

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2-142/2011



№ 2-142/2011

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



## СЛОВО РЕДАКТОРА

**М**елочь – обсчитали в «Евросети» на 500 ре. Денег жаль, но главное – унижение. Знала (по выражению лица кассирши), что настаивать бесполезно. Смотрела она с отрешенным видом поверх моей головы в левый угол потолка. Рук ее, принимавших деньги и снимающих кассу, я все равно не видела за барьером – что она откуда достаёт и куда кладёт. Очередь меня целый час ненавидела. Все же я надеялась, что это не наглый обман, что обнаружится ошибка и мне принесут извинения. Ну, конечно! И ничего не докажешь. Ни в «Евросети», ни в магазине, ни в чиновничьем кабинете. Жизнь наша, как и в советские времена, все больше напоминает «историю борьбы обычного человека

с мелкими неприятностями, которые на удивление больно ранят». Это цитата из рецензии Людмилы Фрейдлин на моноспектакль по рассказам Михаила Зощенко, поставленный артистом Ростовского молодежного театра Виктором Яценко (верю, что хороший – артиста этого по другим спектаклям помню). Но спектакль включили в репертуар другого театра – новошахтинского, что в Ростовской области. В Молодежном не до того, чтобы инициативы поддерживать: там кошмар. Главреж Лариса Лелянова умерла (да и не прижилась она в Ростове, в отличие от Томска – о чем в рубрике «Вспоминая»), бывший директор под следствием. Назначают то одного руководителя, то другого, от театра далеких. Выбрали по конкурсу нового главрежа, достойного профессионала, театр вздохнул с облегчением, но конкурс объявили недействительным... Кому это надо? Или, правда, как считают некоторые, ростовские чиновники собираются превратить театр, памятный блестящим прошлым, а в последние годы переживающий кризис, в прокатную площадку? Лучше плохой театр, чем никакой, из него со временем может получиться хороший, – считает Наталья Казьмина («Дискуссионный клуб», заседание Гильдии режиссеров СТД РФ). Но у местных властей все чаще по этому поводу другое мнение.

Бывает так (уже писала об этом): задумываешь тему номера, но жизнь упорно выталкивает тебя к чему-то другому. Вот и на этот раз, самые вроде бы нейтральные тексты выходят к теме власти, взаимодействию простого человека с ее представителями, столкновению театра и чиновников, и даже простые упоминания о Фонде Михаила Прохорова, который поддерживает многие культурные проекты, выглядят в свете последних фарсовых событий как политические.

«Театр власти» – так озаглавила Татьяна Зверева из Ижевска свою рецензию на спектакль театра кукол «Шут Балакирев». И сделала очень любопытный исторический экскурс в Петровскую эпоху, на закате которой высокие чиновники в присутственных местах сидели в масках. Нынешним властителям, похоже, театральные маски не нужны. Посмотрите фотографии неофициозных изданий: лица власть держащих суть уже маски. Какое бы восхищение ни вызывали деяния того же Петра или, скажем, князя-строителя Андрея Боголюбского (о нем спектакль во Владимире), во все времена человек, в том числе человек театра, унижен, а механизмы власти скрежещут вхолостую (может потому, что не ценят культуру?). Та же Зверева напоминает высказывание Александра II: «Россией управлять несложно, но абсолютно бесполезно».

«Меня в принципе беспокоит отношение власти к театру – когда вопрос: «А нужен ли театр?» вообще обсуждается. Тогда следующий вопрос: «А нужна ли душа?!» – говорит, рассказывая о своем театре, профессор Кирилл Стрежнев, который почти 30 лет руководит Свердловской музкомедией, а на прошлой «Золотой Маске» представил мюзикл «Мертвые души» (четыре премии!).

И все же театральным людям нужно уметь договариваться с людьми, к лицам которых приросли личины. Искать если не общий язык, то адекватный перевод. Искать механизмы воздействия, которые помогали бы театру жить, избегая унижения, так, как он того достоин.

*Александра Лаврова,  
главный редактор журнала*

**СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

# СОДЕРЖАНИЕ



X Международный театральный фестиваль им. А.П.Чехова

34

## ХРОНИКА 2

### В РОССИИ

Владимир. Д.Ледовской	4
Ижевск. Т.Зверева	6
Иркутск. Л.Тирон	8
Екатеринбург. М.Милова	10
Йошкар-Ола.	
Г.Кныш-Ковешникова	13
Новосибирск. Т.Ильина	16
Новошахтинск-Ростов-на-Дону.	
Л.Фрейдлин	19
Пермь. С.Козлова	22
Саранск. Н.Старосельская	24
Таганрог. Н.Перминова	28
Ульяновск. С.Гогин	30

### ФЕСТИВАЛИ

X Международный театральный фестиваль им. А.П.Чехова (Москва). В.Вязовкина, И.Решетникова	34
I Международный Платоновский фестиваль (Воронеж). Е.Авраменко	46
XIX Международный фестиваль «Славянские театральные встречи» (Брянск). А.Иняхин	56
XXIV Международный Собиновский музыкальный фестиваль (Саратов). И.Крайнова	63
IV Фестиваль современной драматургии «ДНК» (Красноярск). Е.Коновалова	68
VII Республиканский театральный фестиваль «Сата» (Нюрба). А.Ксанф	73

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Брат Иван Федорович» (Студия театрального искусства). А.Соколянский	78
«Плаха». Музыкальный театр п/р Геннадия Чихачева. А.Иняхин	83

### ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Волшебная флейта» (Детский музыкальный театр «Зазеркалье»). Н.Потапова	85
«Три сестры» (Небольшой драматический театр). Е.Смирнова	87

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Галина Тюнина (Москва). Е.Коновалова	93
--------------------------------------	----

### ЛИЦА

Владимир Королев (Уфа). Э.Молочковецкая	100
Валентина Модина (Ульяновск). К.Нурутдинова, О.Кренская	106
Михаил Нагли (Краснодар). С.Малахова	109

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Режиссер Анатолий Эфрос. Жизнь и творчество. Аннотированный библиографический указатель». Н.Старосельская	105
--	-----

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Семен Лосев: «Дачники» в БДТ (продолжение)	112
--	-----

### ВЗГЛЯД

Гастроли Казанского академического русского большого драматического театра им. В.И.Качалова в Челябинске. М.Давыдова	122
--	-----

### РЕПЛИКА

Чеховская «Чайка» Юрия Бутусова в «Сатириконе». Г.Коваленко	127
---	-----

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Сарапульский драматический театр. В.Смильский	129
---	-----

### ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ

Гильдия режиссеров: Профессиональный союз или Служба спасения? А.Банасюкевич, А.Павлова, А.Лапина	132
---	-----

### ПРОБЛЕМА

Первый театральный фестиваль в нетеатральном городе. «Театральный Олимп» в Сочи. А.Лаврова	145
--	-----

### ВЫСТАВКА

«Билл Виола. Вознесение Изольды (световая форма в посмертном пространстве)». Галерея Stella Art Foundation. И.Решетникова	151
---	-----

### ВСПОМИНАЯ

Писателя и драматурга Нину Семенову (Смоленск). С.Романенко	153
Режиссера Ларису Лелянову в Томске. Т.Веснина	156

### КОЛОНКА ЮРИСТА

Ответственность сторон за нарушение авторского договора	160
---	-----

### ЮБИЛЕЙ

Александр Бурдонский (Москва)	15
Юрий Овсянко (Санкт-Петербург)	111
Тувинский музыкально-драматический театр им. В.Кок-оола (Кызыл)	126
Евгений Степанцев (Киров)	131

### IN BRIEF

Набережные Челны – Сыктывкар	27
Москва	33
Красноярск	55
Воронеж	62
Бухарест	67

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Надежда Блохина (Омск)	158
Геннадий Закаржевский (Вышний Волочек)	159

### Кабинет драматических и национальных театров

**15-24 сентября** принял участие в III Международном фестивале русских театров республик Северного Кавказа и стран Каспийского и Черноморского регионов в г. Махачкале. Фестиваль проводится с целью укрепления и развития международных связей в области искусства между республиками Северного Кавказа и государствами Черноморского и Каспийского регионов. Кроме того, мероприятие способствует популяризации театрального творчества, обмена впечатлениями и опытом, а также обогащению духовного мира и повышению культурного уровня зрителей.

В рамках фестиваля 16 театров из 12 регионов Российской Федерации, а также Казахстана, Израиля и Германии показали жителям Дагестана свои лучшие постановки. Среди участников – Русский государственный драматический театр им. Н.В.Гоголя (Москва), Театр «Русская сцена» (Берлин), Государственный ТЮЗ «Саби» (Владикавказ), Русский драматический театр им. М.Лермонтова Чеченской Республики, Театр Твери (Израиль), Русский театр драмы и комедии КЧР, Государственный русский музыкально-драматический театр Республики Ингушетия, Учебный театр театрального института им. Б.Шукина при Театре им. Е.Вахтангова и многие другие.

### Кабинет драматургии

**В первой декаде июня** в Нижнем Новгороде прошел XXIV

всероссийский семинар драматургов «Авторская сцена». В семинаре участвовали драматурги из разных городов России. К сценическим показам тексты готовили режиссеры из Нижнего и труппа Театра «Комедия». Материалы и видео можно посмотреть на сайте СТД.

**10 октября** в Московском театре «АпАрте» состоялась читка пьесы молодого драматурга из США Керен Климовски «Колыбельная для взрослого мужчины». Режиссер Ольга Лысак, актеры Елена Доронина, Галина Виноградова, Апполинария Кондратьева. Это первая встреча в рамках нового проекта СТД совместно с Театром «АпАрте» – «Свободный понедельник». По замыслу такие представления новых авторов и пьес будут проходить регулярно один раз в месяц.

**20 октября** вышел из печати очередной (№28) номер сборника пьес «Сюжеты», в который вошли пять пьес, представленных прошедшим летом на семинаре «Авторская сцена» в Нижнем Новгороде. Сборник можно заказать в Кабинете драматургии СТД. Театрам обязательно указать свой почтовый адрес и имя получателя.

### Кабинет театров для детей и театров кукол

**10-14 сентября** принял участие в организации и проведении XIII Международного фестиваля театров кукол «Рязанские смотрины» в Рязани.

**29-30 сентября** – в Международной конференции «Проблемы творчества и восприятия в

современном театре кукол» в Москве.

### Кабинет любительских театров и Российский центр АИТА

**В конце августа** в Сызрани состоялся традиционный фестиваль детских любительских театров «Дети играют для детей». В составе жюри работали зав.кабинетом любительских театров СТД РФ А.Зорина, театральная критик А.Ефремова и доцент кафедры сценической пластики РАТИ и ВГУКА О.Снопков, который провел мастер-класс по сценическому движению.

**8-12 сентября** в городе Силламяэ (Эстония) состоялся II Международный фестиваль русских театров «ЛЮБИТЕЛИ-ВЫ!». В нем приняли участие русские театры из Эстонии, Латвии, Республики Беларусь, а также театры из России и Нидерландов. Мастер-классы провели специалисты из Москвы и Санкт-Петербурга.

**22-26 сентября** в литовском городе Йонава состоялась вторая часть Международного театрального проекта «Играем Чехова» – фестиваль одной пьесы А.П.Чехова «Медведь», в котором приняли участие театры из России, Литвы и Великобритании. От Российского центра АИТА в проекте принимала участие А.Зорина.

### Российский центр УНИМА

**12 сентября** в рамках XI Международного фестиваля театров кукол «Рязанские смотрины» состоялась Отчетно-перевыборная конференция Российского центра УНИ-

МА. Новым президентом РЦ УНИМА стала художественный руководитель Ивановского театра кукол Е.Э.Иванова. Членами Совета РЦ УНИМА избраны: С.М.Дубков (Омск), С.Ф.Железкин (Мытищи), Д.А.Лохов (Архангельск), Н.В.Монова (Москва), П.С.Стражников (Екатеринбург), В.Н.Шадский (Рязань), Е.Л.Точилко (Москва).

**16-19 сентября** в рамках 50-го Международного фестиваля театров кукол в городе Шарлевиль-Мезьер (Франция) проходило заседание Исполнительного комитета UNIMA. Представители Российского центра УНИМА приняли участие, выступив с сообщением о творческих программах российских коллег.

### Центр реализации творческих программ

**28 мая – 27 июня** в Звенигороде была проведена Международная летняя театральная школа СТД РФ.

**30 июня** – «Выпускной-2011», прием в честь выпускников театральных вузов России, вручение премий СТД РФ лучшим студентам и педагогам.

**14-21 августа** в Даугавпилсе, Латвия – мастер-класс по сценическому движению для артистов Даугавпилсского драматического театра (А.Б.Дрознин).

**16-23 августа** в Таллине, Эстония – лаборатория современных драматургов.

**2-7 сентября** в Одессе, Украина отдел принял участие в Международной научно-практической конференции «Русский

театр в Украине», проходившей в рамках Международного театрального фестиваля «Встречи в Одессе». С лекцией выступил Г.Г. Дадамян.

### Кабинет сценографии

**16-26 июня** принял участие в XII Международной выставке сценографии и сценического пространства «Пражская Квадриеннале» в секциях: национальная, студенческая, а также в проекте «Экстремальный костюм».

«Галерея СТД» в сентябре представила персональную выставку «Ирина Чередникова. Театральный костюм» (Санкт-Петербург).

### Региональный отдел

**21-26 сентября** по проекту СТД РФ «Творческая командировка-2011» актриса Кемеровского театра для детей и молодежи Светлана Лопина и актриса Амурского театра драмы Юлия Стафиевская стали гостями Международного фестиваля спектаклей для детей «ГАВРОШ» в Москве.

**23-28 сентября** вторая группа участников Проекта – актрисы театров кукол из Петропавловска-Камчатского (Евгения Коввевтегина), Брянска (Елена Сафронова), Смоленска (Людмила Удалова), Магнитогорска (Диана Горишняя) – была приглашена на VI Международный фестиваль театров кукол им. С.В.Образцова «ОБРАЗЦОВОФЕСТ».

### Кабинет музыкальных театров

**3-6 июля** в Екатеринбурге прошла «Всероссийская яр-

марка певцов» под предводительством Г.П.Вишневской – самый главный проект СТД РФ в области музыкального театра. В 2011 году в него внесена соревновательность. Ярмарка прошла в два тура. Лучших определяло жюри, состоящее из руководителей российских оперных и музыкальных театров во главе с директором оперных коллективов Большого театра М.Ф.Касрашвили (первый этап) и народной артисткой России Л.А. Гергиевой (второй этап).

Ярмарка певцов выполняет функцию «биржи труда» и способствует развитию российских музыкальных театров, установлению деловых контактов, обмену опытом. Она является единственной в России и предоставляет уникальную возможность трудоустройства молодых и начинающих свою артистическую жизнь выпускников консерваторий. Кроме прослушивания певцов, она включает мастер-классы, семинары преподавателей вокала ведущих вузов страны, круглые столы с участием руководителей театров.

Лауреатами Всероссийской ярмарки певцов стали Наталья Якимова, меццо-сопрано, Санкт-Петербург, Олеся Гордеева, сопрано, Красноярск (1 место); Людмила Локайчук, сопрано, Екатеринбург (2 место); Павел Харалгин, баритон, Екатеринбург (3 место).



## ВЛАДИМИР. Князь-строитель и вся королевская рать

**Ж**анр спектакля «**Андрей Боголюбский**» **Владимирского академического областного драматического театра** заявлен как «сказание о князе-строителе». Это достаточно объемное определение, тем не менее, ставит жесткие рамки для режиссера-постановщика **Сергея Морозова** и всех причастных к созданию этого эпического произведения.

Не секрет, что абсолютное большинство наших современников понятия не имеет, что сделал и каким был этот неординарный князь, словно потерявшийся в истории среди таких соотечественников, как Юрий Долгорукий (отец Андрея Боголюбского), Ярослав Мудрый, Иван Калита и другие властители юной России. Директор Владимирского театра **Борис Гунин** доверил режиссеру создать и саму сценическую композицию. С.Морозов почти полгода был погружен в историю Руси, ее сложное, окрашенное величием и кровью прошлое, где особо значимое место занимал именно этот князь, невероятно смелый, умный и жестокий, щедрый и жадный, умеющий создавать себе врагов в самом ближайшем окружении. Именно таким в исполнении **Николая Горюхова** предстал перед зрителем великий русский князь, не побоявшийся перенести столицу Руси из Киева во Владимир, разбивший в жестокой битве киевскую рать, ограбивший



и разоривший сам Киев и в то же время построивший знаменитый Успенский собор, город Боголюбово. Н.Горохов, человек православный, не просто вошел в образ своего героя. Он живет в нем всей душой, всем своим духовным восприятием великого и низменного, что терзало князя на протяжении жизни, насыщенной кровавыми войнами и светлой верой, любовью и ненавистью. И созданием! Он был плоть от плоти той Руси, что создавалась и росла, как юный зверь, беспрестанно сражающийся, чтобы выжить.

Текст сказания собран Морозовым из произведений трех авторов – **А.Чеботарева**, **С.Жучкова**, **С.Хромова**, пишущих по-разному, по-разному видевших ушедшие события. Режиссеру удалось объединить их общим литературным стилем, который хотя и напоминает древнерусскую речь, но абсолютно понятен современному зрителю. И слова любви, произнесенные юными влюбленными в исполнении **Н.Демидовой** и **А.Аладышева**, и речи заговорщиков-князей, простого люда, ненавязчиво погружают зрителя в тот мир россиян, что существовал почти тысячу лет назад.

Сценография **Б.Голодницкого** и костюмы **И.Зайцевой** выполнены без особой яркости, крикливости, но необыкновенно точны и акцентируют внимание на старинном быте, как и музыкальное оформление **А.Щербинина**, хореография **Н.Шургановой**.

Надо отметить, что «Андрей Боголюбский» был создан к зна-

ковому юбилею земли Владимирской – 900-летию со дня рождения князя. Устроители праздника и авторы спектакля посвятили их не только своему герою, но и строительству государства, первой столицы России, утверждению православия. Праздник прошел, но остался спектакль, в котором заняты все актеры театра. Пушкинское «здесь русский дух, здесь Русью пахнет» – лейтмотив спектакля. Актеры органично живут в далеком прошлом своей страны, своей родины.

Помимо исторической канвы, в спектакле представлены людские черты, присущие всем и во все времена. И если преданный князю до смертного часа Прокопий (**Б.Тартаковский**) олицетворяет верность и надежду, то жена князя Улита (**В.Емельянова**) предает своего великого супруга, практически став во главе заговора бояр, среди которых были и родственники Андрея Боголюбского (**И.Клочков**, **О.Костерин**, **А.Куликов**, **Р.Романов**, **А.Шелухин**, **Г.Шуенков**), будто змеиный клубок катится за Улитой, которая, как умеют только женщины, мгновенно сделала шаг от любви к ненависти. Близок к мысли противостоять отцу и сын Андрея и Улиты красавец Мстислав (**А.Гурамишвили**), молодой полководец словно отравляется тем туманом зависти и злобы, что сгущается в княжеских покоях. Актер сумел донести до зрителей внутреннее духовное напряжение, напряжение молодого вожака, искоса поглядывающего на того, кто заговаривает ему дорогу.

Здесь ясно прослеживаются исторические параллели и вспоминаются безжалостные битвы, что вели позднее с боярами Иван Грозный и Петр Первый. Но те властители Руси всетаки победили, а Андрей Боголюбский не смог. На протяжении спектакля у зрителей крепнет ощущение, что князь словно подстегивает своих врагов, словно говорит им: «А попробуйте схватиться со мной!» И загнанные в угол бояре под угрозой неминуемой смерти идут на убийство. Убивают они князя подло, трусливо, напившись вина, они мерзки, но, странное дело, смерть князя не вызывает у зрителей ни горя, ни большого сочувствия. Ведь князь был своим среди бояр, он грабил своих приближенных, в борьбе за власть не щадил никого. Свои убили своего! Но князь оставил на земле русской города, величественные соборы, укрепил православие. А что оставили его убийцы?

Так и разделили авторы спектакля Андрея Боголюбского и «всю королевскую рать». И в игре всех актеров незаметно, но грозно нарастали предощущения яростной войны, смерти. Благодаря чуткой, но в то же время неумолимой режиссерской логике, сказание стало исторической драмой, рассказом о людских судьбах и обо всей Руси... История тесно переплелась в спектакле с фантазиями и легендами, что сопутствовали жизни князя-строителя Андрея Боголюбского. Этим спектаклем открылся театральный сезон во Владимире.

*Дмитрий ЛЕДОВСКОЙ*  
*Фото Петра Соколова*

## ИЖЕВСК. Куклиада, или Театр власти

**В**оскрешение «Шута Балакирева» в Государственном театре кукол Удмуртской Республики – значимое событие для зрителя, пытающегося осмыслить ход русской истории, понять истоки того типа государственности, наследником которого он является. В начале XX века Александр Блок приоткрыл тайну Медного всадника – его способность определять ход русской истории. «Медный всадник» – все мы находимся в вибрациях его меди», – записал в своем дневнике поэт. Не слышались ли в «адской музыке» блоковского «Балаганчика» медные «вибрации» русской истории? Эти вибрации особенно ощутимы в наше время, поскольку мы оказались невольными свидетелями распада великой Империи, когда-то задуманной Петром.

Ижевский режиссер **Федор Шевяков** сместил «историческую» пьесу **Григория Горина**

в балаганную сферу. Маски поновому разыграли сюжет горинской комедии, высветив в ней вечные смыслы. Именно маски позволили режиссеру полностью освободиться от некоторой приуроченности «Шута Балакирева» к конкретно-историческому времени. Как известно, комедия известного драматурга многими критиками до сих пор признается «постперестроечной», и ее былая популярность на сцене Ленкома часто связывается с тем, что пьеса отразила злободневную проблематику.

Как никто другой проникая в сущность драматического искусства, В.Э.Мейерхольд писал: «Ось трагедии – рок. Полюса оси – мистерия и арлекинада». «Придворная комедия» Григория Горина на сцене кукольного театра одновременно является и «придворной трагедией», причем Федор Шевяков склоняет пьесу к полюсу арлекинады, разыгрывание которой происходит бук-

вально, ибо все действующие лица, кроме одного, скрыты за масками. Находящиеся в зале зрители становятся участниками почти мистического действия, поскольку на их глазах происходит удивительная метаморфоза: маски оживают (подобный сценический эффект стал возможен благодаря уникальной технологии их исполнения). Театральные артисты настолько сливаются со своими масками, что последние и впрямь становятся лицом. Русская же история, как в лабиринте, блуждает среди этих разнообразных масок и теней.

После просмотра этого спектакля остается устойчивое впечатление, что эстетика кукольного театра всего более созвучна комедии Горина, обращенной к эпохе становления российской империи. Именно с Петра I начинается новый – «карнавалыный» – период русской истории. Пришедшей власти была присуща особая игровая стихия, в связи с



Петр - Ф.Шевяков, Балакирев - К.Мехряков



Шафиров - А.Перевозчиков



этим маскарад становится важнейшим институтом петровского времени. Правление нового монарха началось с маскарадно-переодевания – молодой Петр путешествует по Европе под вымышленным именем урядника Преображенского полка Петра Михайлова. Не случайно именно это время стало временем смены нарядов: в одно мгновение по указу императора Россия обличилась в короткое платье, которое казалось уничижительным и «потешным». А на закате петровского правления в 1723 году в Петербурге был устроен небывалый маскарад: всем высокопоставленным вельможам было приказано не снимать карнавальных костюмов в течение месяца. Именно тогда в России карнавал впервые слился с жизнью: в присутственных местах высокие чиновники сидели в масках. Небывалая дерзость Петра заключалась в обнажении самого механизма власти, которая вынуждена репрезентировать себя через бесконечную смену масок. Эта «масочная» природа всякой власти есть ее глубочайшая и сокровенная тайна. Ижевская версия «Шута Балакирева» призвана напомнить зрителю прежде всего об этом.

Главным героем русской истории является шут. В спектакле шут Балакирев (**Константин Мехряков**) – единственный персонаж, который лишен маски. Действительно, в России человек без маски и есть шут; не иметь маску все равно, что быть раздетым (символично, что Балакирева раздевают на сцене донага). Несмотря на то, что смекалка позволяет герою выходить сухим из во-

ды и даже вернуться с того света, его уязвимость очевидна. Парадоксально, но именно Балакирев всего более не свободен на сцене. Окружающие маски явно переигрывают его, каждая из них прекрасно знает и ведет свою роль. Балакирев же – случайный гость на театральных подмостках русской истории. В силу своего особого положения он становится невольным соглядатаем событий, происходящих внутри императорского двора, но ни это потаенное знание, ни природный ум, в конечном счете, никого не спасают. К сожалению, отсутствие маски не является гарантом выхода из игры...

Даже Петр I (**Федор Шевяков**) оказывается участником все того же карнавала истории. Его боль за Российскую державу определяет эмоциональную тональность пьесы, но Петр не в состоянии разглядеть истинных лиц своих подданных, поскольку все они невидимы, их лики едва угадываются сквозь прорези кукольных масок. Интересно, что и сам император – всего лишь личина. (Уместно вспомнить, что после смерти Петр I превращается в «восковую персону», с его лица впервые снимают посмертную восковую маску.) Усталость и неверие в происходящее предопределяют драматический финал придворной комедии. Как сказал впоследствии Александр II, «Россией управлять несложно, но абсолютно бесполезно».

Основа сценографического решения (художник **Наталья Зубович**) соотносится с идейным замыслом пьесы. Оформление сцены воплощает идею «метаморфозиса»: заставка, сколочен-

ная из нескольких брусков дерева, в последующих сценах превращается в мачту, мачта – в элемент интерьера, элемент интерьера – в дерево, а дерево – в крест. Это, казалось бы, простое решение очень эффектно в смысловом плане. Подобная цепь превращений еще раз напоминает зрителю о том, что пространство власти – это пространство бесконечных метаморфоз, где низ и верх молниеносно меняются местами, где никакой расчет невозможен и каждый оказывается в руках Судьбы. Крест – последняя фигура, возникающая на сцене, и это недвусмысленное напоминание о том, что скрывается за видимым многообразием форм жизни.

Маски продолжают разыгрывать сюжеты русской истории (не это ли явилось причиной закрытия «Кукол» В.Шендеровича?). Перестроенная пьеса Г.Горина ставила вопрос о дальнейших путях российской державы. Сейчас разговор идет в другой плоскости, ибо той державы уже нет... «Шут Балакирев» оказался способен наращивать смысл во времени, и это тонко почувствовал ижевский режиссер, превративший горинскую аллегория в притчу. В сценической интерпретации Федора Шевякова русский человек имеет дело не с подлинной реальностью, а с безграничным театром власти. Несмотря на изначальный скепсис многих критиков, придворная комедия Григория Горина в очередной раз подтвердила свое право на существование в большом Времени.

Татьяна Зверева  
Ижевск

Фото предоставлены Театром  
кукол Удмуртской Республики

## ИРКУТСК. «Настроим сердце на любовь...»

**В** пятый раз на сцене Иркутского академического драматического театра им. Н.Охлопкова с 15 по 18 июня прошли традиционные **Литературные встречи «Этим летом в Иркутске»**. Этот проект осуществляется при активной поддержке руководства областной администрации Иркутска. На нынешние встречи приехали писатель **Владимир Карпов**, поэт **Юрий Кублановский**, архитектор, реставратор, писатель **Александр Семочкин**, режиссер-документалист **Сергей Мирошниченко** с фильмом о Валентине Распутине «Река жизни».

В рамках Литературных встреч в Голубом зале театра прошла **выставка графики и офортов** выдающегося художника **Юрия Селиверстова** (1940-1990). Одним из первых Юрий Селиверстов начал говорить о возрождении храма Христа Спасителя и много делал для этого, причем в те застойные годы, когда сама подобная мысль казалась фантастической. Он проиллюстрировал «Слово о полку Игореве», первое послереволюционное издание Нового Завета, создал уникальную серию портретов русских писателей и мыслителей XIX-XX веков.

Первый вечер Литературных встреч открывал писатель **Владимир Карпов**. Он рассказывал о себе, о том, как учился «на артиста» в ЛГИТМИКе, работал в Челябинском ТЮЗе и тем временем постоянно писал рассказы и повести. Несколько рассказов были опубликованы в журна-



Конференция



В.Распутин в зале театра



лах «Звезда» и «Москва». К тому времени, разочаровавшись в актерской профессии, он уходит из театра. Его рассказы одобрили Виктор Астафьев и Василий Белов, в 29 лет он становится членом Союза писателей, решает отправиться в долгое путешествие по стране. Он работал в Чувашии, Казахстане, Киргизии, Якутии – в результате появился роман «Танец единения душ», в 2003 году удостоенный «Большой литературной премии» России, русским драматическим театром Якутска по нему был поставлен спектакль.

В фойе театра можно было приобрести книги В.Карпова, в частности, «Двое на голой земле», по которой в 90-х годах был снят одноименный фильм, фрагменты из него увидели зрители.

Традицию издания книг к Литературным вечерам, начатую издателем Геннадием Сапроновым, продолжила его дочь Наталья, когда Геннадия Сапронова в 2009 году не стало. Книги являются продолжением знакомства с автором встреч. В каждой благодарно продолжается и жизнь издателя. Гости Литературных встреч отмечали высокое качество издания, прекрасное оформление и иллюстрации иркутского художника Сергея Элояна.

Второй вечер продолжил изумительный рассказчик, блистательный интеллектуал, архитектор и реставратор **Александр Семочкин**. На своей малой родине в Выре, что в Ленинградской области, он в свободное от работы время двадцать лет по архивным чертежам возрождал из небытия старинное подворье – Дом станционного смотрителя. Фанатизмом одного человека создавался уникальный музей литературного



**Ю.Кублановский**



**С.Мирошниченко**



**В.Карпов**



**А.Семочкин**

ного персонажа – пушкинского Самсона Вырина. В своем деле Семочкин – настоящий артист, он редкий знаток своей земли, человек-праздник, настоящий подвижник.

Большой человеческий подвиг Александра Александровича – и воссоздание усадьбы Владимира Набокова в Рождествено.

Поэт **Юрий Кублановский** рассказал, что родился в небольшом провинциальном Рыбинске, в семье актера местного театра и преподавательницы литературы. Рассказал об учебе на отделении искусствоведения исторического факультета МГУ, о знакомстве с Иосифом Бродским, работе экскурсоводом в музее на Соловках, в Кирилло-Белозерском, Ферапонтовом музеях, в тют-

чевском Муранове, о высылке из страны за инакомыслие, работе на радио «Свобода», о дружбе с Солженицыным.

На фильме **Сергея Мирошниченко** присутствовал один из его героев **Валентин Григорьевич Распутин**. Фильм вызвал бурное обсуждение.

За пять лет, прошедших со времени начала Литературных вечеров, зал Охлопковского театра собирает все больше и больше новых друзей. Те зрители, что побывали на предыдущих вечерах, обязательно приходят вновь и приводят с собой детей, близких и знакомых. Атмосфера вечеров сближает и роднит чужих, но близких по духу людей.

*Лора ТИРОН  
Иркутск*

# ЕКАТЕРИНБУРГ.

## «Ангелы помогают и ведут ...»

Следуя традиции, новый, предъюбилейный сезон **Свердловская музкомедия** начала с общего сбора труппы. Главный режиссер **Кирилл Стрежнев** озвучил творческие планы. «Легко не будет, но будет интересно!» – пообещал он.

79-й сезон театр откроет «классической премьерой» – опереттой **Имре Кальмана «Цыган-премьер»**. К зимним каникулам порадует своих маленьких зрителей новехонькой забавной музыкальной сказкой **«У Емели Новый год»**. Весной поклонников жанра мюзикла ждет приятный сюрприз – постановка знаменитого произведения **Дж. Бокка «Скрипач на крыше»**. Ближе к лету обещана еще одна классика – «невиданная доселе» на нашей сцене оперетта **Имре Кальмана «Герцогиня из Чикаго»**. Между прочим, с приглашенными режиссером и хореографом (если повезет – из того самого Чикаго, Лос-Анджелеса или Нью-Йорка).

Обещанного три года ждут. Именно три года театр не уставал надеяться сам и обнадеживать зрителя постановкой мировой премьеры **«Белая гвардия»**. Мюзикл по **Михаилу Булгакову** создают для театра знаменитые екатеринбуржцы – композитор **Владимир Кобекин** и поэт, драматург **Аркадий Застьянец**. Премьера запланирована на осень 2012 года.

Приятной неожиданностью для коллектива стала перспектива выезда театра на двойные пол-

номасштабные летние гастроли в Минск и Ригу. «Пока это – хотя и небезосновательные, но мечты», – предупредил директор театра **Михаил Сафронов**. А вот реальней реального – осенний третий фестиваль современного танца **«На грани»** и весенний **IV Международный конкурс молодых артистов оперетты и мюзикла имени Владимира Курочкина**.

И еще одна ожидаемая и приятная новость наступающего сезона – Свердловская музкомедия наконец-то откроет малую сцену.

А предыдущий сезон принес театру 4 премии «Золотая Маска» за мюзикл **«Мертвые души»**.

Народный артист России, обладатель Губернаторских премий и Премий «Браво!», двукратный лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска», профессор **Кирилл СТРЕЖНЕВ** почти 30 лет руководит Свердловской музкомедией. На его счету более 80 спектаклей в России и за рубежом, 40 из которых поставлены на родной сцене. В современном музыкально-театральном мире имя Кирилла Стрежнева – своеобразный бренд. Из 16 «Золотых Масок», добытых театром, 8 принесли постановки Стрежнева. Последний лауреат – «Мертвые души» – стал абсолютным рекордсменом: 6 премий регионального конкурса «Браво!», Премии Губернатора Свердловской области, 4 премии «Золотая Маска». После фестиваля столичная пресса написала: «На унылом пейза-



**К.Стрежнев**

же «легкого жанра» «Мертвые души» Свердловской музкомедии возвышались, как утес над гравием». Многочисленные звания и награды – лишь свидетельство успеха, а не повод почитать на лаврах, сдувая пыль с наград, считает Кирилл Стрежнев.

– Пару лет назад сложно было себе представить, что на сцене театра музыкальной комедии можно будет увидеть «Мертвые души» Гоголя. С чем связано это появление? Стало не хватать сюжетов и обратились к классике?

– Мюзикл дает возможность раздвинуть рамки привычного, ведь в основе либретто – всегда первоклассная литература. Диккенс – «Оливер!», Шекспир – «Целуй меня, Кэт!», Алейхем – «Скрипач на крыше». А Гоголя сам Бог велел! Его прозу читаешь как поэзию, и музыка рождается сама собой. Гоголь в музыкальном театре – органично и не ново: есть «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, те же «Мертвые души» Щедрина.

- Так все-таки почему «Мертвые души»?

- Дело не только в Гоголе и его «Мертвых душах». В этой постановке мы показали другой подход к изложению темы и сюжета на подмостках музыкального театра. И к такому результату мы готовились последние 10 лет. «Ночь открытых дверей», «Храни меня, любимая», «Силиконовая дура» - эти спектакли были своего рода разведкой, на них отработывались определенные программные вещи, которые полностью реализовались в «Мертвых душах». С каждым спектаклем мы делали что-то новое. Например, «Храни меня, любимая» - спектакль, который идет только под фонограмму, а в «Силиконовой дура» мы впервые соединили симфонический оркестр и фонограмму. Такой микс значительно обогатил музыкальную палитру спектакля. Сегодня в мюзикле предъявляются большие требования к звуку, во многом актер зависит и от технического обеспечения. В «Мертвых душах» у нас работает более 40 микрофонов: они нужны не только для усиления звука - это еще одно выразительное средство, которое помогает трансляции мысли и самой идеи спектакля. Поэтому появление «Мертвых душ» не случайно.

- Что для вас самое ценное в спектакле «Мертвые души»?

- Этот спектакль, как и вышеперечисленные, создан особенным способом. Театр в данном случае не являлся интерпретатором какого-либо произведения. Он находился в тесном контакте с авторами, и спектакль рождался для конкретного театра и в рамках его возможностей. Все роли пишутся на определенных актеров, с учетом их вокальных дан-



ных, их физических возможностей, пластики, поэтому спектакли идут в одном составе. Артист перестает быть просто исполнителем - он становится сотворцом и дорожит каждой мизансценой, каждым словом, нотой, каждым шагом. Это путь, по которому театр будет идти и дальше. Важно только, чтобы была интересная идея и люди, готовые к такому способу работы. Следующий эксклюзивный мюзикл, который театр готовит, - «Белая гвардия» М.Булгакова.

- Что дают театру «Маски»?

- Это как «Оскар». Фестиваль «Золотая Маска» - самый престижный в стране, пробиться на него очень сложно. Участие в нем повышает рейтинг и, несомненно, привлекает зрителя. Интерес к таким спектаклям очень высок. Но даже со своими 16 «Масками» мы не собираемся сидеть на печи. Это еще и стимул к работе.

- В каком сегодня театр находится положении? Что вам нравится, а что нет?

- Театру сегодня непросто. Нет в мире театров, которые не тре-



буют вливания средств. Мы не завод, и то, что мы производим, нельзя измерить или взвесить. Мне горько, что люди, от которых зависит судьба театра, не понимают этого, не понимают, что такое театр и зачем люди туда ходят. Меня в принципе беспокоит отношение власти к театру – когда вопрос: «А нужен ли театр?» вообще обсуждается. Тогда следующий вопрос: «А нужна ли душа?!»

Радует, что в театр стала ходить молодежь. Зритель стал более разборчив, его сегодня невозможно обмануть, так как ему есть с чем сравнивать. Даже если нас ругают – это хорошо. Значит, зрители к нам неравнодушны – и это главное. Я помню времена, когда театр был пуст.

**- Был ли у вас в жизни шанс, который вы упустили и сейчас жалеете?**

– Сложно сказать. У меня как-то все получалось случайно. Наверное, у меня очень заботливый Ангел-Хранитель, всегда на страже. Если я что-то упускаю, он мне дает замену. Однажды в Москве я ставил мюзикл Максима Дунаевского «Саломея». У меня был шанс поставить этот спектакль с Николаем Караченцовым. Но Николаю Петровичу не понравился материал, и он отказался. Вместо него пригласили тогда еще неизвестного Максима Суханова, с которым я работал с большим удовольствием. Еще – как-то мне предложили поехать в Мюнхен и преподавать актерское мастерство. Уникальный театральный опыт, а для меня как для педагога – настоящий подарок судьбы. Но я не поторопился, не оформил вовремя документы, в результате поездка сорвалась. Зато у меня позже появился шанс поехать в



**«Мертвые души»**

Нью-Йорк, где я познавал методу образования актера музыкального театра. Уже несколько лет я внедряю ее у себя на курсе в театральном институте.

**- Вы самокритичны?**

– Никакие звания и награды, смею надеяться, не заставят меня успокоиться и считать, что все, что я делаю, замечательно. Нужно всегда двигаться вперед, как грибник, который идет по болоту. Если остановиться – засосет трясины.

**- У вас есть любимый афоризм?**

– Есть. Козьма Прутков: Бди! Это не значит, что я должен подозрительно относиться ко всем. Нет, это призыв следить за собой. Сегодня так много соблазнов – почитать на лаврах, «стричь купоны»... Не расслабляйся, бди.

**- О чем мечтает режиссер и человек Кирилл Стрежнев?**

– Все просто. Я хочу, чтобы дома все было хорошо – была здорова моя семья, не болела мама. Чтобы наш старый пес Джек подольше был с нами. Он удивительный, гасит все отрицательные токи. Джек для нашей семьи – не просто собака, он один

из нас. Мы его с женой подобрали, хотели пристроить кому-нибудь, но через месяц поняли – отдать не сможем. Он не собака – разве собаки укрываются одеялом? А он укрывается.

По знаку зодиака я Близнец, особенность этого знака – потребность в надежном тыле. Да, для меня это важно. Кстати, не только дома, но и в театре. Если дома хорошо, тогда и на работе все будет в порядке.

**- Помимо актерского курса в театральном институте, у вас есть и режиссерский. Как вам кажется, падает ли престиж профессии режиссера? Сегодня многие хотят стать узнаваемыми. А часто даже самых известных режиссеров в лицо мало кто знает.**

– Престиж не падает. Режиссер – человек, которого не обязательно знать. Я к этому не стремлюсь. Если кто-то хочет быть режиссером только ради того, чтобы его узнавали и брали автографы, то у него ничего не получится. По долгу своей общественной деятельности я занимаюсь с молодыми режиссерами, которые приезжают ко мне на семинар со всей России. И скажу, что сегодня много молодых режиссеров, мечтающих

о работе, но они пока не востребованы, так как неизвестны. На мой взгляд, проблема в другом. К сожалению, сейчас мы видим уничтожение института главного режиссера. Молодые не готовы пробиться, чтобы стать главными в конкретном театре. Легче добиться постановки, взять гонорар и уехать. И так – до следующего контракта. Профессия главного режиссера – это круглосуточная работа, он, как коллекционер, собирает ар-

тистов, с которыми потом может поставить любой спектакль. Например, «Мертвые души».

– **Какое у вас послевкусие от прошедшего сезона?**

– Когда мы планировали этот сезон, то понимали, что будет сложно. Театр, как поезд, шел на высочайшей скорости, и все работали на пределе. Несколько проектов в месяц, двойные гастролы в Петербург и Москву, две большие премьеры – «Синяя бо-

рода» и «Алые паруса». Приятные дивиденды тоже есть – победа на фестивале «Золотая Маска». Кстати, в этом году мы единственные из всех, кто получил четыре «Маски» в одни руки. Даже драматическим театрам не досталось столько. Теперь нужно немного остановиться, чтобы «душа отросла».

Мария МИЛОВА  
Екатеринбург

Фото предоставлены  
Свердловским театром музыкальной комедии

## ЙОШКАР-ОЛА.

### «Царскую невесту» давали в Кремле

**Е**два раскрылись массивные железные ворота под главной башней Царевкошайского кремля, как лихие всадники в стрелецких красных кафтанах, сдерживая лошадиную прыть, ворвались во внутренний двор, который на тот момент превратился в театр под открытым небом.

Зрительские места полукругом окружали импровизированную сценическую площадку. С левой стороны от нее расположился оркестр, оттуда уже лилась музыка **Н.Римского-Корсакова**, заполняя собой все пространство. События оперного сюжета развивались стремительно – вот уже по верхним каменным палатам кремлевских стен забежали в панике девушки в костюмах эпохи Ивана Грозного, преследуемые опричниками, царскими слугами. А потом снова открылись ворота, так кстати обнажив украшающий современную Вознесенскую улицу Воскресенский храм. На этом потрясающем фоне, в естественных де-



корациях, взявшись за руки, кружилась счастливая пара: юная Марфа – **В.Баландина** (сопрано) и ее нареченный боярин-молодец Иван Лыков – **А.Швед** (тенор). Так начиналась необычная для зрителей августовская премьера «Царской невесты» в Йошкар-Оле, посвященная 427-летию города и завершающая собой фестиваль «Летние сезоны».

Автор проекта – **Константин Иванов**, художественный руководитель **Марийского государственного театра оперы и балета им. Э.Сапаева**, конечно, волновался. Подобных постановок горожанам никогда еще не предлагали. Насколько это будет им интересно? Как будут звучать голоса солистов? Справится ли со своей задачей

оркестр? Вообще, возможно ли вызвать глубокие переживания у людей, предлагая им погрузиться в исторический материал и серьезную музыку, и что бы при этом они видели над головой вечернее небо, ощущали дуновение настоящего ветра и цепенели от приближающегося ночного холода?

Оказалось, что возможно, несмотря на привычку горожан слушать оперу в бархатных креслах. После первого действия зрителей не убавилось. Правда, в антракте многие искали способы, как утеплиться. Культурно-исторический центр «Царевококшайский кремль» в Йошкар-Оле выстроен недавно, но на самом древнем месте, с которого и начинался в XVI веке Царевококшайск (первое название города), на бывшей базарной площади, недалеко от реки Кокшаги. Удивительное совпадение: историческое время, один и тот же век, связали воедино события, происходившие по сюжету оперы в Александровской слободе осенью 1572 года, и город, рожденный в глухих марийских лесах по велению Грозного царя.

Была и другая причина для волнений у художка и постановщиков – заболел **Владислав Калашников** (баритон), буквально потрясший накануне присутствовавших на прогоне любителей оперного жанра тем, с какой глубиной он раскрыл характер Григория Грязнова, его все испепеляющую трагическую любовь к Марфе. «Любовь крошит мне душу», – фраза, вытекающая из музыки композитора. Для актера-певца она – основа, на которой



**Любаша - Л.Добрынина, Бомелий - Ю.Пичугин**

строится образ и благодаря которой происходит слияние вокальной и драматической линий роли. Солист оперной труппы **Александр Вахрамеев**, заменивший на премьере В.Калашникова, тоже имел успех у публики – помогли молодость, бесстрашие, с которым он бросался в пучину страсти. Но обладателю хорошего природного вокального ма-

териала еще есть к чему стремиться.

Лауреат международного и всероссийского конкурсов **Любовь Добрынина** (меццо-сопрано), недавно поступившая на службу в театр, в тот вечер и в предлагаемых сценических обстоятельствах оставалась под своим именем – Любашей. Но как надо чувствовать музыку, чтобы, изжив собственную жизнерадостность, наполнить себя горькими раздумьями о сломанной жизни, о несбывшихся надеждах. Ее Любаша, потерявшая любовь Грязнова, и в своей брошенности мила и трогательна. В ней скрыта неведомая другим затаенная жизнь, которая и приводит ее к трагической развязке. С этим клубком смешанных чувств – то вдруг возникших нежности и доверчивости к погубителю, то щемящего одиночества, то ревности, то разъедающей душу мстительности – она выходит на сценическую площадку. Все это сквозит в ее взгляде, походке, все это – в ее голосе. Может быть, мне казалось, но в финале, когда артисты выходили на поклон, большее количество аплодисментов досталось Л.Добрыниной. Приехавший из Санкт-Петербурга на премьеру режиссер-постановщик **Сергей Шепелев**, дирижер спектакля **Рубен Агаронян**, художник по костюмам **Татьяна Изычева** разделили с артистами радость успеха и тоже вышли к зрителям.

Приятные чувства во сто крат увеличил салют в честь юбилея города. Впереди у театра им. Э.Сапаева новые проекты

*Галина КНЫШ-КОВЕШНИКОВА  
Йошкар-Ола*

**Фото автора**

# 70-летие

режиссера **Александра БУРДОНСКОГО**

для меня – ностальгический и отрадный повод перелистать страницы памяти и вспомнить о том многом, что сохранилось в ней, не потускнев от многочисленных впечатлений за годы и десятилетия.

Помню первый спектакль на большой сцене **Центрального театра Советской армии**, поставленный совсем юным еще Александром Бурдонским со своим учителем, Марией Осиповной Кнебель, «Тот, кто получает пощечины» Л.Андреева с выдающимся артистом Андреем Поповым в главной роли. Это было мощное театральное полотно, сотканное из нитей мистики, предельной жестокости мира, цирковой эстетики, грязи, крови и – света. Пронзительного света вопреки всему... Позже роль клоуна Тота играл уникальный, рано ушедший из жизни артист Константин Захаров. Он вносил в



роль свои неповторимые краски, и большой, изнаночный мир Леонида Андреева наполнялся живой, пульсирующей болью – болью человека, которому ничего не дано изменить в этой горькой жизни...

Помню спектакль «Мандат» Н.Эрдмана на той же сцене – очень тонко прочитанный и вскрытый режиссером текст этой пьесы с несчастной судьбой. Точное психологическое существование персонажей на грани абсурда, словно на лезвие бритвы: умный, глубокий, далеко не всеми понятый и оцененный спектакль. Такова была в то время «структура момента», если воспользоваться выражением американского писателя Курта Воннегута...

Помню «Вассу Железнову» М.Горького с блистательной Ниной Сазоновой в главной роли. Явно поставленный на эту большую актрису, спектакль не стал тем не менее просто бенефисным – в нем мощно раскрылся сильный актерский ансамбль, жестко сформулированная мысль Бурдонского о том, что нашей жизнью управляют пороки, будь то страсть к наживе, распутство или революционные устремления, не страшась пролитой крови, – задевала, тревожила, ранила душу...

Помню спектакль «Орфей спускается в ад» Теннесси Уильямса на малой сцене театра с Людмилой Касаткиной в главной роли. Вновь Александр Бурдонский занялся исследованием изнаночного мира, страшного мира, где люди не в состоянии понимать, прощать да и любить по-настоящему не в состоянии, потому что все исковеркано в этой жизни, словно в кривом зеркале...

Он много ставил для артистов старшего поколения, всеми силами стараясь сохранить как можно больше «уходящую натуру» – «Снеги пали» Р.Феденева, «Деревья умирают стоя» А.Касоны, многие другие спектакли по-новому раскрывали перед нами, зрителями, давно знакомых актеров старшего и среднего поколения, даруя им, артистам, счастливую возможность предстать в чем-то другими, еще не познанными, может быть, и самими собою...

Если сейчас не прервать нить памяти, которая тянется и тянется от спектакля к спектаклю, боюсь, получится не текст для журнала, а монография. Моя же цель иная – поздравить режиссера с юбилеем. Александр Бурдонский ставил во многих театрах, но **Театру Российской армии** никогда не изменял – в этот дом ввела его когда-то Мария Осиповна Кнебель, тесно связанная с коллективом, созданным Алексеем Дмитриевичем Поповым, в этом доме он и остался, верный своим учителям.

В двух последних его спектаклях, «Та, которую не ждут» по пьесе А.Касоны «Утренняя фея» и «Чайка» А.П.Чехова, еще строже и глубже прочитываются традиции русского психологического театра – завещание его учителей, о которых он благодарно и постоянно вспоминает. В нашей сегодняшней суете и неопределенности театральных ценностей это воспринимается как самое драгоценное качество. Как редкий профессионализм.

В одной из пьес Алексея Арбузова герой, Ведерников, задает вполне риторический вопрос: «Куда уходит все дни?», и простой парень сержант отвечает ему: «А куда им уходить, они все с нами...»

Так и сегодня, в день юбилея, все дни, прожитые Александром Бурдонским в театре, все поставленные им спектакли остаются с ним. Уже навсегда...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# НОВОСИБИРСК. И все-таки про любовь

**П**о традиции **Новосибирский театр музыкальной комедии** открывает новый сезон премьерой минувшего. Бурные критические обсуждения оперетты «**Парижская жизнь**» **Жака Оффенбаха**, радикально полярные мнения о постановке – от абсолютного неприятия до восторгов, волна слухов самого неожиданного свойства... Все это небезосновательно. Похоже, спектакль обречен на специфический налет скандальности, которая будет сопровождать его в течение всего периода жизни на сцене театра музыкальной комедии. Однако главное не это. Новое детище театра вызывает любопытство, интерес, восторг, неприятие, негодование – масса эмоций, не оставляя при этом времени и места скуке и равнодушию. Три акта пролетают незаметно, как три часа, проведенные на хорошо организованном празднике, где гостей ожидает масса сюрпризов, зачастую самых неожиданных.

Ах, Париж, ах, оперетта... Значит, обязательно про любовь... Вероятно дам, приготовивших платочки, постигло разочарование. Пересмешник Оффенбах как всегда переворачивает все традиционные представления с ног на голову, предлагая не сами чувства, а лишь пародию, игру, но при этом весьма увлекательную. Оффенбаховский игровой посыл органично подхвачен режиссером-постановщиком спектакля **Александром Лебедевым**. Кажется бы, все подогна-





но под опереточные каноны – есть страдающий герой (бедный писатель Рауль Гардефе), покинутый возлюбленной (актрисой Метеллой). Виною тому, как и полагается, внешние обстоятельства и коварный приятель Бобине. Однако встреча влюбленных вызывает у зрителей чувства, далекие от умиления.

Дуэт Рауля в исполнении **Антон Лидмана** и Метеллы – **Вероники Гришуленко** забавен не только в силу разницы в росте актеров. Нестандартное ростовое соотношение способствует яркому проявлению склонности к комичной характерности, присущей обоим. Поймав нужную волну, актеры с удовольствием веселят зрительный зал. Сцена объяснения и примирения героев во втором акте, когда Рауль буквально утопает в объятиях величественной Метеллы, окончательно ломает опереточные стереотипы, а точнее, еще раз подтверждает: здесь их просто нет. Что поделать, Оффенбах... Кстати, в оригинале «Парижская жизнь» значителен как опера-буфф, и это соответствует истине.

Дуэт Рауля – **Алексея Штыкова** и Метеллы – **Яны Кованько**, пожалуй, более традиционен, и в этом еще одна особенность новой постановки. Каждый состав актеров – абсолютно другой спектакль, новая история. Это происходит отчасти и потому, что, обозначив границы образа, режиссер дает актерам полную свободу внутри этих рамок и возможность проявить творческую фантазию. Показателен, например, один из центральных персонажей – золотоискатель Харрон Гондремарк, который становится жертвой юных

авантюристов, пытающихся подзаработать посредством американского миллионера. В исполнении **Романа Ромашова** Харрон выглядит эдаким бесшабашным и беспринципным, при этом весьма обаятельным прожигателем жизни, в отличие от аристократичного и жесткого персонажа **Дмитрия Сулова**. А вот **Сергей Кузьмин**, пока единственный исполнитель роли Бобине, благодаря гибкой актерской природе прекрасно вписывается в любой ансамбль. Для молодого исполнителя, работающего в театре второй сезон, эта большая роль не проста в игровом и вокальном отношении, и он справляется с ней блестяще. Его Бобине – энергичный молодой человек авантюрного склада, весьма обаятельный. В общем – настоящий парижанин.

Кстати, о Париже. Оффенбаховский Париж в преломлении постановочной концепции спектакля весьма отличается от обывательского о нем представления, включающего стандартный «сувенирный» набор картинок. Не зря исследователи называют «Парижскую жизнь» самым волшебным гимном этому городу. Но это гимн Парижу времен Второй империи, с его духом, с его видами, персонажами, историческими фигурами и, естественно, музыкальной атмосферой. Поэтому постановщики постарались воссоздать тот Париж, который увидел юный Оффенбах, впервые оказавшись на его улицах.

Сценограф **Игорь Гриневиц**, привыкший к масштабам сцены оперного театра, чудесным образом раздвигает скромное сценическое пространство музыкальной комедийной сцены, разместив на ней и недостроенную Эйфелеву

башню, и паровоз, почти в натуральную величину (из трубы которого извергается дым), и пролеты лестниц, оплетенные изящными ажурными решетками. Благодаря грамотному режиссерскому освоению сценического пространства, все это декорационное великолепие находится в постоянном движении, создавая основу для новых и новых мизансцен.

Кстати, стандартный набор сувенирных открыток с видами вполне современного Парижа в спектакле все же фигурирует – в виде щитов, которыми манипулируют артисты балета всякий раз, когда в вокальных номерах возникает упоминание о Париже, что символизирует, видимо, некий обобщенный образ столицы Франции. К символам стоит отнести и цвета национального французского флага, которые присутствуют на сцене в различных размерах и вариациях – от сине-красно-белых зонтов в руках пассажиров поезда, до трехцветья сценического занавеса в театре Оффенбаха.

Самые неожиданные сюрпризы ожидают зрителей во втором акте. Бобине и Рауль привозят золотоискателя Харрона и его дочь в дом тетушки Бобине – графини Кимпер де Карадек, выдавая его за Гранд Отель. Событийно этот отрезок действия оказывается насыщен более, чем первый и третий акты, вместе взятые. Он вмещает в себя и приезд американцев в мнимый отель, и примирение Метеллы с Раулем, и преобразование американской Золушки. Алиса Гондремарк (**Анна Фроколо**, **Дарья Шувалова**), прибывшая в Париж в образе скромной гимназистки (вызвавшей у прессы ассоциации с ге-

роиней Нелли Уваровой из сериала «Не родись красивой»), после парижского шопинга, естественно, преобразуется, окончательно покоря сердце Бобине. Впрочем, все это опять лишь игра в любовь. Ветреная красotka в финале спектакля, облачившись в ковбойский наряд, благополучно сбежит с золотоискателем Пайпкинсом, вопреки воле родителя.

Кульминация второго акта, впрочем, как и всего спектакля, – светская вечеринка, которую организуют Бобине и Рауль для Харрона. Она вызвала у посмотревших спектакль больше всего пересудов. Дело в том, что роль «вигов» на вечеринке, организованной юными авантюристами, изображают ростовые куклы. И куклы не простые. По сюжету знатных особ – министров, адмиралов, баронесс – изображают кредиторы Бобине, желающие получить долги. Мясник становится генералом Малага Де Порто-Мадейра, полонтер – лидером оппозиции Адруаном, а прачка Габриель – вдовой маршала Ратаплан. Однако красивым костюмом не прикроешь человеческой сути и не пришьешь хороших манер. В этом и заключалась оффенбаховская пародия на современный ему высший свет.

Довольно смелая режиссерская придумка заключается в том, что, сохраняя оригинальные авторские имена и звания, режиссер выводит на сцену современных медийных персонажей. Борис Моисеев поет арию вдовы маршала Ратаплан, Виктор де Мореньи, адмирал Люксембургский (он же Бобине, он же солист театра Сергей Кузьмин), озвучивает куклу схожую с Нико-

лаем Басковым не только внешностью, но и тембром голоса. Сильвио Берлускони появляется в окружении очаровательных племянниц, а принц Греции в отставке, в чертах лица и прическе которого легко определяется дирижер Теодор Курентзис, приносит в спектакль местный колорит, напоминая о недавних изменениях в составе художественного руководства Новосибирского оперного театра. И, конечно (как без них), рука об руку, под неизменные одобрительные возгласы в зале, на сцену торжественно выходят премьер-министр и глава нашего государства. Естественно, никакой политической подоплеки, просто режиссерская игра – на этот раз игра в куклы, пусть и такие необычные. Среди любопытных режиссерских придумок в спектакле, мастером которых уже прочно рекомендовал себя Александр Лебедев, и манипуляции с тележками, которые встречаются в каждом супермаркете. Артисты балета в них постоянно что-то или кого-то перевозят по сцене. Особенно изобретательно балетмейстером-постановщиком спектакля **Геннадием Бактеревым** решено трио Харрона, Алисы и Рауля, необыкновенное по красоте и в то же время необычайно сложное в вокальном отношении. Артисты исполняют его сидя или стоя в тележках, которые, ведомые артистами балета, выписывают по сцене сложные пируэты. А разговорники в руках американцев – Пайпкина и Алисы – разъясняют зрителям, почему, начав петь партию на русском языке, они переходят на французский.

Казалось бы, прием «театр в театре» не нов. В «Парижской жиз-

ни» он заявлен уже в увертюре. В полутьме за прозрачным занавесом под чередования основных тем оперетты идет суматошная подготовка к началу спектакля – по сцене бегает и машет руками ассистент режиссера, разводя актеров на мизансцены, помощник режиссера потрясает взлохмаченной стопкой листов пьесы. Суэта нарастает, подгоняемая звуками разнузданного канкана, и на финальных аккордах увертюры занавес под растерянные аплодисменты закрывается. Все готово. Спектакль можно начинать.

Однако вся суть многослойной театральности спектакля обнаруживает себя лишь в конце второго акта, когда разгневанная графиня Кимпер де Карадек врывается в свой растерзанный дом и разгоняет мнимых министров и генералов (под звуки все того же канкана), а попугай (он же начальник станции, он же **Сергей Плашков**) срывает с себя пеструю накидку, оказывает-ся вдобавок ко всему еще и агентом полиции и требует прекратить спектакль, оскорбляющий знатных особ. Арка на сцене оказывается абрисом внутреннего сценического пространства, а дирижер в яме – самим Жаком Оффенбахом, который вполне правдоподобно возмущается полицейским произволом.

Для создания полного представления об этой необычной постановке необходимо сказать о том, что делает ее одним из самых ярких и самобытных в репертуаре театра, – о самой музыке Жака Оффенбаха. И, конечно, в целом, о музыкальном решении постановки, которая осуществлена почти полностью по оригинальной авторской партитуре 1866

года. Небезосновательно Россини называл Оффенбаха «Мозартом Елисейских полей». Потомственный музыкант, принятый Керубини в Парижскую консерваторию вопреки правилам не обучать иностранцев, игравший в оперных театрах Парижа, он был взращен на лучших образцах французской комической оперы XVIII-XIX веков. Именно здесь и находятся истоки его композиторского стиля. Развернутые вокальные номера – дуэты, трио, ансамбли, масштабные, сложные в исполнительском отношении финалы указывают на принадлежность «Парижской жизни» к оперному жанру. Однако, как справедливо заметил Соллертинский, главную роль в партитурах Оффенбаха играет ритм. Ритмы вальса, галопа, кадрили, канкана, танцевальные ритмы, захватывающие своей необузданностью и стихийностью. Кроме того, отчетливо прослушивается в его музыке и французский «chanson».

Дирижер-постановщик спектакля **Александр Новиков** за-



вершил первый сезон в качестве главного дирижера театра. Музыкальная составляющая спектакля – звучание оркестра, исполнение солистов, артистов хора – сделана им с филигранной точностью, идеально по звуковому балансу и, главное, с неповторимым ощущением авторского стиля и шарма музыки эпохи, породившей столь колоритное произведение.

И все-таки спектакль получился про любовь – любовь к жизни, любовь к празднику, любовь к театру. Альберт Вольф, журналист из «Фигаро», сказал однажды про Оффенбаха, с которым дружил: «Одиночество вну-

шало ему жуткий страх, он боялся тишины. Ему необходимо было движение, кипение жизни вокруг». С этой позиции новосибирская «Парижская жизнь» – это воплощение жизненного кредо композитора, спектакль-праздник, будоражащий воображение и порождающий поток эмоций. И несмотря на разноголосицу мнений и суждений, им порожденных, спектакль, безусловно, стал важным этапом в жизни театра и заметным явлением в театральной жизни Новосибирска.

Татьяна ИЛЬИНА  
Новосибирск

Фото Дмитрия Худякова

## НОВОШАХТИНСК-РОСТОВ-НА-ДОНУ. «Обойдемся без этих фактов»

**Х**отя у актера **Виктора Яценко** нет официальной бумаги, закрепляющей за ним звание заслуженного, он, несомненно, таковым является. Более того, зрители относятся к нему с особой теплотой. То ли он неизменно наделяет людей, которых играет, своей деликатностью, незлобивостью и то-

*Я, – говорит, – по делу пришедши, с утра сижу. А ежели еще натошак меня по морде хлопать начнут в государственном аппарате, то покорнейше благодарю, не надо, обойдемся без этих фактов.*

**Михаил Зощенко. «Волокита»**

му подобной терпимостью, то ли заражается от сценических персонажей означенными качествами. Такое возникает светлое впечатление.

Дело в том, что Виктор Павлович – артист не сильно гуттаперчевый и все на свете, от гада до ангела, сыграть вряд ли может. Искусства перевоплощаться до

неузнаваемости за ним не водятся. Ну, так, к примеру, Алексей Баталова кто видел в роли негодяя? То-то же... Вот и у Виктора Яценко есть благородное амплуа. Как – по школе – не ищи у его главных персонажей дурные качества, что-то они не обнаруживаются. При этом никакой пресности, или приторности, или вранья бессовестного. Даже когда его Чебутыкин в чеховских «Трех сестрах» произносит возмутительную фразу о том, что убитом Тузенбахе, за этим нет ни цинизма, ни равнодушия, а есть грустное знание о жизни и мире людей, для которых одним бароном больше, одним меньше – без разницы. И Полоний в «Гамлете» – не глупый хлопотун, а трепетно любящий отец, с вечным страхом за судьбу детей, с готовностью унизиться самому, лишь бы их оградить от бед. Артист, разумеется, не причесывает их под пушисто-положительных персонажей, но он их понимает. И мы понимаем, как сострагивает с человека живые чувства усталость от долгого пребывания на этом свете, как сгибает зависимость от верховной власти. С сочувствием смотрели мы на героев Виктора Яценко, подчас неловко и забавно ищущих свою нишу, своего человека, свое место под немилосердным солнцем. Как саймоновский «последний пылкий влюбленный» или интеллигентный мясник Сэм из «Девичника над вечным покоем» А.Менчелла. А уж старосветский помещик Афанасий Иванович, ничем среди сограждан не выделяющийся, – такая открытая и любящая душа, что вполне залюбоваться. Не от этой ли фигуры для нынешнего автора моноспектакля

тянутся ниточки к простодушным городским обывателям, населяющим рассказы **Михаила Зощенко**? То, что они выросли из шинели Акакия Акакиевича, давно замечено, но по отношению к новой работе ростовского артиста вполне можно эту родословную пополнить и другой гоголевской фигурой.

Виктор Яценко написал инсценировку по самым известным (и нередко звучащим со сцены) рассказам М.Зощенко: **«Мещанский уклон»**, **«Неизвестный друг»**, **«Аристократка»**, **«Монтер»**, **«Собачий нюх»**, **«Волокита»**... Написал, срежиссировал и сыграл.

Рассказы и фельетоны уникального писателя читали со сцены за минувшие 90 лет замечательные артисты – от Владимира Хенкина до Александра Филиппенко. Это была высокого класса эстрада по ранжиру сатиры и юмора. Виктор Яценко сочинил спектакль. Назвал он его **«Канцелярской поэмой»**. Еще подзаголовок имеется – «Вот и мне хотелось бы...».

Осторожно перебирая длинную веревку, главный герой-рассказчик подтягивает ее к себе, точно на том конце – подсеченная рыба, и вытягивает из одной кулисы стул с чайной чашкой, из другой – такой же стул с папками бумаг. В этих старых, вспухнувших на наших глазах папках с тесемочками – житейские истории. Истории борьбы обычного человека с мелкими неприятностями, которые на удивление больно ранят. Наверное, потому, что жизнь в основном из мелочей и состоит. А бюрократические закорючки способны так вцепиться, что до крови расцарапают.

Уже давно нет таких папок-раскладушек с тесемочками, оберстрелочников и фильдекосовых чулочков, а чиновничий мир как был, так и есть. Неистребим, короче. Более того, размножается в геометрической прогрессии и смеется в лицо каждому следующему поколению. Птеродактили вымерли, блохи-вши-клопы остались. И эта живучая канцелярская вошь воспета в одноименной поэме. С издевкой, конечно, и некоторой долей печали.

Заметьте при этом, что пострадавший гражданин ищет помощи не у закона, а у других граждан, или самолично дает в морду обидчикам, или изобретает другой «острый способ» отстаивать свои интересы.

Про все эти способы человек с простодушными голубыми глазами рассказывает нам, сам удивляясь: чего только на свете не бывает и какие только люди не попадают на пути. При этом Виктор Яценко публику не смешит. Не делает многозначительной паузы перед ударной фразой и в помощь слову особого подспорья не берет. А давно растасканные на цитаты речевые обороты не заслоняют главного – передачи самочувствия человека, который в коряво устроенной жизни старается уберечься от тряских телесных и душевных повреждений. Чудно избранная интонация сразу же мобилизует наше внимание: рассказчик не жалуется, не гневается, не возвышает голоса, а в несомненной надежде на понимание делится богатыми жизненными ощущениями. Этот автор – полпред зощенковских персонажей, очень на них похожий. А иногда просто оборачивается одним из них, надев балахон из старых газет, заляпанных кра-



ской, и такую же бумажную шапчонку-наполеоновку с надписью «Вася».

Короче, у Виктора Ященко – не эстрадное выступление. У него спектакль. Он про жизнь рассказывает. Протекают же ее события там, где и мы бываем: в разных конторах, в трамвае, на улицах, в театре... И часто с приятностью и пользой. А эти, ященковские, недотепы какие-то. Одного, кустаря-пролетария, из трамвая выкинули; другому в некоей многоуважаемой канцелярии накостьляли ни за что ни про что; у третьего, богатого человека, имеющего жену, два самовара и аж 15 утюгов, квартиру обчистили самым преподлым образом... В общем, если ты не поешь тенором в опере, никакого тебе уважения и спокойной жизни.

Конечно, неприлично над чужим горем хихикать, но, ей-Богу, смешные люди. А с другой стороны, жизнь-то у них одна. Как и у нас. Отсмеешься – и жалко их станет.

Виктору Ященко не просто жалко стало. Вывел он «Аристократку» на чистейшую драму. Рассказал про конфуз с дамой, которая пирожными объедалась без зазрения совести. Теперь десятой



стороной будет обходить дам, которые в шляпках или с молсом на руках. И тут голос рассказчица дрогнул, в глазах слезы стали, не проливаются. И медленно, как пленку назад прокручивают, рассказ сначала пошел:

*«...А встретился я с ней во дворе дома. На собрании. Гляжу, стоит такая фря. Чулочки на ней, зуб золоченый.*

*– Откуда, – говорю, – ты, гражданка? Из какого номера? – Я, – говорит, – из седьмого.*

*– Пожалуйста, – говорю, – живите. И сразу как-то она мне ужасно понравилась. Зачастил я к ней».*

Тихо, почти шепотом говорит ар-

тист, а кажется, будто он с невыразимой грустью одну и ту же фразу повторяет: *«И сразу как-то она мне ужасно понравилась...»* И превращается анекдотичный сюжет неудачного похода в театр в драму неслучившейся любви.

И понятно, что так называемый маленький человек тоже имеет большое сердце. А если кто-то считает, что его вроде бы неприятная жизнь ничего не значит, то это форменное свинство. И слова песни (в изгишне пестром, на мой вкус, музыкальном оформлении спектакля): *«А без меня, а без меня/ здесь ничего бы не стояло, / когда бы не было меня...»* –



как раз легко ложатся в его смысловую конструкцию.

Человек же, пока живет, все надеется на лучшее. Оправившись после затрепанных, обидного пренебрежения и разочарований, коллективный герой «Канцелярской поэмы» уверяет, что в последнее время жизнь стало лучше. В чем именно? Тут пауза. Припомнить же еще надо. Ах, вот – воруют меньше.

Тут зал хохочет от души. Времена сомкнулись. (И этому нисколько не помогал мобильный телефон в руках артиста; совсем не в нем – знак сегодняшне-

го дня.) Николай Михайлович Карамзин, которому принадлежит всем известное емкое определение главной черты российской жизни, нынче, пожалуй, затруднился бы с поиском приличного слова на этот счет.

Но беспочвенный и столь же несокрушимый оптимизм – еще одна наша родовая черта. «Было бы смертельно удивительно», если бы он вдруг исчез.

*Людмила ФРЕЙДЛИН  
Ростов-на-Дону*

*Фото предоставлены  
Новошахтинским театром*

**P.S.** У премьеры в Новошахтинске есть одна примечательная особенность. Виктор Яценко служит много лет в Ростовском молодежном театре, который переживает сегодня, наверно, самые трудные времена за всю свою историю. Безрежиссерье, долги, всеобщая нервозность, афиша без новых премьерных названий... Не до Яценко. Хотя, казалось бы, стоило ухватиться за инициативу артиста – в театре-то три сцены, места хватало бы. Нет, не до него. И тут **Новошахтинский драматический театр** предоставляет артисту и площадку, и зрителей, проводит премьеру, закрывая ею сезон. Надо полагать, и в следующем сезоне спектакль будет заявлен. Было бы смертельно удивительно, если бы «Канцелярская поэма» прошла в Новошахтинске только один раз и если бы наш оптимизм в конце концов не нашел кусочек твердой почвы.

## **ПЕРМЬ. Ностальгия по Николеньке**

**П**овести **Льва Толстого** попадают на сцену крайне редко. А трилогию «**Детство. Отрочество. Юность**» найти в афишах театров практически невозможно. На память приходит лишь давний телеспектакль Петра Фоменко, который сейчас трудно найти в записи и пересмотреть.

Почему не ставят историю взросления нежнейшего Николеньки Иртеньева? Вроде бы история вполне «тюзовская»? Но это только так кажется. В детстве читать эту книжку совсем не хочется, умираешь от скуки и отбрасываешь, не дотянув до конца. Возвращаешься к трилогии только уже взрослым и начинаешь ностальгировать, узнавать свои первые детские переживания. Но, увы, уже с высоты прожитых лет. То есть знаменитая толстовская трилогия отнюдь не для школьников, а для их родителей, в лучшем случае – для семейного просмотра. Кроме того, попробуй-ка найди сценическое

решение для текста многословного, сентиментального, полного бытовых подробностей и вкушностей...

В **Пермском ТЮЗе** все-таки решились попробовать. Режиссер **Владимир Гурфинкель** уже однажды ставил в этом театре («Ночь перед Рождеством» по повести Гоголя) и рассчитывал вновь поработать с его молодыми актерами. Текст Льва Толстого попал в руки человека тоже молодого, но весьма мастеровитого и по-современному жесткого – инсценировку для пермского театра сделала драматург **Ярослава Пулинович**. Прекрасная толстовская речь сохранилась в неприкосновенности, но эпизоды, диалоги, куски монологов Николеньки были отобраны без сентиментальности – охота, смерть матери, выезд в Москву, конфликт Николеньки с гувернером Сен-Жерменом, именины и бал у бабушки-графини, болезнь и выздоровление главного героя. Все нанизано на один

главный стержень – взросление главного героя, мучительное расставание с детством и открытие взрослых правил бытия. Тем самым дается ответ на вопрос: нужно ли нам, сегодняшним, наблюдать за взрослением капризного дворянского мальчика? Наверное, нужно. Ведь все мы проходим этим путем, путем взросления – в матросских костюмчиках или джинсах.

Авторам спектакля можно было бы погрузиться в материальный мир толстовской трилогии, посмаковать милые детали, которые так подробно описывает автор. Этого ждешь. Но художник **Ирэна Ярутис** с хирургической беспощадностью все ожидания отсекает. В костюмах она лишь обозначает время несколькими деталями. В декорациях нет и намека на век, эпоху. Они стерильны, белы, ровны – белый пол, белый экран-задник, белые ширмы закрывают портал сцены. Из «нервных» декораций – белый рояль. На белых планше-



**Любочка - Е.Мушегова, Николенька - А.Радостев, Катенька - Н.Кайсина**

тах иногда появляются каракули Николеньки, дамские головки, человечки. И все. Это уж точно не милый уютный дом Николеньки Иртенёва. Скорее уж это музей, где обычно так много белых холстяных планшетов со старыми блеклыми черно-белыми фотографиями в полупустых гулких залах. На эту мысль наводят и костюмы – черно-белые, с едва прорисованными деталями, и неживая, манекноподобная пластика актеров. В конце концов, мы не можем сегодня представить доподлинно быт начала XIX века. Мы можем нафантазировать его по редким деталям. Это лишь отблеск прошлой жизни. Звуковой ряд в спектакле тоже весьма скупой, гулкие звуки, падающие в тишине как капли, обрывки вальса, мазурки – эхо минувшего, не более.

На протяжении всего спектакля

актеры отчаянно борются с пространством. Им буквально не за что зацепиться. Они прячут руки, прижимают их к телу или машут ими без цели в эмоциональном порыве. Ибо в руки взять нечего. И некуда присесть. Разве что на пол. Что, кстати, время от времени продельвают все персонажи без различия возраста и пола. И некуда прилечь. Разве что на ролях, куда и водружают приболевшего Николеньку. Наполнить этот холодный белый куб сцены жизненным теплом, ой, как трудно. Актерская индивидуальность как на ладони или, в данном случае, на белом матово поблескивающем покрытии сцены.

Когда на сцене появляется Николенька Иртенёв, понимаешь, к чему был построен художником и режиссером «ледяной дом Снежной Королевы». Это мир взрослых. Молодой актер Ар-

тем **Радостев** сразу же, с первой сцены, как в омут с головой бросается в стихию детства. Нелегко высокому статному юноше найти интонации и пластику ребенка, но он ищет – по-детски наивно, вздохнув щебечет, дуррачится, мечется, создавая вокруг себя эмоционально теплое пространство и не пуская холод в себя. Актерская экспрессия иной раз бьет через край, но спасает личное обаяние. Актер словно заряжается на долгую дистанцию – все-таки до финала еще далеко, а испытания только начинаются.

Николенька отчаянно борется и за свое право на индивидуальность, и за каждого человека вокруг себя. Холод уже захватил брата Володю (**Дмитрий Скорницкий**). Он то и дело отстраняет от себя Николеньку с его объятьями, уже прижимает руки по швам и строго тянет ножку, готовясь к взрослой жизни. Затем Николеньке приходится втиснуть себя во взрослый черный сюртук и ботинки. Это символ города и светской жизни. Но когда все вокруг уже давно в черном и костюмчики сидят на взрослых и детей как влитые, Николенька пытается стащить с себя тесные одежды – брюки смяты, ботинки хлябают, шнурки болтаются. Полное ощущение, что сюртук его душит, не дает ему, как прежде, раскинуть руки и с нежными объятьями встречать всех окружающих. Но он по-прежнему это делает и своей непосредственностью выбивает всех, кого встречает, из строгого рисунка.

Братья Ивины, Сережа и Дмитрий (**Станислав Щербинин, Яков Рудаков**), загримированные под юных старичков, «оло-

вянных» солдатиков, растормошенные Николенькой вдруг начинают играть и кувыркаться. Оживает в фантазиях Николеньки стройный сухой отец (**Александр Калашниченко**), становится комичным и экспрессивным. Стихи Николеньки, сочиненные к именинам, с каждым словом согревают скрипящий механический голос бабушки (**Ирина Сахно**). И даже ненавистный мучитель, гувернер (**Эркин Таджибаев**), сташенный Николенькой за ноги с рояля, на несколько секунд теряет лакейский лоск – мы видим живое лицо обиженного человека.

Единственный, кто не противостоит Николеньке, а поддерживает его – мать. У актрисы **Татьяны Гладневой** всего несколько крохотных сцен – по воле сюжета она уходит почти в начале спектакля и появляется потом как воспоминание или сон страдающего Николеньки. Актриса скуп, но удачно испол-



**Бабушка - И.Сахно (в центре)**

зует всего несколько красок: мягкая пластика, добрые слова и интонации – они такие же живые, как у Николеньки. Мать и сын – союзники, они из того мира, который им так дорог, из мира детства.

А за взрослением Николеньки наблюдать страшно. Его лихо-

радит, сгибает и выкручивает, как в эпилептическом припадке, от каждого предательства, от каждого удара взрослой жизни. Он постоянно забывается под рояль, в «домик». Но его оттуда все равно вытаскивают. Голос актера тускнеет, теряет детскую восторженность, в нем все больше горечи и в финале, когда Николенька выздоравливает – от чего? от детства? от чистоты и непосредственности? – мы слышим печальный юношеский баритон. Но все же даже в финале, когда все действующие лица собираются вокруг Николеньки, музицирующего за роялем, остается надежда. Николенька удручен, но не сломлен. Он дрожащей рукой рисует на планшете слово «юность» и зачеркивает слово «детство». Эти надписи проступают на белых декорациях. Герою страшно перед наступающим новым этапом жизни. Устоит ли, выдержит ли он новые удары?

*Светлана КОЗЛОВА  
Пермь*

**Фото Александра Медведева**

## **САРАНСК.**

### **«И была дана любовь...»**

**Г**осударственный русский драматический театр Республики Мордовия открыл новый театральный сезон сразу двумя премьерами – моноспектаклем «Человеческий голос» **Ж.Кокто** и «Дядюшкиным сном» **Ф.М.Достоевского**. Поставил оба спектакля приглашенный режиссер **Вячеслав Гунин**. На протяжении нескольких

лет хорошо зная этот театр, его репертуар и артистов, могу смело предположить, что новые работы стали серьезным событием как для города, так и для труппы. Уникальная актриса **Зинаида Павлова**, не слишком занятая в текущем репертуаре, получила счастливую возможность сыграть монопьесе Кокто, дающую любой актрисе возможность раскрыть свое дарование неожидан-

но и сильно. Режиссер позволил Павловой играть на обнаженном нерве, полностью погрузившись в бездну переживаний женщины, прощающей со своей любовью. Твердо знающей, что это – прощание, но всеми силами пытающейся продлить его, удержать любовь еще хотя бы на несколько мгновений. Что это? – телефонный разговор или бред женщины, наглотавшейся накануне

снотворных таблеток? Воображаемый диалог с человеком, на протяжении долгих лет составлявшим единственный смысл жизни, или воспаленное воображение, повторяющее уже бывшую в реальности сцену прощания?

Спектакль не дает твердого ответа на этот вопрос, потому что с первых же минут зрители настолько захвачены эмоциональным, горячим монологом бесконечной любви и преданности, что становится не до вопросов. Художник **Елена Трушина** и автор музыкального оформления спектакля **Сергей Каштанов** создали на сцене особый мир – из обрывков тихо звучащих мелодий, словно рождающихся в воображении актрисы, и струящихся алых тканей, которые образуют единство штор и ковра. По этому пространству мечется с телефонной трубкой женщина, словно за соломинку, держащаяся за свою ушедшую любовь – она то хватается за сигарету, которую так и не прикуривает, то за бумажные салфетки, которыми торопливо смахивает наворачивающиеся слезы, то за лежащее на столе яблоко, которым начинает гладить себя, как будто припоминая ласки любимого.

В игре Зинаиды Павловой нет ни истерических ноток, ни сдавленных слез – богатая голосовая партитура актрисы позволяет ей использовать любые тона, от шепота до крика, и в какие-то мгновения лицо ее становится похоже на древнегреческую маску трагедии. Тогда делается по-настоящему страшно: живое, подвижное, с богатой мимикой лицо внезапно застывает в немом крике раскрытого рта, а глаза мертвоют...



#### «Человеческий голос»

Час с небольшим мы вместе с актрисой ощущаем себя на пределе человеческих чувств – Зинаида Павлова не подходит к этому пределу постепенно, она начинает с него, начинает мастерски, мгновенно подчиняя себе зрительный зал, расположенный на расстоянии вытянутой руки (спектакль играется на сцене театра, здесь же располагаются и зрительские ряды). Мы видим ее настолько близко, что малейшая фальшь немедленно бросилась бы в глаза, но ее нет и следа: ни в том, как, то улыбаясь, то сдерживая слезы, говорит она с любви-

мым; ни в том, как нежно целует его перчатки; ни в попытках еще и еще говорить и – слышать родной, необходимый голос.

На программку вынесен текст, написанный Вячеславом Гуниным: «И была дана Любовь – этот величайший из даров. И был назначен срок. Этот страшный час разлуки навсегда... И он пришел. Вот сейчас надо отпустить Любовь с миром и благодатью... Пусть впереди бездна и черная неизвестность». Чуть стилизованный под библейский язык, этот емкий текст раскроет для зрителей глубинное содержа-



«Дядюшкин сон»

ние пьесы Кокто в самом простом и естественном человеческом смысле и, мне кажется, «человеческий голос» прозвучит для них с живой болью и на обнаженных нервах – так, как проживает его Зинаида Павлова...

«Дядюшкин сон» – спектакль ансамблевый, яркий. В нем отчетливо видно, насколько сильные актерские индивидуальности есть в Русском театре Республики Мордовия и как точно умеют они взаимодействовать в пространстве спектакля. Вячеслав Гунин прочитывает сегодня повесть Ф.М.Достоевского как трагикомедию о страшном, засасывающем болоте провинциальной жизни, когда каждый способен на низость (пусть порой и не по собственной воле), но никто, абсолютно никто не способен на

благородство, жертвенность, понимание. Каждый из жителей города Мордасова страстно мечтает вырваться отсюда куда угодно, но не задумывается над тем, что унесет с собой, в себе все те уродства, что взращены и воспитаны в нем «мордасовским бытием» – без идеалов, без света, без чистых душевных порывов.

Это спектакль о больших, зараженных, словно чумной бациллой, недоброжелательностью, завистью, опутанных паутиной сплетен людях. И таковы они – увы! – все без исключений, потому что даже самая чистая героиня, Зина (очень выразительно играет ее **Юлия Власова**), способна подслушивать, поддаваться уговорам матери на выгодное замужество, дурачить влюбленного в нее Мозглякова (**Анато-**

**лий Свешников** играет неоднозначно, глубоко, ни в чем не упрощая характер своего героя). А уж Мария Александровна Москалева, блистательно, очень ярко и сочно сыгранная **Ириной Абросимовой**, становится в этом мире просто пружиной действия: насколько разнообразными красками рисует актриса свою героиню – тут и материнская заботливость, и страстное желание ни в коем случае не упустить князя К. из своих железных тисков, и чемпионат по шахматам в расставке всех персонажей по местам, и финальное отчаяние, когда все планы срываются... И есть у Ирины Абросимовой замечательный момент в спектакле, когда, обрабатывая Зину, она внезапно, словно сбросив все маски разом, говорит: «Я же и сама любила...» – и за острой горечью этих слов видится молодость Марии Александровны, в которой отнюдь не все складывалось гладко и, может быть, неудавшаяся любовь и ожесточила ее сердце, заставив жить вот так, как живет. И тогда вдруг понимаешь, отчего у такой матери появилась такая дочь. Зину, наверное, тоже ждет ожесточение и медленная духовная гибель в кругу сплетен и злобы... Вячеслав Гунин очень жестко завинтил все пружины своего спектакля: они медленно пытаются выпрямиться, но сопротивление не позволяет сделать этого; атмосфера Мордасова настолько зловонна и плотна, что оттуда вырваться можно только в небытие. Заражены ею все, как уже говорилось, персонажи этого достаточно населенного действия: и Настасья Петровна (великолепна в этой роли **Оксана Сизова**), и полковница Софья Петровна (**Ольга Вдовина**



своими двумя появлениями на сцене рисует судьбу своей героини), и тихий, безропотный Афанасий Матвейч, в финале пытающийся бунтовать против своей супруги (очень хорош в этой роли **Владимир Третьяк**), и городские сплетницы Анна Николаевна (**Нина Арекаева**) и Наталья Дмитриевна (**Лариса Роговых**), словно пропитанные ядом зависти и ненависти, которые буквально струятся из их глаз, мимо которых ничто и никто не пройдет.

И, наконец, главный предмет всех споров и «главный сюжет» всех интриг – князь К. **Сергей Адушкин**, которого мне не раз доводилось видеть на сцене Русского театра, в этой роли просто неузнаваем! В нем удивительным

образом сочетаются шутовство и искренняя наивность, трогательность и раздражающая самовлюбленность. Когда князь слушает романс Зины на слова Арсения Тарковского: «*Вечерний, сизокрылый, благословенный свет! Я словно из могилы гляжу тебе вослед...*» – от его лица невозможно оторваться, такая гамма сменяющих друг друга чувств отражается на нем. В этот момент князь вспоминает свою молодость, влюбленность в виконтессу, с которой вместе пел этот романс, но внезапно в глазах вспыхивает безумная надежда, что все еще возможно, что жизнь не кончена, и тогда он просит Зину повторить романс, и они поют его втроем: Зина, князь и Мария Александровна – поют, вкла-

даявая в эти пленительные слова каждый свои надежды и мечты... И в финале, когда этот несчастный старый человек прозревает, что никому не нужен, он просто тихо уходит с Мозгляковым – уходит в небытие, потому что, по Достоевскому, очень скоро прекратится его земной путь...

Вячеслав Гунин и артисты театра, как представляется, очень точно проникли в атмосферу повести Достоевского, ненавязчиво придав ей сегодняшнее, очень горькое и очень нужное нам звучание. Пусть так удачно начавшийся сезон продолжится новыми победами!

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото предоставлены Русским  
драматическим театром  
Республики Мордовия*

## IN BRIEF

## Набережные Челны – Сыктывкар

## СЕВЕРНОЕ ТУРНЕ

**В** сентябре в Сыктывкаре прошел I Межрегиональный фестиваль театров кукол «В гостях у Мойдысы», посвященный 90-летию Республики Коми. Итоги фестиваля, участниками которого стали 6 театров России, подвело компетентное жюри, в состав которого входили мэтры кукольного мира **Станислав Железкин**, народный артист России, президент Российской ассоциации «Театр кукол – XXI век», дипломант национальной театральной премии России «Золотая Маска», и **Виктор Шрайман**, член комиссии по театрам кукол СТД РФ, руководитель Всероссийской лаборатории режиссеров театров кукол, член жюри национальной театральной премии «Золотая Маска», председатель экспертного совета Театральной премии имени профессора М.М.Королева. **Набережночелнинский театр кукол** завоевал на этом фестивале два лауреатских диплома. Спектакль «**Змей падишах**», представленный профессиональному жюри, был признан лучшим. Он же получил диплом «За лучшую режиссуру» (постановщик – **Ильдус Зиннуров**, главный режиссер Татарского государственного театра кукол «Экият», Казань). Особых похвал заслужила работа актрисы челнинского театра **Ландыш Мурзахановой**. Роль Зейнап, сестры главной героини, относится к ролям второго плана. Но, по мнению В.Шраймана, она оказалась самой яркой и выразительной в спектакле, благодаря таланту и самобытности актрисы. Фестиваль, принесший челнинским кукольникам ожидаемые, но от этого не менее радостные победы, закончился, но гастрольный тур по городам Крайнего Севера, поддержанный грантом Министерства культуры РФ, для кукольников продолжился. В театре встретили продрогших в суровых климатических условиях Севера актеров в октябре.



*Наталья ДЕ  
Набережные Челны*

## ТАГАНРОГ. «Враг народа» как повод для дружбы народов

**К**оллектив Таганрогского мемориального драматического театра им. А.П.Чехова вновь благодарно приветствовал режиссера Г.Г.Кавтарадзе, который после пятилетнего перерыва приехал в Таганрог. В прежние годы он поставил здесь спектакли «Вишневый сад» А.Чехова, «Крик» («На дне») М.Горького, «Крестный отец» Пьюзо, «Белые флаги» Н.Думбадзе, «Гамлет» Шекспира, «Царство зверя?.. Павел I» и «Царевич Алексей» Д.Мережковского. На сей раз выбор режиссера-постановщика и руководства театра пал на пьесу Г.Ибсена «Враг народа». Ее премьерой театр открыл свой 185-й сезон.

Надо поблагодарить художественного руководителя театра **Сергея Герта**, который, несмотря на все политические и социальные передрыги между Грузией и Россией, был последователен в своей настоятельности: отыскал в Тбилиси (что было очень непросто) режиссера, получил согласие на предстоящую работу, нашел возможность финансирования данного творческого союза.

Сергей Давыдович Герт, помимо актерского дара, обладает талантом стратега, совмещает художественную культуру с организаторскими способностями. Он консолидирует вокруг театра режиссеров, близких ему своими эстетическими поисками, расширяющими амплитуду воздействия театра, развивающими творческий потенциал труппы,



Г.Кавтарадзе и С.Герт



«Враг народа»

пы, привносящими дух экспериментаторства.

Пока его коллеги решают проблему «агонии репертуарного театра», худрук чеховцев проторил свой путь сохранения театра-дома. С.Д.Герт, как заправский тамада, для своего «застолья» собирает людей не случайных, а прошедших творческую селекцию. Находит и призывает

не тех режиссеров, которые, что называется, на подхвате, а близких по духу и выбранной тенденции. Среди них Г.Г.Кавтарадзе, режиссер Александринского театра В.А.Голуб, среди них был и главный режиссер Воронежской драмы А.В.Иванов, увы, ушедший из жизни. Приглашая грузинского постановщика, Сергей Давыдович, показал, как мож-

но решить еще одну проблему – политическую. Такое сотрудничество помогает нивелировать острые взаимоотношения между Россией и Грузией намного больше, чем действия многих дипломатов.

Георгий Георгиевич – художник известный и личность популярная. В свое время, еще студентом, он снялся в короткометражном художественном кинофильме «Свадьба» и прославился на всю страну. Тогда огромную и неделимую. Не было ни одного журнала, посвященного кинематографу, на обложке (!) которого не напечатали бы фотографию Кавтарадзе. Хотя артистом он не был.

С юности мечтал о режиссуре. Пошел в театр рабочим сцены. Но красивого незаурядного юношу заметили и стали доверять роли в спектаклях. После окончания театрального института он тотчас возглавил Сухумский драматический театр и стал самым молодым по тем временам главным режиссером в СССР.

Но стал и одним из первых, кто пережил абхазско-грузинский конфликт. Потом возглавлял разные грузинские театры. Поиск и находки режиссера были вознаграждены. Звания, награды, премии получал с завидным постоянством. Актерская деятельность в кино принесла популярность и известность. Как режиссер ставил спектакли в Тбилиси, Кутаиси, Сухуми, Болгарии, Чехословакии... Все закончилось, когда рухнула империя. Нынче выросло уже не одно поколение в России, для которого Грузия – заграница, чужая страна. Но Георгий Георгиевич ставил и продолжает ставить спек-

такли, сниматься не только в своей стране. Ныне он избран председателем Союза театральных деятелей Грузии.

За свою творческую жизнь он много перемещался и работал в разных творческих коллективах, но вместе с тем сумел создать то, что сегодня существует независимо от географии, – театр Кавтарадзе.

Для него в театре важен сам театр. Постановщик не стремится воссоздать на сцене жизнь, а насыщает атмосферу спектакля смысловыми аллегориями, философскими символами. Режиссерский стиль его напоен экспрессией, страстностью, эмоции режиссер умело сочетает с полутонами. Спектакли у Кавтарадзе очень разные, но с точной угадкой и пониманием авторской темы и авторского стиля.

**- У вас получился спектакль с обновленным взглядом на классическое произведение, к смыслу и пафосу которого сохранено истинное почтение...**

**- Мы создали оригинальную версию пьесы Ибсена. Решили поговорить о росте гражданской сознательности. Главную роль – доктора Штокмана – играет Сергей Герт.**

**- Что для вас – работа в российских театрах?**

– Таганрог и Ростов (в Ростовском академическом театре драмы им. М.Горького я поставил три спектакля) вошли в мою жизнь. Когда возвращаюсь в Грузию, начинаю скучать: понимаю, что здесь осталось мое дыхание, мои улицы, мои зрители. И я рад, что смог продолжить совместную работу с прекрасной труппой Таганрогского драматического театра. Грузины больше ориентируются на интуицию, русские актеры «логикои-

щущие». Мне хорошо работать и в Грузии, и в России. Что для меня раньше были Ростов и Таганрог? Точки на карте. А сейчас – это живые города, в которых все родное: улицы, запахи, друзья. А вообще, театр – живой организм, его нельзя делить по национальному признаку. Я не понимаю довольно поздно, хотя очень любил и люблю его. Произошло это через кино. Снимался в одной станице на Дону в кинофильме «Возвращение Будудая».

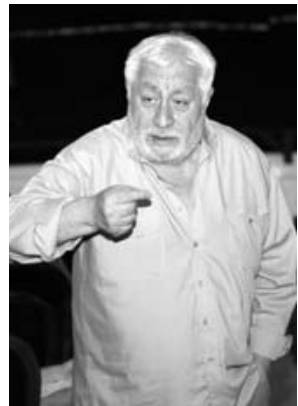
**- Вы испытываете тоску по прошлому?**

– Нет, ностальгию лучше переплавлять в работу.

**- А что сейчас главное в деятельности председателя СТД Грузии?**

– Возродить театр «Дружба», вновь консолидировать вокруг Дома актера имени Акакия Хоравы самых талантливых и прогрессивных людей театра, как это было в стране большой и целой.

*Наталья ПЕРМИНОВА,  
Ростов-на-Дону*



**Г.Кавтарадзе**

# УЛЬЯНОВСК.

## Преодоление одиночества

**У**льяновский театр-студия «Enfant Terrible» («Ужасный ребенок»), родившийся в 2008 году, пока успешно проходит проверку на прочность, профессионализм и преданность театральному искусству, выпуская премьеру за премьерой – уже на собственной площадке.

В конце 2010 года городские власти предоставили коллективу в безвозмездную аренду подвальное помещение – не в самом центре города, но и не на окраине, и всю прошлую зиму «ужасные дети» занимались ремонтом. Сегодня основа интерьера студии – это «винтажные» стены из красного кирпича и свисающие с потолка провода. Камерная сценическая площадка пока может принять до 40 зрителей, и это вызывает такое же уважение, как тираж хорошей книги в 100 экземпляров. Причем все стулья для зрителей – разные (это принципиальный момент). В антрактах зрителей поят чаем с печеньем (бесплатно!).

Последний грузовик строительного мусора студии вывезли накануне открытия областного театрального фестиваля «Лицедей-2011», состоявшегося в конце марта, и этот самоотверженный труд по ремонту помещения, возможно, был достоин отдельной награды. Но «Ужасный ребенок» и без того не оплошал: как и три года назад, их работа была признана «Лучшим спектаклем» фестиваля. В этот раз, впервые в новом помещении, был сыгран спектакль «Ящерица» по сце-



«Ящерица». Фото Сергея Гогина

нарию **Александра Володина** – притча о противостоянии вымышленных племен Зубров и Скорпионов. Симпатичную Ящерицу (**Наталья Ляхова**) посылают к Скорпионам, чтобы выяснить, как им удается добывать так много рыбы и жить в достатке. Члены враждебного рода постепенно привыкают к чужой им Ящерице, да и сама она привязывается к влюбленному в нее Похитителю (**Виталий Злобин**). «Enfant Terrible» показал яркую работу, эмоциональное впечатление от которой «перебило» прочие фестивальные события. Идея и режиссура этого спектакля принадлежат народному артисту РФ **Борису Александрову**, а коллектив студии, где много его учеников, эту постановку реконструировал. Получился разговор о толерантности как условии выживания, о поиске общего языка с представителями враждебного рода, о любви, преодолевающей клановые

разногласия. Самые умные персонажи понимают, что без ассимиляции чужих генов и культур твой род обречен на вырождение, а глупые и необразованные готовы умереть сами и погубить других, лишь бы не отказываться от идеологии своей исключительности. Такая вот аллегория «национального вопроса». Яркая краска спектакля, подчеркивающая разницу и взаимопроникновение культур, – танцы: бешеный, индивидуальный, экспрессивный, «звериный» танец Зубров и – меланхоличный, отрешенный танец Скорпионов (у Володина: «Скорпионы танцевали, причудливо извиваясь. Но не каждый по себе, а парами...»). Спектакль неимоверно пластичен: в нем есть массовые сцены битвы и танцев, актеры используют себя как живой реквизит, когда они своими гибкими телами «играют» лес и камни. Безусловно, хорош центральный актерский дуэт Натальи Ляховой и

Виталия Злобина. Их Ящерица и Похититель – это вариант первобытных Ромео и Джульетты. Кульминация спектакля – сцена объяснения в любви, выполненная как пластический этюд, без единого слова. А ранее эти же двое уморительно и трогательно разыгрывают пантомиму на тему семейной жизни с использованием тарабарского языка, который никто, кроме них, не понимает, и эта сцена, возможно, отсылает нас к немому диалогу Левина и Кити в «Анне Карениной». По сценарию, Ящерицу убивают, потому что Человек Боя (**Алексей Гущин**) подозревает, что Скорпионы ее «перевербовали». Но в финале она оживает – по-настоящему или символически, уже неважно, тем самым трагедия непонимания преодолена, Джульетта-Ящерица не умерла, что, в общем, логично, ибо любовь выше зла и потому неистребима. В разгар лета «Enfant Terrible» вышел с премьерой **«Прекрасного воскресенья для пикника»** по пьесе **Теннесси Уильямса**. На этот «элитарный» спектакль надо записываться заранее, потому что количество зрителей ограничено сценографическим решением. Вдоль одной стены размещаются декорации – кухня, гостиная, спальная комната, в общем, квартира, которую вместе снимают Доротея (**Анна Дулебова**) и Боди (**Анастасия Кизякова**). Вдоль противоположной стены, на всю длину «квартиры», умещается всего 20 стульев для зрителей, зато создается эффект присутствия: зрители словно находятся в одной комнате с персонажами пьесы. На протяжении спектакля Боди на полном серьезе жарит куриные окорочка и фарши-



**«Прекрасное воскресенье для пикника».** Доротея - **А. Дулебова**, Боди - **А. Кизякова**, Элина - **Н. Забожко**



**Доротея - А. Дулебова** **Э. Боди - А. Кизякова**. Фото **Сергея Голина**

рует яйца, так что эту постановку можно воспринимать еще и через запахи.

На первый взгляд, «Прекрасное воскресенье...» – это пьеса об одиночестве и о том, как женщина с ним справляется или – не справляется. Доротея, она же Дотти, выдумывает себе роман с директором колледжа Ральфом Эллисом и сама же в него верит; ее глуховатая подруга Боди по-сестрински опекает Дотти и мечтает выдать ее замуж за своего толстого брата Бадди, любите-

ля пива и сигар; Элина, коллега Дотти (**Наталья Забожко**), агитирует ее разделить с ней квартиру в престижном районе и вместе включиться в «календарь светской жизни» с бриджем и ритуальными чаепитиями; депрессивная, полубессловесная мисс Глюк (**Наталья Ляхова**) ежедневно, как по часам, приходит, чтобы выпить чашку кофе, который для нее готовит Боди... Однако, по признанию режиссера-постановщика **Дмитрия Аксенова**, для него главной в пье-





«Яичница». Он – В.Злобин, Она – Т.Леонова. Фото Бориса Абашина

се была тема душевной глухоты, когда потребности и переживания близкого человека почему-то оказываются менее значимыми, чем интересы людей посторонних. Например, для Элины обязательство перед арендодателем оказывается важнее душевного состояния Дотти, стоящей на пороге крушения мечты о счастливой жизни с Ральфом; сама Дотти обещает чопорной

Элине поделить с ней расходы на аренду квартиры, легко пренебрегая искренней привязанностью к себе со стороны Боди, фактически предавая ее («У нас нет ничего, ну абсолютно ничего общего», – говорит Доротея). В пьесе чрезвычайно важен момент, когда Доротея узнает из газеты о помолвке своего возлюбленного. Сцена «минутного ошеломления» (ремарка дра-

матурга), как оказалось, получилась смазанной, пауза «недодержана», поэтому глубокий переворот в душе Дотти, связанный с отказом от иллюзии, актрисой отыгрывается не вполне. Дотти как-то слишком быстро переходит от разочарования к деятельности: «Надо собраться с духом и продолжать жить», – говорит она, лихорадочно собираясь на пикник у озера. Впрочем, режиссер объясняет этот резкий переход тем, что в силу более гибкой психики женщина быстрее реагирует на события, чем мужчина. Актриса Наталья Забожко, играющая Элину, четко выдерживает свою интонационную линию. Ее героиня получилась натурой многоплановой: она не просто высокомерная задавака с выпендренной речью, тяготеющая к высшему классу, не просто упертая эгоистка, но также в меру заботливая коллега, желающая уберечь Дотти от разочарования, пока оно еще не достигло размера личной катастрофы.

Наконец, премьера-возобновление нынешнего сентября в театре-студии «Enfant Terrible» – «Яичница». Автор идеи, постановки и сценографии **Дмитрий Аксенов** определил жанр спектакля как «игрушечный роман», который продолжает тему одиночества в мире людей и поиска родственной души посреди человеческой пустыни. В этом романе нет слов: спектакль решен как синтез пантомимы, кукольного театра, клоунады, музыкальной пластической драмы. Часовой спектакль смотрится на одном дыхании. Двое – Он и Она (**Виталий Злобин** и **Татьяна Леонова**) – живут через стенку, но не знают о существовании

друг друга. Случайная встреча в тесном автобусе или трамвае становится любовью с первого взгляда. В качестве знака внимания Он делится с Ней яичницей, которую достает из-за пазухи (!). Влюбленные теряют друг друга в толпе, и лишь половинки яичницы напоминают им друг о друге. Оба возвращаются в повседневность: Он, писатель, стучит на пишущей машинке, Она упражняется на скрипке. Звуки, проникающие сквозь тонкую стену, раздражают обоих. В ярости они ломают разделяющую их стену и – встречаются. Совместная жизнь начинается с покупки часов с кукушкой. Фантазмагорическая кукушка улетает, подкидывая им яйцо.

Далее сюжет напоминает то, что происходит в стихотворении Доктора Сьюза «Слон Хортон высиживает яйцо». Теперь Он и Она объединены общей заботой, его шляпа превращается в колыбель. Поразительна сцена, когда Он в растерянности хлопчет над «заболевшим» яйцом. В финале из яйца вылупляется цыпленок. Он и Она счастливы и торжествуют. Музыка и шумы, безупречная мимическая игра и актерская пластика, художественное оформление, включающее оптическое смещение планов (огромные зубные щетки, невероятных размеров опасная бритва, яичница, которую Он в момент волнения использует в качестве

салфетки) делают ненужным какой-либо текст, в итоге получается театр в чистом виде. Музыканально-пластическими средствами рассказывается грустная и смешная, а в целом трагическая в своей обыденности человеческая история.

«Enfant Terrible» сегодня насчитывает в своем составе полтора десятка человек. Студия готовит к постановке «Нос» по Н.В.Гоголю и «Охоту на крыс» Петра Туррини. За творчеством этого коллектива определенно стоит следить. Интересующиеся оценят стильный сайт театра: <http://www.enfant-terrible.ru>.

Сергей ГОГИН  
Ульяновск

## IN BRIEF

## Москва

## ХАБЕНСКИЙ ПОШЕЛ В ШКОЛУ

**Б**лаготворительный фонд Константина Хабенского создает студии творческого развития детей на базе общеобразовательных школ. Проект является личной инициативой актера. Студии ориентированы на общее эмоционально-нравственное развитие творческой личности ребенка, на индивидуальный подход к детям и подросткам, который позволит им попробовать свои возможности в различных качествах, в разножанровых работах. Цель проекта – развитие культуры чувств и эстетического восприятия мира. Это поможет ученикам быть более органичными, спонтанными, восприимчивыми, научит действовать и взаимодействовать, позволит приобрести необходимый запас художественных навыков для познания самого себя, окружающего мира, человеческих отношений.

Программа занятий включает актерское мастерство, пластику, сценическую речь и художественное слово.

Подобные студии Константин Хабенский уже открыл в Перми, Казани, Екатеринбурге, Воронеже, Нижнем Тагиле.

20 сентября Константин Хабенский посетил среднюю школу № 137 Новосибирска, где представил свой проект родителям учеников и педагогическому коллективу. Участниками встречи стали также глава и начальник отдела образования Администрации Железнодорожного района Новосибирска, директор театра «Красный факел» Александр Кулябин, артисты которого будут преподавать в Студии творческого развития для детей, организованной при этой школе.



Ксения ГУСЕВА, Новосибирск  
Фото Игоря Игнатова

# ФЕСТИВАЛЬ РАСХОДЯЩИХСЯ ДОРОЖЕК



**З**а десять фестивалей – в 2011 году отмечался 10-летний юбилей – **Чеховский театральный фестиваль** проторил свои дорожки. И танцевальная часть не исключение. С одной только оговоркой: не будет больше спектаклей **Пины Бауш**. В позапрошлом году не стало выдающегося немецкого хореографа, спектакли которого регулярно показывали в рамках Чеховского феста. Но в июне, когда он уже шел полным ходом, на Московском кинофестивале состоялась российская премьера замечательного фильма **Вима Вендерса «Пина»** – вот таким кинообразом она присутствовала в московской театральной среде. Программа этого года тоже не обошлась без печального нота: прощального турне знаменитой американской труппы и прощания Национального театра Мадрида с репертуаром своего хореографа.

## Прощальная гастроль

Американская труппа **Мерс Каннингем Данс Компани** привезла три спектакля, которые объединены в так называемый «План Наследия». Дело в том, что в конце 2011 года труппа будет распущена после окончания двухлетнего турне этой программы, начавшей свои гастроли после смерти в 2009 году **Каннингема** – революционера современного танца. У нас мало что известно о хореографе, который с 1960-х годов занимался исключительно исследованиями танца и тела как такового. Спектакли его бес-

сюжетны, сюжет и душу он изъясил из сферы своих интересов. Остались лишь части тела, передвижения тел в пространстве, ритм, баланс и главное – координация. Он создал свой уникальный стиль, его «случайный метод» называли формальным, но хореограф раз и навсегда выбрал свое направление. Многие современные хореографы прошли через его школу. С **Джоном Кейджем** у него сложился редко выпадающий современникам союз хореографа с композитором, подобно союзам Петипа – Чайковского, Баланчина – Стравинского, Форсайта – Виллемса.

Гастрольное турне составлено из спектаклей разных периодов: редкая возможность проследить путь движения хореографической мысли от 1968 до 2007 годов. **«Xover»** – одна из последних работ Каннингема, созданная после смерти Кейджа, но воспринимается отточенной классикой. Музыка, вокал, скрипки, яркий задник с велосипедными и дорожными атрибутами и как контрапункт активному звуку – плывущие в такт летающим подушкам цвета металллик танцовщицы в белоснежных трико. Каннингем активно использовал компьютер для сочинения танца и **«Biped»**, спектакль 1999 года – тому пример. В нем танцовщицы двигаются за прозрачным экраном, а на экран проецируется не траектория движения артистов (что подразумевалось в разработках его ранних работ), а точки, палочки, кружочки, какими дети рисуют человечков. Та-

ков поздний неизвестный Каннингем.

Испанский хореограф **Начо Дуато**, переселившийся в Россию, все больше и больше становится здесь известным. Во-первых, благодаря руководству (с января 2011 года) балетной труппой петербургского Михайловского театра, во-вторых – благодаря просветительской миссии, взятой на себя Музыкальным театром им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, который первым познакомил нас с Дуато и, в-третьих, – Чеховскому фестивалю, который второй год подряд не представляет свою афишу без его имени (показанную на прошлом фестивале «Многогранность тишины и пустоты» театралы обсуждают до сих пор). За какие-то два-три года Дуато превратился в обожаемого российской публикой хореографа. Этому есть объяснение. Все три одноактных балета **«Gwana»**, **«Arcangelo»** и **«White Darkness»** поставлены в 2000-х и на разные темы, но их объединяет стиль Дуато: понятный и задушевный, лиричный и чуть-чуть предсказуемый. Но секрет его все же не так прост, он замешан на простой, но вкусной кухне. С небогатым языком движений он обращается виртуозно: средиземноморская терпкость поддерживает подменяет изощренную интеллектуальность хореографии учителей, но от дуэтной пряности его языка непременно веет национальным колоритом – таинственно-сумрачным и солнечно-слепающим.



«Hover». Мерс Каннингем Данс Компани, США.  
Daniel Madoff, Julie Cunningham.

Photo credit and copyright: Kawakahi Amina



«Biped». Мерс Каннингем Данс Компани, США.  
Holley Farmer, Lisa Boudreau.

Photo credit and copyright: Stephanie Berger



«Gwapa». Национальный театр танца, Испания,  
Мадрид.

Фото Анны Рыбалко



«Arcangelo»,  
Национальный  
театр танца,  
Испания,  
Мадрид.

Фото: Fernando  
Marcos



«White  
Darkness»,  
Национальный  
театр танца,  
Испания,  
Мадрид



«Зоннагата»,  
Театр «Сэдлерс  
Уэллс» (Лондон)  
совместно с  
«Ex Machina»  
(Квебек) и  
Сильви Гиллем,  
С.Гиллем,  
Р.Лепаж,  
Р.Малифант.

Фото:  
Eric Labbe

Поработав в свое время у двух могикан Бежара и Килиана, сегодня он – представитель активно действующего поколения хореографов, у него за плечами постановки по всему миру и двадцать лет руководства Национальным театром танца Испании, который он вывел на мировой уровень. Поэтому он мог себе позволить хлопнуть дверью и уйти, что и сделал после размовки с испанским Министерством культуры. И приехал в Петербург – как в свое время француз Петица. Вот поэтому российская гастроль стала прощальной – по контракту истек срок исполнения мадридским театром репертуара Дуато. И именно теперь, на этих гастролях, отчетливо обнаружилось, что никакому другому театру так не идут его балеты, как своему родному, теперь, по-видимому, чужому. Какая беспомощная жизнь ждет танцовщиков, нам продемонстрировали два других спектакля «**Flockwork**» **Александра Экмана** и «**Noodles**» **Филиппа Бланшара**. Впрочем, только что кампанию возглавил бывший этуаль Парижской оперы испанец Жозе Мартинез – но это будет уже другой театр.

### Обратная сторона

«Обратная сторона луны» – так назывался спектакль Робера Лепажа, несколько лет назад надевавший шума на Чеховском фестивале. «**Зоннагате**» все сулило схожую судьбу. **Робер Лепаж** и **Сильви Гиллем** – лидеры своего дела, он – театра, она – танца. Лепаж из числа тех, кого почитают и позиционируют как чудо, кто вызывает ажиотаж вокруг своего имени. Гиллем – в балетном мире божество, и ее появление в

Москве подобно солнечному лучу среди ненастья. Вместе они объединились в «**Зоннагате**». Чуда не произошло. Оттого ли, что репетиционный процесс происходил урывками и растянулся, по словам создателей, надолго – хотя какими интересными и глубокими на самом деле были репетиции, зафиксировал французский документальный фильм «**Нанити**» («**Sur le fil**»). Оттого ли, что каждый из них впервые ступил на параллельную территорию, соединив свои умения в общий котел. Но полтора часа действия рассыпалось на более или менее эффектные эпизоды, как главы еще не оформленной книги, а эксперимент остался сугубо лабораторным, пусть и плодотворным для каждого из них. Третьим участником выступал балетмейстер **Рассел Малифант**, в последние годы работающий с Гиллем.

История про д'Эона давно занимала Лепажа. И вот эту историю про французского дипломата, искусного фехтовальщика, шпиона XVIII века режиссер решил разложить на двоих мужчин и одну женщину, каждый из которых станет отвечать за одну из сторон шевалье, чей пол до конца жизни никто не мог определить: Гиллем – за женскую, Малифант – за мужскую, Лепаж – за д'Эона в старости (Он-Она дожил(а) до 81 года). Ненасытная актерская природа Гиллем взяла здесь вверх, потому что – и это самое интересное – несмотря на свою женственную фигуру, она оказалась способна предстать в мужской ипостаси. Уплотнение между ног, то надеваемое на костюм, то скрываемое плащом, удваивало эффект двуполого героя. В Милане, например, недав-

но поставили балет «**Казанова**» с танцовщицей в главной роли, но здесь Гиллем являет собой раздвоение персонажа. Вот Она соблазнительно расположилась на коленях Бомарше, а вот она танцует монолог в тюрьме, где саблей вместо пера Он пишет письмо матери – и это все Гиллем, и это все «**Зоннагата**». «**Зоннагата**» («**оннагата**» – термин в японском театре, обозначающий мужчин в женских ролях), в которой все перемешалось: Лепаж появляется императрицей Елизаветой, Малифант – шевалье в юбке, Гиллем – д'Эоном в мундире.

### Любимец

После успехов «**Пьесы без слов**», «**Лебединого озера**», «**Дориа на Грея**», привозимых Чеховским фестивалем, **Метью Борна** встречают в Москве как давнего знакомого. Его место уже определено на танцевальной арене – шоумен британской сцены. И показанная сейчас «**Золушка**» остроумно срежиссирована в жанре бродвейского мюзикла. Нет, конечно, без пения, хотя и оно могло там зазвучать. Ударение на слове «срегиссирована» – потому что жанр, в котором работает хореограф, проходит на границе между танцтеатром, балетом и шоу. События английской бомбардировки 1941 года стали центральным событием – музыку **Прокофьева** Борн наслаивает на звуки сирен и разбившихся снарядов. Англичане спектакль Борна воспринимают как хороший документальный фильм, который можно показать своим детям о жизни своих дедов. В нем достоверны «**Кафе де Пари**», где происходит бал – сон и кошмар Золушки, потому что туфелька у нее соскочила на улице во время на-



лета, после которого она попадает в больницу, и все дальнейшее ею воображается. Достоверны подземка метро и набережная Темзы, куда летчик (а Принц на войне – это летчик) забредает в поисках той, что потеряла тубельку и что впустила его в дом во время очередной бомбардировки. О призыве впускать всех прохожих, стучащихся в дверь, предупреждали реальные черно-белые кадры, шедшие

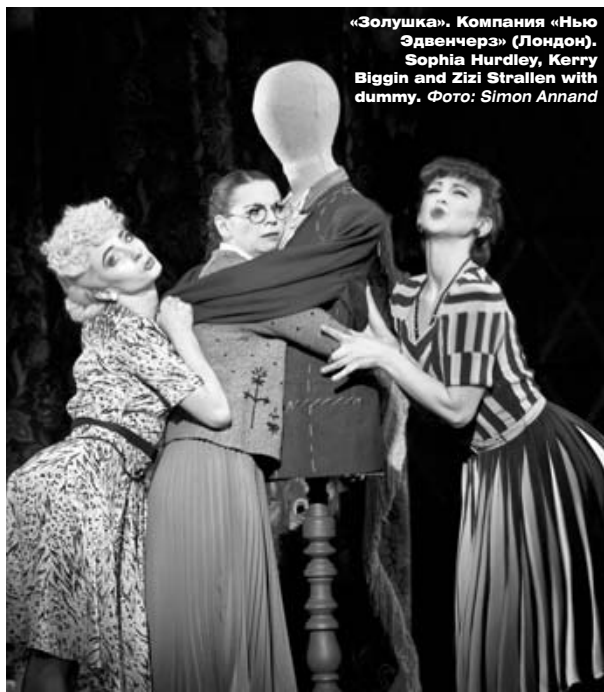


**«Эоннагата». Театр «Сэдлерс Уэллс» (Лондон) совместно с «Ex Machina» (Квебек) и Сильви Гиллем. С.Гиллем, Р.Лепаж, Р.Малифант. Фото: Eric Labbe**



**«Золушка». Компания «Нью Эдвенчерз» (Лондон). Kerry Biggin and Christopher Marney. Фото: Simon Annand**





«Золушка», Компания «Нью Эдвенчерз» (Лондон).  
 Sophia Hurdley, Kerry Biggin and Zizi Strallen with dummy. Фото: Simon Annand



на музыку увертюры «Золушки». И именно Золушка открыла дверь раненному молодому человеку и своему счастью. Казалось бы, такая простая и естественная мысль – соединить войну с мечтой (и то и другое – символ скоротечности) – наиболее близка теме «Золушки». Но воплощение в общем и целом не дотянуло до красоты концепции.

Можно говорить о первоклассных мизансценах первого акта. Например, великолепно разработаны пантомимные роли семейки Золушки, а она, помимо двух сестер, увеличилась на трех братьев – этот принцип умножения персонажей Борн применял в «Пьесе без слов», а нелюбимую дочь, живущую в детском приюте, выводил в выдающемся «Щелкунчике». Или, например, берущая за душу мизансцена третьего акта – на перроне Паддингтонского вокзала прощание Золушки с отцом, сидящим в инвалидном кресле, куда пришла и вся семейка: теперь сестры ей завидуют, один из братьев перешел на ее сторону и перестал дразнить, мачеха облегченно вздохнула – одним ртом меньше. Впрочем, Борн всегда отличался смелыми решениями и умением придавать сказочным реалиям жизненный привкус. То же самое и здесь, в безусловно зрелищной, но не самой проникновенной истории Золушки.

*Варвара ВЯЗОВКИНА*  
 Фото предоставлены  
 пресс-центром  
 Чеховского фестиваля

**PS.** В рамках года Испании в России было показано фламенко в исполнении андалусийки **Марии Пахес**, которое я пропустила. По словам очевидцев, «Автопортрет» явился лучшим фестивальным спектаклем.

# ТРИ ОТВЕТА НА ТРИ ВОПРОСА ВРЕМЕНИ

**В**афишу юбилейного **X Международного театрального фестиваля им. А.П.Чехова** помимо зарубежных спектаклей и проектов вошла избранная программа московских театров – премьерные спектакли, появившиеся на столычных сценах последнего сезона. Из большого списка московских постановок остановимся на трех ведущих темах, которые были затронуты в спектаклях: Любовь, Семья, Власть.

## Остывающие стены

Прогуливаясь в ожидании первого звонка по фойе **Российского академического молодежного театра** и рассматривая театральную программку спектакля **«Будденброки»** по роману **Т.Манна** (реж. **Миндаугас Карбаускис**), уже отчасти прочитываете спектакль. На программке треснувшее блюдо с отколотыми уголками... респектабельный фарфор, декорированный символами Страстей Христовых, которые вписаны в терновые венки-картуши синей (кобальтовой) краской (хотя стоит заметить, что в романе речь идет все же о мейсенской посуде «с золотыми ободками»).

Итак, перед нами эпопея о трещинах, расколовших именитый род.

Молодой Томас Манн несколько лет накапливал материалы о своем родном Любеке и его обществе для «Будденброков». В результате вместо запланированных 250 страниц роман в объеме разросся к 1890 году в три раза. Причем писатель включил

в романную форму обстоятельную ретроспекцию прежних событий. В подобной форме выстроена и режиссура спектакля. Простое решение помогает одновременно четко хронометрировать действие и чуть иронично оперировать датами и быстротечностью времени. А сдержанный юмор и легкая отстраненность в актерской игре – сыграть не героя в данной точке события, а всю судьбу персонажа, озвучить свое отношение к нему через повествовательный текст и сообщить зрителю дополнительные сведения. Так, из произносимых дат нам становится понятно, что действие в спектакле по сравнению с романом Томаса Манна сдвинуто на 10 лет.

Этот спектакль о Доме человека, о его семье, о причинах, которые способны разрушить или сохранить семейные ценности, о надежности или шаткости этого тыла, о непрочности этой опоры. За основу постановки выбран план бытия, абрис событий; упор сделан на схему – чертеж построения и существования Семьи как таковой.

В этой стилистике работает даже обычный гардероб (костюмы – **Наталья Войнова**). У родителей строгие костюмы, дети в свободной одежде (цилиндр у отца, футболки и кеды у троих детей). По сути, это условная черта, отличающая молодые поколения, которые затем повторят, пусть чуть иначе, но черты своих родителей. Постепенно остепенившись, поменяют и принципы, и костюмы. Так же «костюмно» проведен стиль по-

ведения – строгость старших и безалаберность юности.

Этот прием при всей простоте решения оказывается емким и метафоричным. Перед нами заинтересованный взгляд на семью с «несокрушимыми» устоями, но где всегда возникает свежий (бодрящий и/или охлаждающий) ветерок, способный изменить температуру взаимоотношений. Чувствуется, что Карбаускис увлечен механикой семейных отношений (что типично для человека из балтийских земель).

Вот отец семейства Жан Будденброк (**Андрей Бажин**) – с достоинством, увеличивающимся по мере повышения статуса, вышколенностью, с «профессиональным» умением немецкого бюргерства держать лицо вне обстоятельств. Подстать мужу консулша Элизабет Будденброк (**Лариса Гребенщикова**) с ее анализирующим благоразумием. В супружеских речах звучат и превалируют лишь сухие цифры, однако рациональность отношений смягчена глубоким уважением друг к другу.

В центре спектакля те, кто идет на смену старшим, – третье поколение Будденброков: основательный, выдержанный Томас (**Илья Исаев**), взнервленный Христиан (**Виктор Панченко**) и энергичная Тони (**Дарья Семенова**).

Старший сын Томас полностью повторяет своего отца рассудительностью, отношением к деньгам, к семье, женитьбе. Какое-то время ему удается придать небывалый блеск дому Будденброков, он даже становится сена-



тором! Ироничный штрих: после принятия присяги сенатор Томас Будденброк и его супруга Герда (**Оксана Санькова**) задерживаются на мгновение как перед камерами, так Карбаускис проводит параллель с сегодняшним протоколом. Однако попытка Томаса соединить новые формы приобретательства с «почтен-

ностью» фамилии терпит крах. Хотя его сломают скорее отчаяние сердца, выматывающая холодность жены, абсолютное непонимание сына Ганно (**Андрей Добржинский**), чем финансовые затруднения. Одна из сильных сцен – попытка Томаса завязать душевный разговор с сыном и его беспомощный взрыв

от бессилия преодолеть глухую стену, от ужаса перед тем, что достойного продолжателя семейного дела нет, а значит, все заранее обречено, все напрасно! Из этого внутреннего распада семьи логично следует и разорение фирмы.

Тони – это вариант современной мятущейся женщины со своим достоинством и легким превосходством шика. Крах двух замужеств пробудил в ней деловитость, а физиологические страсти сменились на эмоции статусно-социальные. На младшем Христиане природа, судя по всему, отдохнула за все поколения – инфантильность, истеричность, абсолютная несамостоятельность ведут его жизнь лишь к череде бессмысленных эпизодов. Распад рода показан под мюссоровскую тоскливую тему (постоянно музицирующая Герда).

Как некий символ устоев расшатанного Дома – неказистая, бессловесная, вечно сосредоточенная на домашней работе служанка Ида Юнгман (**Татьяна Матюхова**), именно она – семейный «вечный двигатель» заведенного порядка, автомат чистоты, робот домашнего уюта, она, словно фамильные часы, отсчитывает время и срок каждому событию и члену семейства. Не случайно именно Ида поворачивает оборотной стороной портреты навсегда ушедших. Зловещая деталь. Род кончился. Заводная пружина ослабла. Часы остановились.

В контексте стилистики спектакля необычайно гармонично работает сценография (худож. **Сергей Бархин**), строго соответствуя лаконизму и монументальности театральной трактовки и предлагая архитектур-

ный минимализм трех понятий – Kinder, Küche, Kirche.

Бархин создал визуальное лекало для правильного прочтения спектакля. Вместо крыши – три сечения стропил, вместо дома и храма – стена из ржавой жести, очень похожая на потемневшее от времени дерево, но предательская коррозия выдает материал. Эту анфиладу трех плоских рамных конструкций чуть диагонально сдвинули, за счет чего возникает оптический обман, будто все скошено, наклонено, накренилось... словно преграды перечеркивают дорогу, тормозят путь. Четкое деление на два функционально разных пространства в игровом поле определяет мироустройство семьи: несколько рядов храмовых скамей – духовная часть, обеденный стол – материальное, плотское начало. Мы наяву видим тот внутренний чертеж бытия, по которому режиссер строит действие.

В двух измерениях работает и музыкальный фон спектакля – религиозный и бытовой. Оба действия начинаются с хора, который старательно исполняют прихожане, словно убаюкивая себя пением а саррелла под дирижирование Иды: так начинается очередная день, таков порядок, так заведено, и прислуга здесь как знак выполнения ритуала и обязанности.

В глубине сцены – фортепиано, настраивающее аудиофон. Правда, его музыкальный текст в миноре звучит контрастом к происходящему на сцене: то ироничной улыбкой (душераздирающий страстный монолог Тони под нарочито спокойную музыку), то ледяным душем (на фоне вспыхнувших вождлений Томаса к Герде). Так музыкальный инструмент

держит интонацию повествования.

Второй сценографический персонаж – книга.

Образно говоря, данный спектакль – это как раз сценическое воплощение той семейной книги рода Будденброков в роскошном тисненном переплете с золотым обрезом, которая весь спектакль возлежит на одной из скамеек. Незаметный, но очень существенный сценографический персонаж, молчаливый резонер, почти предписывающий и диктующий постановке целый реестр воплощений: «стиль исторических хроник», интонация, манера изложения. Сухой канцелярский язык. Лаконичность. Точная хронология. Фиксация важнейших дат. Но удивительно, как в эту жесткую форму-каркас спектакля прекрасно вписывается живой актерский нерв.

Изменив жанр произведения – «гибель» у Томаса Манна и «сцены» у Миндаугаса Карбаускаса, – режиссер чуть сместил смысловые акценты, сохранив при этом событийный ход. Сценическая мысль «Будденброков» все равно «манновская» – распад Семьи. Но не случайно режиссерский взгляд на героев очень внимателен и потому многогранен – нежен и ироничен, отстранен и горяч до боли.

Постепенно жизнь истончается, энергия выдыхается, из огромного пространства куда-то уходит воздух, оно стягивается, словно шагреновая кожа, сгущаясь в темноту, которую подвешивает застывший вдали мемориальный портрет семейства, а автоматическое постукивание пальцами Тони по крышке пианино прозвучит реквиемом всемоу роду Будденброков.

Крышка фортепиано закрыта, музыка уложена в гроб немоты.

### Планета кукольных теней

Совсем иная атмосфера и интонация у спектакля «**Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...**», поставленного по «**Темным аллеям**» **И.А.Бунина** («Школа драматического искусства», **Центр им. Вс. Мейерхольда**; авт. идеи, композиции и постановки – **Дмитрий Крымов**; сценография – **Мария Трегубова**), однако не менее печальная и почти такая же безнадежная к финалу.

Из семи бунинских рассказов о любви соткано единое сценическое полотно – фрагменты воспоминаний, как морозные узоры на стекле, образуют ритмичный красивый рисунок. Единый стержень зрелища – Чувство, которое низывает краткие сцены друг за другом плотнее любого повествования.

Публика еще рассаживается в зале, а действие уже... продолжается.

На сцене завершается процесс гримирования. Зритель входит в зрелище словно бы со служебного хода... Вот образы семи исполнителей (**Валерий Гаркалин, Максим Маминов, Михаил Уманец, Сергей Мелконян, Аркадий Кириченко, Вадим Дубровин и Александр Кабанцов**, аккордеон) удачно созданы, актеры принимают позы... кажется, сейчас оживет атмосфера того времени, дух бунинской прозы, но... искусство примеров сменяет сосредоточенная деловитость рабочих сцены, бесстрастно распиливающих ящик с молодой особой внутри, которая, правда, чуть морщится и подает иногда про-





«Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...». Фото Натальи Чебан с сайта ШДИ

тестные звуки... Фокус заканчивается раскиданными окровавленными внутренностями и конечностями...

Этот гротескный пролог окончательно вводит нас в ведущий прием постановщика: изведать изнанку жизни, иллюзии, заглянуть за кулисы игры, увидеть обратную сторону любви.

Женщинам, как главным героиням, отдана авансцена, здесь ими проживается любовь-жизнь, мужчины в роли рассказчиков ведут свои воспоминания преимущественно в глубине сцены. И только автор (Валерий Гаркалин) с проникновенной лирикой рассказа «Поздний час» перейдет условную «демаркационную» линию. Вытащит из кармана фигурку, чтобы поставить ее в пространство привезенного им же макета усадьбы, где подсвеченная тонкая вязь крон деревьев выглядит каллиграфией-

иллюстрацией к далекому воспоминанию.

...Неожиданно огромная коробка начинает шевелиться, словно «живая шляпа», из нее, прорвав бумагу, играючи, появляется женская ножка. Мы в Москве. Очаровательная своей непосредственностью девчушка Поля (**Анна Синякина**), сняв клиента на Тверской, заводит с ним диалог («Мадрид»). Ее живая речь сопровождается появлением компьютерного текста партнера на экране. Действительно, сам клиент несуществен – набор его слов стандартно типичен, модель поведения предсказуема, внешний вид не играет никакой роли. Зато эмоциональный контраст налицо – робкие чувства человека и холод экрана.

Второпях скинутые ботинки сами разъедутся в стороны. Поля же, краснея, разденется, путаясь в нижнем белье и обрывках фраз,

чтобы под бесконечное «сейчас» по-детски беспечно заснуть...

В продолжение этой иллюстрации греха героиня буинской «Мести» Маша (**Мария Смольникова**), выползая без ног из разрезанной коробки, с усилием помогая себе подтянуться до середины сцены, поведаёт публике свою жизнь, доползет, наконец, до оторванных ног, мечтательно приставит к телу, наденет на них чулки и... встанет.

Историю своей любви она второй раз проживет в танце. Ее белый наряд под танго Астора Пьяццоллы подчеркнет чистоту и тонкость чувства, а зеленое платье цвета надежды под романс «Очи черные» сменился на черное – на танго-расставание «Утомленное солнце» с ее сольной партией темы вынужденного одиночества. Прервав танцевальный диалог, она ускользнет, обернувшись в афишу, оставив партнера лишь

со своим изображением в руках, чтобы под аккомпанемент аккордеона оказаться вновь в ящике. Итог увиденного мрачен: от убогости к возвышенному и наоборот – всего один шаг.

Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня... – обобщенный женский образ, в названии их семеро – на сцене меньше, однако и этих героинь вполне достаточно для сценической типизации женских судеб и драм.

Вот еще одна изящная живая куколка (**Варвара Назарова**) бежит из подарочной коробки, пробираясь по мужским коленям, головам, плечам. Беглянку с окровавленным пятном на голове под повествование о суициде на почве любви («Галя Ганская») вернут обратно в красивую упаковку, чтобы навсегда пресечь поток памяти. В сцене упаковки/умирания как мираж проступает знаменитая картина прерафаэлиты Д.Э.Милле «Офелия». Как прощальный кадр погибшей Любви... с фразой: «Это было в феврале страшного семнадцатого года»... Неожиданно прозвучит: «А теперь пройдемте в бунинский зал»... Произошла смена оптического окуляра из внутреннего обзора (память, воспоминания) на внешний, со стороны (сегодняшний взгляд). Интерьер мгновенно превратился в иную среду с разницей где-то в сто лет. Джентльмены с бабочками преобразятся в гурьбу музейных туристов в бесформенной уличной одежде самых невообразимых расцветок, милейшая дама-экскурсовод в очках (**Наталья Горчакова**) расскажет им о нобелевском лауреате. Эта интеллигентная, влюбленная в мир литературы дама на фоне пестрых субъектов смотрится так же, как и тот, о ком она

рассказывает, – увы, тенью давно минувшего времени.

Смотреть на ввалившуюся ораву туристов, чуть скованных суровостью музейной тишины и от того сильно оторопевших, без улыбки невозможно, а уж видя, как резво оживилась и засверкала глазами ватага ротозеев при виде задранный женской юбки гида, невозможно не расхохотаться.

После окончания спектакля, оглядываясь на выпотрошенное пространство безлюдной сцены, осознаешь, что в таком контексте стоящий сбоку макет барской усадьбы прочитывается еще и как чеховский дом с мезонином в чеховском вишневом саду, а все увиденное – история о гибели поэзии чувств. На протяжении всего спектакля, появляясь из огромных кукольных упаковок, героини бунинской прозы сначала оживали, воспламеняясь от Любви, а затем сгорали в ее же безжалостном пламени, чтобы вновь замереть, стать куклами.

Живое, трагичное, хрупкое Прошлое вдруг оказывается законсервированным продуктом, время изменило аромат и «вкус», который, возможно, и помнят, но довольствуются новым брендом. Чарующий быт превращается в музейную инсталляцию, оторванная нога становится арт-объектом и даже орава тинейджеро-экскурсантов – уже что-то устаревшее, их успешно заменила радиоуправляемая игрушка-пулп, что победно вышла на середину сцены как новый шаг индустрии развлечения.

Возможно, и это вызванное у нас ощущение было целью постановки Дмитрия Крымова. В финале которой на сцене остается лепечущая радиоуправляемая кукла, «живая» в кавычках, ходячий ма-

некен среди мертвого пространства, оболочка со своей управляемой жизнью, которую никогда не оживит Любовь.

### Прохладный ад

Кажется, премьера спектакля «Околоноля [gangsta fiction]» по одноименному роману **Натана Дубовицкого (Московский Театр-студия п/р Олега Табакова**, автор пьесы, режиссер, художник – **Кирилл Серебренников**) стала в ушедшем сезоне едва ли не самой оглушительной. Оценивать литературную основу (читайте роман!) для театральной постановки не будем... Кто из колумнистов «Русского Пионера» скрывается под псевдонимом, каков творческий багаж написавшего, каковы его литературные планы на перспективу – это хлебная нива литературной критики. Да и анализ «писательского ДНК», цели и задачи произведения тем более оставим без уточнений – это могут быть и завуалированные мемуары, и художественное коллективное «романное письмо», и «идейно-политический месседж», и скрытое обращение к некоему важному адресату, и... да все, что угодно.

Тут важно другое: почему такое блюдо имеет столько поваров и едоков?

Даже вечный критик властей Александр Проханов пропел акафист: «*Главным героем романа является язык. Изящный, сложный, метафоричный, он меняет от эпизода к эпизоду свою музыку, густоту, цвет... Этот язык является достижением постмодернистской словесности*». Однако выразил недоумение, что «*у романа нет литературных прелюдий*», т.е. для дебюта книга неправдоподобно хороша, а ранние работы

стилистически не прослеживаются ни у кого из пишущей братии. Что ж, там, где Проханову видится богатство языка, нам видится скорее бедность красноречия.

Этот профессиональный перл отдает мистификацией мистификации, как раз душком того литературного vip-обслуживания, о котором не гневно упоминается и в романе, и в постановке. Публицистический «околонолевого» ракурс не нов – в сетевых просторах сегодня царит такой концентрат компроматов и черного PR, что «Околоноля» воспринимается как изящно насыщенный по цвету, но все же разбавленный напиток. И истинное лицо олигархов и депутатов, литературной и художественной богемы, представителей силовых структур и СМИ нам без прикрас открылось не сегодня. Критика от Дубовицкого ломится в открытые двери.

За журналом «Русский Пионер» спешит почтенный театр.

«Крупнокалиберный комплект» литературных персон (Шекспир, Чехов, Борхес, Горький, Пелевин, Набоков, Сорокин и т.д.), встречающихся в интертексте романа, плавно переходит в пьесу и далее – на сценические подмостки мхатовской малой сцены (спектакль играется в Камергерском). Раз-

ница между прозой Дубовицкого и драматургией Серебренникова несущественна. Романские диалоги сохранены, кроме почему-то религиозной полемики (что показательно, сегодня картинной власти мало кого проймешь, а вот с религией лучше не рисковать), да в придачу и финал увиделись менее оптимистичным – герою не оставлено никаких шансов на перерождение и светлую жизнь, что, кстати, логично.

Путь главного героя Егора Самоходова (**Анатолий Белый**) «маштабен» – от интеллектуала, сотрудника издательства до члена Братства черной книги. Скрепивший кровью свою преданность главе черной бизнес-сети отстраненно-спокойному Чифу (**Владимир Качан**), Егор переключается на нелегальное книгопроизводство, теневой литературно-медийный менеджмент, перепродажу творчества деклассированных литераторов. Его будни размеренны – шантаж, убийства, любовные утехы как акробатические номера... При случайном просмотре художественного фильма (в реальности – документальных порнокадров и реального убийства), где играет и погибает когда-то любимая им женщина Плакса, психика героя вдруг даст осечку.

Следуют поиски кинорежиссера этого фильма Мамаева (**Игнатий Акрачков**), неудавшаяся месть, отказ от возмездия... В общем, герой – злодей, убийца, борец, мученик и жертва в одном лице.

Слагаемые пестрого действия однозначны. Мир как кровавая арена, где кровь спеклась до черноты, неслучайно спектакль начинается с черной клоунады, с реплик Мировой души и вкрапленных из «Гамлета». Клоуны воплощают несколько ролей. Несколько комичен буффонный образ дочери Егора, Настеньки, в исполнении **Алексея Кравченко** (капризное, расплывшееся, не любимое чадо, ребенок в черных гольфиках, без меры уминающий зубную пасту), настолько предельно жесток его же криминальный авторитет Киттор и набожный Тартюф в одном лице, что не случайно: вседозволенность в детстве распространяется на всю жизнь. Другому клоуну (**Федор Лавров**) досталась роль мужа любовницы Егора, калек «покойника-передвижника» Абдаллы, сваленного, как хлам, в металлическую тележку.

Все постепенно сдвигается к сюрру. Такое чувство, что, понимая нехватку эмоций в первоисточнике, режиссер заставляет дополнительно кровоточить рядовой



«Околоноля». Фото с сайта Театра-студии п/р О.Табакова

текст. Однако эмоции привносит ирония – коррупционная сделка в ресторане, где Егор без усилий покупает оппозиционную журналистку Никиту Мариевну (**Татьяна Владимирова**); торгуя в машине с мигалкой, несущаяся по встрече, в которой депутат (**Александр Воробьев**), захотевший писательских лавров, приобретает для себя очередные произведения; пьяненькие жалобы поэта на черном унитазе с туалетной бумагой, повязанной шарфом...

По мнению постановщика, это произведение «не публицистический очерк, а ироничный памфлет, очерк нравов Зазеркалья, пронизанный черным сарказмом, своего рода цирк уродов... У зрителя должно быть ощущение, что он проникает в мир изнаночный, мир-перевертыш. Черный мир». (К слову, уточним, что и памфлет, и очерк как раз публицистические жанры.)

Для изнанки требуется «лицо», но его явно как раз и не хватило. Зритель воочию увидел назойливую монохромную сценографию черных оттенков. Черное помещение, словно анатомическая комната, которая обычно бывает ослепительно белой, здесь от избытка преступлений и убийств, естественно, почернела, одновременно напоминая вспомогательный отсек прогулочной субмарины, которая никогда уже не поднимется вверх – задранные люки порой открываются, чтобы обнажить такую же черноту за пределами. Все очень прямолинейно – все черно во всех смыслах – в душах, в жизни героев, в интерьерах, а само пространство – крошечная темень, крошечная ночь. Этот нажим некрофильской поэзии быстро утомляет.

В мерцании черных клипов гасится ясный смысл, и посыл постановки становится размытым и нечетким. Вполне возможно, это нагромождение дано как своеобразное прочтение черного ящика, где главный акцент – не оновое слово «власть», но сигнальная надпись выглядит почти что рекламой пива. В сущности, образ Власти в «Околоноля» и ограничивается этим неоновым росчерком (который клоуны жадно облизывают!), гораздо эффективней проиллюстрирована коррупция. Но парадокс: якобы препарирова метастазы общества и власти, спектакль на деле гневливо льстит ей, что ли (заметим, помимо режиссерской воли), потому как критикующие режим либералы и оппозиционеры (та же Никита Мариевна) выглядят намного отвратнее, продажнее и гаже, чем те, кто вхож в высокие сферы. И оттого напряжение как-то неопасно, имитировано, выхолощено. Так в комиксе все злодеи комичны.

Вдобавок в спектакле оказалось многовато гамлетизма. Но, увы, рефлексию Егора Самоходова (как среднеарифметическое Раскольникова и Гамлета) с его запоздалыми сомнениями и переживаниями о том, что «жизнь из смерти не сделаешь, как свет – из пыли», что власть можно получить, не уничтожая никого, воспринимаешь как фальшь душевных мук стареющего каннибала. Зачем такое обилие гамлетизма? Ответ дан в рецензии г-на В.Ю.Суркова (которого почему-то подозревают в авторстве книги), где «Околоноля» трактуется как «постановка трагической истории принца датского в тарантиновских декорациях gangsta fiction, и акцентируется

угроза черному карнавалу в наступающем призраке «Гамлета». Но, как говорил один классик о другом классике, он пугает, а мне не страшно.

После окончания спектакля, выходя из зала, я обратила внимание на пол, состоящий из корешков книг мировой литературы всех отраслей – художественной, политической, технической (инсталляция **Игоря Чиркина** и **Алексея Подкидышева**)... Оказавшись опаздывая на спектакль, я пронеслась по коридорному зигзагу, не взглянув под ноги. Вот так же – зигзагом неона – не задевая и не обжигая, хотя и выматывая, проносится мимо тебя и театральное действие.

А ведь тут, пожалуй, стоит вспомнить расхожую мысль: благими намерениями вымощена дорога в ад (в данном примере – знаниями, гуманизмом, культурой... прочее можно домыслить), и тогда закрытое черное пространство, в которое поместил своих героев Серебренников, оказывается преисподней, где, зеркально отражаясь вспять, проходят события спектакля. Потому и финал, конечно же, в отличие от романа не может закончиться позитивно. Обратной дороги из подвального местечка быть не может по определению. И хотя пламя не разгорелось, топка, верно, когда-нибудь заработает, просто на данный момент в аду оказалось прохладно.

Три постановки прошедшего сезона дали три ответа на три вопроса нашего времени: пепел Любви не подарит огня, угасание/распад Семьи не обернется продлением рода, а разложение Власти аукнется фарсом и клоунадой.

Ирина РЕШЕТИКОВА

# РИФМЫ И РИТМЫ ПЛАТОНОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

**С** 4 по 17 июня в **Воронеже** прошел **I Международный Платоновский фестиваль**.

История Воронежа тесно связана с именем Андрея Платонова, одного из ключевых и загадочных авторов XX века. Здесь он родился, начал литературный путь, обрел славу. А еще город помнит Платонова-мелиоратора, проводившего «санитарно-гидротехническое оздоровление» края. В Воронежской области протекает река Потудань. В этой атмосфере – исток платоновской тематики. Атмосфера предельно истончилась (в войну город почти разрушили), но вдруг, бродя по улицам, видишь домик – кажется, из рассказов Платонова, или встречаешь как будто его персонажей. В общем, у воронежцев были веские мотивы посвятить ежегодный фестиваль своему гениальному земляку.

У форума было несколько направлений – театральное, музыкальное, изобразительное, филологическое, и по насыщенности каждое составило бы отдельный фестиваль. Даже театральная линия раздвоилась – на платоновскую и «мировую», знакомящую зрителя с лучшими современными режиссерами и хореографами. Искать в «Калигуле» Някрошюса, «Соне» Херманиса или пластических спектаклях Радуги Поклитару платоновские отзвуки, наверное, можно. Но, как заметил директор фестиваля **Михаил Бычков**, форум не следует ограничивать только Платоновым. Цель его – создать

в Воронеже праздник искусств. Несмотря на размах и пестроту, программа получилась цельной, одно событие (спектакль, выставка, лекция, мастер-класс) словно протягивало руку другому, отражаясь в нем рифмами и ритмами. Научные чтения с участием ведущих специалистов из разных городов и стран освещали любопытные вопросы «платонововедения» («Рождение поэтики абсурда у Платонова» или «Платонов в Великобритании»). Вектором музыкальной программы стали произведения современников писателя, и исполнять их пригласили мировых звезд. В общую «симфонию» фестиваля естественно вплелись «Монтекки и Капулетти» Прокофьева в исполнении Юрия Башмета, джазовая сюита Шостаковича в интерпретации Фредерика Кемпфа и музыка «полузабытого гения» Артура Лурье, сыгранная скрипачом Гидоном Кремером. Выставка фотографий начала 30-х авангардиста Бориса Игнатовича, с резкими ракурсами и диагоналями в основе композиции (когда «земля дыбом»), дала ощущение качнувшегося равновесия эпохи.

Выставка «Третьяковки» обнаружила точки притяжения-отталкивания советской живописи и платоновского творчества. Пожалуй, центральной картиной стала даже не знаковая «Новая планета» (1921) Константина Юона, а работа Павла Кузнецова «Строительство нового квартала в Эриване» (1931), ослепляющая тот мрачный образ стро-



**А.Платонов**

ительства новой жизни, что для многих ассоциируется с «Котлованом».

Как известно, платоновские пьесы остаются для сцены раритетом. И на этот раз все спектакли по Платонову были на основе прозы: **«Рассказ о счастливой Москве» Миндаугаса Карбаускиса («Табакерка»), «Житейское дело» Анастасии Имамовой** (авторский проект, Москва), **«Возвращение» Олега Юмова (новосибирский «Глобус»)** и два воронежских спектакля – **«Волшебное кольцо» Валентина Козловского** и **«...Как это все далеко – весна, любовь и юность...» Анатолия Иванова**. Здесь улавливаются свои связи. Скажем, Имамова и Юмов – однокурсники, выпускники Сергея Женовача, и можно предположить, что в Платонове служило им ориентиром.

Остановились подробнее хочется на двух явлениях. Это спектакль Имамовой и работы **Светланы Филипповой**, художницы и аниматора. Если в самых об-



щих чертах определить, что общего в подходах Имамовой и Филипповой к поэтике Платонова, то каждая своими средствами представила его прозу как пространство метафизическое, космическое. Ведь порой, интерпретируя Платонова, забывают как раз о космичности его мира, о том, что сюжет, прорывая рамки частностей, становится мифологическим высказыванием о поиске счастья и смысла жизни. Спектакль «**Житийское дело**» начинается нарочито сдавленно и нервно. Худощавый молодой мужчина в солдатской рубашке с парой прицепленных медалей, впечатленный чем-то, хочет поделиться этим с залом, но не может «выдохнуть» слова. Ерзая на

стуле, жестах он словно помогает им оформиться, но получается бесконечное: «Бывает так... та... что...».

Так же судорожно вступает в действие женщина: стоя перед мужчиной на коленях и прижавшись к нему, жалобно причитает так, что ничего не разобрать. Спектакль вообще долго «разгоняется» в плане слова, и прежде чем услышать внятную фразу, зрителям предстоит пробираться сквозь отдельные звуки и междометия. Непосредственно действие запускается, когда в пустое камерное пространство вторгается третий: моложавый приятной наружности человек. И вскоре понятно, что это персонажи Гвоздарев (**Евгений Моро-**

**зов**), Евдокия Гавриловна (**Ольга Калашникова**) и – который с медалями – воскресенный театром ее погибший муж (**Сергей Купчихев**).

По рассказу, Гвоздарев забредает в избу вдовы, матери трех дочерей, ища сына, с которым его разлучила война. Имамова избрала смелый ход, лишив актеров возможности передавать содержание рассказа посредством прозаических вставок. В распоряжении артистов в основном прямая речь персонажей. Хотя эта речь у Платонова и самобытна и глубока, как раз собственно прозаическая часть прячет платоновское обаяние – с ощущением тепла плоти, с притяжением одного чело-



**Флаги фестиваля перед Театром кукол «Шут» им. В.Вольховского**



**Концерт Давида Герингаса, виолончелиста из Германии, в Парке Рамонского замка (пригород Воронежа)**



**Перед входом в филармонию**



**М.Бычков и воронежский писатель и краевед О.Ласунский, который представляет книгу «Воронеж Андрея Платонова», изданную к фестивалю**



«Житейское дело»



А.Имамова



века к другому, с одушевленными вещами, гармонично дополняющими человеческое бытие. Здесь «ночь шла», верба зябла и «словно просилась в теплую избу», а девочка просила лампу не гаснуть.

Актерам удается компенсировать отсутствие прозаического текста с его смыслами. Уже в первой сцене Евдокии Гавриловны с Гвоздаревым подчеркнута теснота, сцепленность их взаимоотношений. Не в том дело, что они хлеблют щи из одной миски и героиня приговаривает: «Черпай лучше, со дна доставай». А в том, что пластически герои примагничиваются друг к другу. Расспрашивая про сына, Евдо-

кия Гавриловна заинтересованным и испуганным взглядом, отрывистыми жестами отвлекает собеседника от печальных мыслей и забирает его внимание. В другом эпизоде, когда Гвоздарев порывается уйти искать сына, не дождавшись вести о нем, героиня неожиданно кидается ему под ноги, пластически преграждая путь.

Спектакль прежде всего о зарождении любви, тема потерянного ребенка отходит на второй план. Поэтому можно пропустить, что Е.Морозов – Гвоздарев, располагающий к себе зал обаянием и добротой, при этом внутренне приглажен, метаний, боли за сына ему недоста-

ет. Выразительна сцена, когда О.Калашникова – Евдокия Гавриловна, укутанная в платок, стоит перед листом железа (нарочито примитивная декорация в духе авангарда 20-х изображает трактор) и смотрит куда-то вдаль наивно-глупым взглядом, напоминая счастливую шагаловскую бабу.

То, что спектакль играется в пустом черном пространстве самими простыми средствами (художник **Александра Дашевская**), Платонову очень подходит. Внешний минимализм, выявляющий первооснову театра – актера, роль, зрительское участие, – помог избежать прямолинейного насыщения сцениче-

ского пространства советской атрибутикой.

В минимализме, вероятно, есть и практические мотивы, ведь спектакль не прикреплен к какому-либо театру (хотя успешно играется в Центре им. В.Мейерхоolda) и должен быть готов к разным площадкам. По специальности режиссер, Имамова работает в театре Женовача как актриса и преподает во ВГИКе и ГИТИСе, и некоторые артисты – ее ученики.

О.Калашникова (однокурсница Имамовой и тоже актриса СТИ) не играет деревенскую женщину как таковую, не дает четко выписанного характера. Элементы характерности есть, но обозначены эскизно: сквозь несильный говор героини, испуганные глаза, резкие движения проступает обобщенный женский образ.

Неожиданно решены ее дочери. Обычно платоновских детей изображают маленькими блаженными. **Ирина Ильина, Татьяна и Надежда Степановы** играют забитых коротконогих существ, чьи тела скрыты, точно панцирем, валенками и бесформенными юбками. Подчеркнутые гримом глазные впадины растушевывали очертания возраста: перед тобой то ли повзрослевшие младенцы, то ли юные старички. Существа эти, образующие единое целое, встают друг за другом в ряд или рассыпаются по сцене. Их перебежание по планшету, косые взгляды и рваные реплики создают напряженную атмосферу.

Театральный текст словно соткан из неполноценностей. Слова рождаются трудно, в речевом спазме. Голый свет бесцеремонно вторгается в черное

пространство, ослепляя актеров и публику. Нет музыки как таковой, она будто собирается (из сиплых голосов, шорохов, звуков струны), «пыжится» – и не может разразиться. Но каждому из этих компонентов дано, преодолев свое «косноязычие», прийти к моменту гармонии. Вот Гвоздарев, спрятавшись за железный лист – «трактор», чинит его, и звуки, издаваемые инструментами, вдруг становятся мелодией. Возникает надежда: а вдруг и жизнь так же наладится?

В начале спектакля воскрешенный театром муж не мог связать двух слов. Потом он молчал, словно разуверившись в своей способности говорить, наблюдал за остальными сочувственно-отстраненно. В финале он получает наконец право монолога, который становится смысловым центром спектакля. Текст взят из рассказа начала 20-х **«Невозможное»**, где Платонов говорил о явлении, которое назвал «бацилла аморе», «вошь любви». Ею следует заразить человечество, ибо людям не хватает смелости любить друг друга. Этот монолог – тихое благословение Гвоздарева и Евдокии Гавриловны, которые на протяжении действия словно не чувствовали внутреннего права на счастье. Не могли признаться самим себе в «зараженности» любовью.

Финал у Платонова ошеломителен и прост. Проходя как-то мимо избы Евдокии Гавриловны, Гвоздарев стучит в окошко и видит, как она моет его Алешу. Женщина, с которой он мог быть счастлив, но от которой ушел, чтобы найти сына, сама нашла его. И вот, когда от сча-

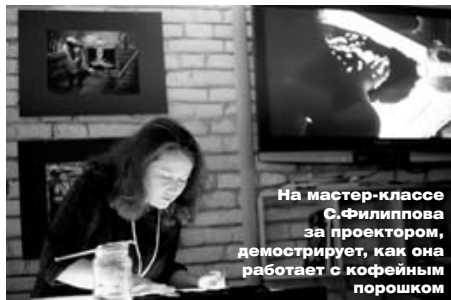
стья человека отделяет лишь десять шагов, он садится, боясь их пройти: *«пусть и для радости будет отсрочка, так оно для человека надежней»*. Найти сценически эквивалент мощному финалу непросто. И пока в спектакле он не найден. У Имамовой Гвоздарева все замечают: Евдокия Гавриловна с дочерьми и Алешей (**Олег Федоров**) выходят вперед и, замерев, улыбаются ему. Получается семейное фото, идиллический стоп-кадр. Но дойдя до границы сентиментальности, важно остановиться, чтобы не разрушить скупые и сильные тона, в которых был выдержан спектакль. В любом случае, **«Житейское дело»** стало одним из сильных впечатлений от фестиваля.

Другим сильным впечатлением стали выставка и анимация **Светланы Филипповой**, ученицы Юрия Норштейна. На выставке были представлены иллюстрации к **«Чевенгуру»** и **«Котловану»**, выполненные в порошковой технике. Образы, сотворенные кофейным порошком на стекле, грубые и «неотесанные», порой кажутся первобытным изображением в пещерах. И это выявляет архетип сюжета, придавая ему едва не библейский масштаб. Поэтому религиозные ассоциации оправданы. Так, смерть девочки парадоксально напоминает о Рождестве, а комиссары оказываются архангелами с трубами – и в советских фуражках.

Я решил поговорить с художницей о ее работах.

– Светлана, в чем особенности перевода Платонова на изобразительный язык?

– Прочитав Платонова, иллюстратор немеет. Слова уходят от



На мастер-классе С.Филиппова за проектором, демонстрирует, как она работает с кофейным порошком



На выставке С.Филипповой



«Три истории любви». Кадры кинохроники и рисунки углем



него, что можно сказать? Все, что ни скажешь, кажется пошлостью. Я смотрю на белое матовое стекло, через которое виден свет, а на нем черно-коричневый порошок, и леплю пальцами образы, которые возникают где-то в глубине.

Платонов возвращает душе тишину. Но тишина эта не пугает, она плодотворна, в ней возникают образы и забытые смыслы, которые, минуя сознание, проходят через мои пальцы – прямо на стекло.

– А аналитический аспект присутствует? Вы ведь по первому образованию филолог.

– Когда читаешь Платонова, кажется, что он решил отказаться от мастерства, как бы позволил себе не уметь писать. Он лишил себя возможности опереться на рассудок, следовал интуиции, своему чувству языка. Его проза музыкальна и избыточна, и это гипнотизирует. Как сказал Бродский, Платонов подчинил себя языку эпохи, увидел в нем такие бездны, заглянув в которые однажды, он уже не мог заниматься хитросплетениями сюжета или стилистическими кружевами. Платонов часто менял привычный порядок слов, ставил рядом слова, никогда прежде вместе не стоявшие, и к словам возвращался их стершийся смысл.

Конечно, когда я читаю прозу Платонова и пытаюсь перевести ее в иллюстрации, я не думаю о стилистике. Очень важно при первом прочтении делать быстрые зарисовки всего, что приходит в голову, и помнить эти свежие впечатления. Читать надо так, как прочел бы ребенок.

– Что помимо произведений Платонова вдохновляло вас?

– Я делала фильм «Три истории любви» в то же время, что и иллюстрации. Он построен на соединении архивных материалов и рисунка углем. Я работала с кинохроникой 1910-х, 20-х, 30-х годов и видела голодных детей рядом с умершими родителями, людей с котелками и чайниками, вокзалы, поезда, рыночных торговцев и покупателей времен НЭПа, первые трамваи, лица солдат, крестьян, дворников, извозчиков, летчиков и революционеров. Платоновская эпоха была у меня перед глазами. Конечно, я держала в уме работы художников того времени: А.Тышлера, Д.Штеренберга, М.Шагала, П.Филонова, М.Ларионова, Н.Гончаровой, В.Черыгина.

– Планируете ли вы работать над Платоновым как аниматор?

– Не думаю. Как мне кажется, я вложила движение в иллюстрации и не чувствую потребности делать из них фильм.

– Как вы пришли к порошковой технике, в которой выполнены и иллюстрации к Платонову, и некоторые фильмы? Что она как художнику вам дает?

– Тема моего первого фильма «Ночь пришла» – ночные страхи ребенка, и мне нужно было передать атмосферу ночи. Дети – стихийные пантеисты, им кажется, что все обладает душой. Нужен был материал пластичный, в котором легко можно превращать одну вещь в другую, чтобы была возможность мягкого перехода из одного кадра в другой. Важно было передать ощущение того, что все в темноте шевелится, нет ничего постоянного. Кофейный порошок подошел.

Когда мне предложили иллюстрировать Платонова, я снова

обратилась к этой технике. Рассыпанный на подсвеченном стекле, порошок образует две стихии: свет и тьму. И больше ничего. По-моему, чем проще и грубее будет проиллюстрирован такой текст, тем лучше. За грубостью скрывается нежность, а красоты уходят.

По найденным уже композициям легко сделать серию литографий. Две к «Чевенгуру» я уже сделала и очень хочу перевести все иллюстрации в литографии. Надеюсь, когда-нибудь появится такая возможность.

В рамках фестиваля были представлены анимационные фