, где Гурченко какое-то время служила, ей довелось выступить в эффектной роли Лу в мюзикле «Целуй меня, Кэт!» Кола Портера.

Один из шедевров американского театра был воплощен на этой странной сцене с неожиданно точным чувством жанра и не без вдохновения.

Действие строилось на перекличке перипетий, конфликтов и интриг шекспировского «Угрошения строптивой» и реальных отношений артистов, разыгрывающих на подмостках эту комедию.

Гурченко представила Лу скорее «честной» карьеристкой, нежели



Л. Гурченко

девочкой, реально увлеченной искусством. Ее героиня повторяла характер шекспировской Бьянки, охмуря старика-миллионера, воплощенного Сергеем Мартинсоном столь же остроумно, лукаво и виртуозно.

То же искреннее стремление не упустить внезапный шанс движет и авантюристкой Лолитой из оперетты Милютину.

С настоящими жанровыми партнерами Людмила Марковне везло нечасто. Кроме Мартинсона, можно вспомнить Олега Борисова в картине по Чапеку, Андрея Миронова и Александра Ширвиндта в водевиле Лабаша. Чаше актриса оставалась, по сути, в гордом одиночестве. Так случилось в первой экранизации романа В.Каверина «Открытая книга», где замкнувшаяся в себе изысканная героиня Гурченко внезапно, но уместно, с неподражаемо изящным скепсисом пела томный романс для гостей, совершенно ей не интересных.

Уникальное драматическое дарование Людмилы Гурченко тоже могло бы развиваться более последовательно.

Разумеется, упрямо живущая надеждой на счастье Ни-

ка из фильма Алексея Германа «**Двадцать дней без войны**» или расцветающая к финалу «**Пяти вечеров**» Тамара в картине Никиты Михалкова – роли, созданные актрисой для вечности.

Но ее **Роксану** из «**Сирано де Бержерака**», сыгранную в «Современнике», театралы почти не помнят. От роли **Маши** в «**Трех сестрах**» Эфроса, когда спектакль еще репетировался в Театре Ленинского комсомола, осталась лишь легенда. Острохарактерные роли в кино, вроде

хитрой **Клавы** в «**Детях Ванюшина**», случались редко.

С явным удовольствием сыграла Людмила Гурченко умную интриганку миссис **Чивли** в экранзации комедии Оскара Уайльда «**Идеальный муж**». Но все же самой яркой из ролей этого ряда оказалась уморительно смешная и ядовитая ханжа **Раиса** из народной комедии «**Любовь и голуби**».

Оторваться по полной актриса могла бы в своем роскошном теле – «Бенефисе», но и там почему-то не спела «убойный» шля-

гер из «Хелло, Долли!» Дж. Германа, хотя по логике зрелища он был вполне уместен.

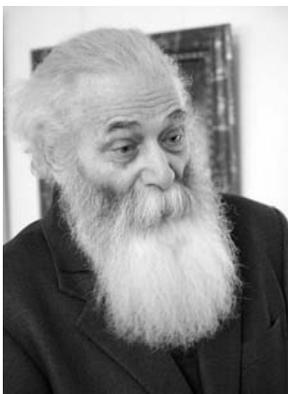
Большие лицензионные мюзиклы, вроде «Кабаре» или «Чикаго», тоже прошли мимо нее.

Но Людмила Марковна не унывала, чаруя зрителей изысканностью облика, острой иронией, смелостью и блеском.

От нас ушла одна из самых стильных, остроумных актрис, беззаветно служивших искусству.

Александр ИНЯХИН

УШЕЛ МАСТЕР...



В. Федосеев

Ушел Мастер, замечательный режиссер, педагог, профессор театрального факультета **Саратовской консерватории Владимира ФЕДОСЕЕВ**.

Как мне кажется, крупнейший режиссер из живших в нашем городе в последние годы. Жизнь отчаянно несправедлива: на смену старикам приходят молодые, дерзкие, амбициозные, которые понятия не имеют о делах

прежних. А кто помнит вообще, кроме завзятых театралов, такое эфемерное «дело», как театральные постановки? В Википедии нашла упоминание всего о четырех спектаклях Федосеева в **ТЮЗе Киселева**. Чтобы восстановить справедливость, подняла свой архив театральные программки. Их было 28, неординарных, увлекательных федосеевских постановок!

Слыхала и такое: дескать, я его спектаклей сам не видел, но слышал, что они слабые. «Книгу не читал, но знаю, что плохая, фильм не смотрел, но слышал...» Смеею заверить, а театральные люди это подтвердят, что Владимир Федосеев был очень сильным режиссером русского психологического театра, который он мастерски умел облекать в яркую, истинно театральную форму.

Многие писали о замечательной постановке Юрия Киселева «**Колбаска, Боцман и другие**» по повести Линдгрена. Фе-

досеев поставил в детском театре еще две повести шведской сказочницы. «**Знаменитый сыщик**» был и трогательным, и веселым, и занимательным – настоящий тюзовский спектакль. Только шел он не очень долго. А «**Пеппи Длинныйчулок**» в постановке Владимира Захаровича побил все рекорды посещаемости. Это было ураганно-озорное, занимательное действие, которое происходило и на сцене, и в зале, всех втягивая. Играла наивную выдумщицу Пеппи любимица Федосеева Елена Блохина. И самое первое мое впечатление от Саратова и ТЮЗа, когда я сюда приехала, тоже постановка Федосеева – «**Лошадь Пржевальского**» Шатрова. Замечательный спектакль тогда очень еще молодых актеров о последних прекраснотных мечтателях советской эпохи – стройотрядовцах. Он был удивительно глубокий и светлый, с добрым юмором. На нем выросло целое поколение. Изумительно поста-

вил Федосеев и **«Трех мушкетеров»**. Гораздо ближе к первоисточнику, чем глуповатый отечественный телефильм, но не без тонкой французской иронии. До сих пор помню все роли, так выпукло они были выписаны: слегка грассирующий, вечно «летающий» Людовик Бориса Федотова, роскошно-беспомощная Королева Анна Татьяны Шкрабак, всевидящий, ехидный Кардинал Владимира Краснова.

Федосеев и публицистичные вещи умел ставить интересно, применяя брехтовские театральные приемы. Единственно удачное явление «русского Прометея» на саратовской сцене случилось именно у Федосеева, в его постановке **«Что делать?»**. Чернышевского сыграл неподражаемый Сергей Сосновский, лучший ученик Федосеева, превосходного педагога. Федосеев так сумел поставить **«На всякого мудреца довольно простоты»** Островского, что забывался даже «эталон» Вахтанговского театра, который тогда бесконечно показывали по телевизору. И **«Женитьба Бальзаминова»** Федосеева ни в чем не повторила популярный фильм.

Этапными для театра стали последние доперестроечные спектакли режиссера – **«Репетитор»** Полонского и **«Виктория»** Червинского. Обращенные к юношеству, они поднимали сложные, «неудобные» нравственные темы, и педагоги ханжески предавали их анафеме на обсуждениях. А в это время Федосеев уже ушел из ТЮЗа – основывать свой театр. Не случилось – лихие 90-е годы кого-то озолотили, подняли на гребень, у кого-то

разбили все мечты. Зато Владимир Захарович пришел тогда преподавать на факультет, делал он это из года в год, прекращал, как все, за что брался. Выпускал и драматических, и музыкальных актеров. Вырастил целую плеяду одаренных федосеевцев. В их числе Юрий Кудинов, один из ведущих артистов нашего незабвенного театра АТХ, а теперь – драмы, оба Антона Кузнецова. Кузнецову, возглавлявшему одно время академдраму, при всех непростых событиях, там разыгравшихся, не откажешь ни в таланте, ни в режиссерском глазе. Его однофамилец – ведущий актер Саратовской оперетты, подающий очень большие надежды. Говорят, что и историю театра (в последние годы Мастер сильно болел и, в основном, читал лекции) Федосеев умел сделать очень живой, зрелищной, захватывающей.

В муниципальном театре **«Версия»** Владимир Захарович поставил **«Лису и виноград»** Фигейреду – пьесу умную, острую, пленяющую отточенностью мысли и накалом чувств. Он нашел точную, красивую форму. От происходящего на сцене невозможно было оторваться. Тогда же Федосеев занялся возрождением угасшего было, когда-то славного **Народного театра в Доме ученых**. И быстро привел его в чувство. А для разминки начинающие артистки, не знающие толком, куда руки девать, репетировали... Мольера. Я удивлялась, беря тогда единственное мое интервью у режиссера. «Мольера выбрали для тренажа. Это для них будет хорошей школой. А один день в неделю будем заниматься актерским мастерством. Может, тогда удаст-

ся разбудить в них дух творчества?» – сказал Мастер.

«Старик» из Народного театра Владимир Солодков рассказывал мне о режиссерской манере Владимира Федосеева: «Он не диктатор, не относится к жестким режиссерам. Голос повышает только тогда, когда актер совсем уж некорректно себя ведет. Но требования у него очень высокие, пытается вытащить из каждого свое, изнутри. Это у него хорошо получается». Он мог стать властителем любого театрального коллектива – огромный, львиногривый, синопский, кипяще талантливый. Но по характеру он был мягок и интеллигентен и делал только то, что было в согласии с его совестью. Так своеобразно толковал он устремления Эзопа – героя последней своей большой постановки. С проекцией на собственную жизнь и судьбу. ...Все очень просто. Берешь слегка подзабытого Фигейреду, весьма сентиментального Арбузова или очень уж многословного Мольера. И делаешь из этого... Одиночество, хуже которого ничего на свете нет. Любовь, какой еще никогда не было. Свободу, как только ты ее понимаешь. И комедию, очень смешную. Только вот зритель отчего-то не успевает утирать слезы. А все это вместе называется Театром. Ушел из жизни верный его Дон Кихот. Его до сих пор не забыли на театральном факультете. Его фотографии – в аудиториях, его горячий синий взор – в сердцах учеников. И не спрашивайте меня, по ком звонит колокол.

*Ирина КРАЙНОВА
Саратов*

Фото Алексея Леонтьева

КЛАССИКА МЮЗИКЛА

Во времена оттепели в Ленинград привезли несколько фильмов с престижного международного фестиваля. Среди них был «**Оливер**».

Поразила игра актеров – исполнителей Феджина и маленького Оливера, восхитили неправдоподобный профессионализм и артистизм в массовых сценах.

Ностальгические воспоминания о той блестящей экранизации «Оливера» сгладились, и всплыли они, когда спектакль с этим названием появился в афише нашей **Санкт-Петербургской музкомедии**.

Театр на Итальянской не может похвастать множеством мюзиклов в своем репертуаре. Но художественное руководство время от времени идет на риск и до сих пор не проигрывало. А «Оливер» в определенном смысле стал новым шагом в развитии коллектива: в полную силу на большой сцене задействована детская студия, и главный акцент в спектакле – на детях. То, как работают ребята в «Оливере», достойно самой высокой похвалы. Хоровые эпизоды звучат так звонко и слаженно, что закрадывается сомнение: а не под фонограмму ли юные артисты реализуют стильный пластический рисунок хореографа **Сергея Грицая**? Выяснилось, что нет. Ребятишки музыкальные, голосистые, пластичные и, несмотря на не слишком веселый сюжет, несут в зал свою естественную светлую энергетику, от чего представление заметно выигрывает.

Чисто, профессионально, с хорошим куражом работают не только юные, но и вся актерская масса. Спектакль привлекателен тем, что маленькие артисты не подделываются под взрослых, а взрослые не подыгрывают детям. Они с ними органично взаимодействуют, уверенно проводя свои линии и ключевых, и небольших, но запоминающихся ролей.

На какую аудиторию рассчитан спектакль? Думаю, на любую. Ибо «Оливер» сделан по канонам классического мюзикла. Здесь есть имя **Диккенса** в титрах, занимательная, достаточно конфликтная интрига, несколько заметных зонгов-шлягеров, острые ритмы пластически организованных массовок, мелодраматическая нота, доля сентиментальности, блестящие возможности для актера на роль обаятельно-опасного мэтра карманников Феджина. И есть нечто, почти беспроектное: центральная детская роль. Полувековая жизнь этого музыкально-сценического опуса **Лайонела Барта** не утвердила за «Оливером» репутации абсолютного шедевра. Но его классическая добротность бесспорна. Через 50 лет музыкальный язык Барта с характерными оборотами и ритмами, давно растиражированными по всему миру, тем не менее вовсе не воспринимается архаикой. У него не бог весть какой богатый, но достаточный сценический потенциал.

В соответствующем ключе умеренной современности спектакль и поставлен венгерским режиссером **Аттилой Ретли**. Но ведь постановка все-таки сегодняшняя, и в ней должно быть нечто, определяющее ее принадлежность к XXI веку. В этом плане постановщики, пожалуй, ничего особого не сказали. С другой стороны, тема детской брошенности всегда, к сожалению, актуальна и всегда трогает. Реализованная без особой спекуляции на чувствительности зрителей, с легкостью и юмором, присущими жанру, в ладно организованном сценическом пространстве, она гарантирует спектаклю успех. А стилистически точное прочтение партитуры **Юрием Крыловым**, отличные актерские работы, особенно гротескный Феджин **Александра Байрона** и отчаянная Ненси **Анны Балабановой**, только укрепят этот успех. Ну и, конечно же, всегда сорвут аплодисменты чистые голоса и не наигранная детская непосредственность Оливеров – **Никиты Браги** или **Влада Козлова**.

Нора ПОТАПОВА
Санкт-Петербург

Фото Елены Игнатъевой





В этом году исполнилось бы 90 лет старейшему актеру **Новосибирского «Красного факела»**, народному артисту РСФСР **Евгению Семеновичу ЛЕМЕШОНКУ** – основателю знаменитой театральной династии. Но он несколько месяцев не дождал юбилея. В апреле на прощальную панихиду пришли не только коллеги, но и благодарные зрители всех поколений, потому что Лемешонок-старший – легенда, гордость Новосибирска. Евгений Семенович – фронтовик, прошел Великую Отечественную войну. Может, оттого в его характере была суровость, повышенная требовательность к себе и к партнерам. Ему очень повезло со спутницей жизни **Мариной Ильиничной РУБИНОЙ**, бывшей ведущим театральным критиком Сибири, к мнению которой не просто прислушивались, им дорожили (она тоже не так давно ушла из жизни, опередив супруга). Разговоры о театральном творчестве в этой семье не смолкали ни днем, ни ночью. Неудивительно, что единственный сын Владимир Лемешонок стал выдающимся актером с мощным интеллектуальным началом, а внук – тезка деда – делает боль-

шие успехи в качестве сценографа. Примечательную династию так и называли: Лемешонок-старший, Лемешонок-младший и маленький Лемешонок. На панихиде глубоко сожалели, что старейшина покинул этот мир.

У него, как и у многих из тех, кто родился в начале прошлого века, была трудная жизнь. Голод, нищета и прочие испытания закаляли характер. Евгений Семенович никогда не бездельничал, не умел сидеть без работы и не любил красноречиво говорить, пускать слова на ветер. Журналисты, я в том числе, не много вытянули из него сокровенных признаний, зато судить о личности этого самобытного человека позволяли его серьезные, масштабные роли. Лемешонок-старший дебютировал как актер в 1947 году в новосибирском ТЮЗе. Лучшие его работы того периода связаны с классикой, с пьесами А.Н.Островского. Первый успех, однако, не нивелировал внутренней неудовлетворенности. Беспокойный молодой актер искал не удобного места под солнцем, а лучшего применения своим способностям на сценах Иркутска, Ташкента, Чкаловска. И все-таки вернулся в родной Новосибирск. По-настоящему, по большому счету его талант, его особая человеческая природа, харизма раскрылись в «Красном факеле». Ему хорошо удавались социальные герои: Крутов из спектакля «Долги наши» по пьесе Э.Володарского, Судаков в знаменитом «Гнезде глухаря» В.Розова, Роман Николаевич из «Старомодной комедии» А.Арбузова. Репертуар «Факела» 70-х годов собрал всю классику советской драматургии, и не было премьер, обошедшихся без участия Евгения Лемешонка.

Уходит его поколение, но оно очень памятно. Лично я помню так ясно, словно это было вчера, как Лемешонок играл в дуэте с экстравагантной Амайей Смирновой (Царствие ей небесное) любовную сцену. Она провоцировала, соблазняла, и с его лица постепенно сходила маска всегдашней угрюмости. Сильный, высокий, негнбимый мужчина таял на глазах, естественно влюблялся на сцене, не будучи влюбчивым и легкомысленным в реальной жизни. Народная артистка РФ Анастасия Гаршина вспоминала в день похорон, каким Евгений Семенович был надежным другом, мудрым советчиком – резким, но справедливым. Другая его постоянная партнерша народная артистка СССР Анна Покидченко призналась, что немного завидовала супруге Лемешонка – «более верного мужа трудно и придумать». Бывший директор «Красного факела» Галина Булгакова верно подметила, Лемешонок был украшением труппы, и в солидном возрасте оставался очень привлекательным, импозантным мужчиной.

За полувековую творческую жизнь Евгений Семенович исполнил без малого 200 ролей, не разделяя их на большие и маленькие, главные и второстепенные. Всегда работал увлеченно, с полной отдачей, что и продолжилось в его сыне и внуке.

Ирина УЛЬЯНИНА
Новосибирск

18 апреля на 87-м году жизни скончалась легендарная нижегородская актриса, незабываемая Анна Каренина горьковской сцены, народная артистка России, лауреат премии им. Н.И.Собольщикова-Самарина **Эра Васильевна СУСЛОВА**.

Вместе с Эрой Васильевной уходит целая эпоха нижегородской культуры, блестящая страница горьковского – нижегородского театра драмы, которому актриса посвятила полвека своей жизни. Поступив в 1943 году в студию при театре, она выходила на его сцену до 1991 года.

Суслова из того славного поколения актеров военного лихолетья, которое застало на сцене великого Собольщикова-Самарина, а во главе театра стоял требовательный Николай Покровский, доверивший начинающей актрисе главные роли в спектаклях «Дворянское гнездо», «Бешеные деньги», «Отелло».

Режиссер не ошибся в незаурядном даровании и сценическом обаянии молодой актрисы. А когда театр возглавил другой Мастер, ученик Таирова Мейер Гершт, он нашел в Эре Васильевне идеальную исполнительницу таких разных по характеру, темпераменту и социальному положению героинь, как Комиссар в «Оптимистической трагедии», толстовская Анна Каренина, Вера в инсценировке романа И.Гончарова «Обрыв».

Такая широкая амплитуда ролей объяснялась тонким профессионализмом, высоким душевным настроением и беззаветной преданностью театру актрисы, ставшей любимицей горьковских зрителей.

И какой бы образ ни создавала Эра Суслова на сцене, она всегда поражала зрителей великолепным пониманием стиля, эпохи и характера своих героинь. В этом проявлялись не только драматический талант и не одно лишь мастерство, но и высочайшая культура, интеллигентность и ответственность актрисы за судьбу театра, верность которому она сохраняла до конца жизни.

Она награждена орденом Трудового Красного Знамени, медалями «За доблестный труд», «За трудовую доблесть», «Ветеран труда». Была депутатом областного Совета народных депутатов трех созывов. С 1949 года – член Союза театральных деятелей РФ.

Э.В.Суслова высоко ценила звание народной артистки России, с чувством высокого достоинства носила его, была бесконечно предана творческим заветам своих великих наставников.

Простившись с родной сценой, Эра Васильевна не порывала связи с родным коллективом. Она не пропускала ни одной театральной премьеры, радовалась вместе с нами удачам театра и огорчалась его промахам. Она судила той высокой творческой меркой, которая была привита ей поколением великих мастеров.

Человек большого таланта, высочайшей требовательности в служении искусству, Эра Васильевна навсегда останется в летописи русского театра и в благодарной памяти коллег, друзей и многочисленных почитателей ее таланта.

Коллектив Нижегородского государственного академического театра драмы им. М.Горького



ПО ВОПРОСАМ ЗАЩИТЫ И УПРАВЛЕНИЯ АВТОРСКИМИ И СМЕЖНЫМИ ПРАВАМИ

Для защиты своих прав автор, а также его правообладатели (лица, к которым перешли авторские права по наследству) могут обратиться в различные организации. Такая услуга называется **коллективным управлением авторских и смежных прав**. Оно существует в большинстве развитых стран мира. Фактически это порядок практической реализации авторских и смежных прав через систему организаций по управлению авторскими и смежными правами на коллективной основе. Первые объединения авторов в авторские общества возникли именно в сфере публичного исполнения драматических и музыкально-драматических произведений. Однако о полноценной системе коллективного управления авторскими правами можно говорить только в том случае, если она охватывает еще и сферу публичного исполнения музыкальных не-драматических произведений.

На данный момент в Российской Федерации существует несколько аккредитованных организаций, осуществляющих коллективное управление авторскими правами:

- Российское авторское общество
- Некоммерческое партнерство «УПРАВИС»
- Российский Союз Правообладателей
- Всероссийская Организация Интеллектуальной собственности

Права, охрану которых обеспечивают данные организации, различны.

Российское авторское общество призвано управлять имущественными правами авторов, других обладателей авторских прав, когда осуществление этих прав в индивидуальном порядке затруднительно (например, сбор авторского вознаграждения за сообщение произведений в эфир и по кабелю, публичное исполнение произведений, воспроизведение, репродуцирование и т.д.).

Для сравнения: основным направлением деятельности **Российского Союза Правообладателей** является коллективное управление правами авторов, исполнителей и производителей фонограмм и аудиовизуальных произведений на получение вознаграждения за свободное воспроизведение фонограмм и аудиовизуальных произведений исключительно в личных целях.

А.Ю.РУБИНА, юристконсульт ЦА СТД РФ

ОБЪЯВЛЕНИЕ

Театр кукол Республики Марий Эл приглашает **режиссера-кукольника** на постановку спектакля для детей с 3-летнего возраста с перспективой должности **главного режиссера**.

Предоставляется служебное жилье.

Зарплата по договоренности.

Контактный тел. **8 8362 293200**

e-mail: teatr_kukol@mail.ru

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 8-138/2011

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз театральных деятелей РФ / Шеф-редактор Наталья Старосельская / Главный редактор Александра Лаврова / Редакторы Анастасия Ефремова, Евгения Раздирова / Верстка Илья Лавров / Адрес редакции Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/Факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 5195886@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Отпечатано в типографии ООО «СВ-принт» / Тираж 1000 экз.



**Межрегиональный театральный
фестиваль-конкурс
«Ново-Сибирский транзит»
20—30 мая 2012 года**

Учредители:
Администрация Новосибирской области,
Новосибирский академический театр
«Красный факел» при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации,
Союза театральных деятелей Российской Федерации,
Фонда Михаила Прохорова

Дорогие коллеги!

Организационный комитет ведет прием заявок
от драматических театров Сибири, Урала
и Дальнего Востока на участие в фестивале-2012.
Подробную информацию, положение, форму заявки
вы найдете на сайте «Ново-Сибирского транзита»:
www.transit.red-torch.ru

Межрегиональный фестиваль-конкурс
«Ново-Сибирский транзит» объединяет драматические
театры трех крупнейших регионов России.
Проводится каждый четный год в Новосибирске
и представляет лучшие спектакли
Сибири, Урала и Дальнего Востока.

Контакты:
630099, Новосибирск, ул. Ленина, 19
Тел. / факс: 8 (383) 210-25-90, 210-04-28
Электронная почта: kuliabina57@gmail.com

**ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

ФЕСТИВАЛИ

VI Открытый театральный молодежный фестиваль
«В добрый час!» (Москва)

VII Международный фестиваль студенческих и
постдипломных спектаклей «Твой шанс» (Москва)

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Юрий Гвоздилов, заслуженный деятель искусств России
(Красноярск)

ГОСТИ МОСКВЫ

Театр «Пушкинская школа» Владимира Рецептера
(Санкт-Петербург)

ЛИЦА

Виктор Сергиенко, главный режиссер Саратовского
муниципального театра «Версия»

Заур Зехов, заслуженный артист России,
Кабардино-Балкарии, Кубани, Абхазии,
народный артист Республики Адыгея

Александр Папыкин, заслуженный артист России
(Оренбург)

СОДРУЖЕСТВО

«Кислород» Ивана Вырыпаева в Северо-Казахстанском
областном русском драматическом театре
им. Н.Погодина (Петропавловск)

ВЫСТАВКА

«Ульяна Лопаткина. Тайный дневник Анны Карениной»
Марины Гуляевой в Галерее искусств Зураба Церетели

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru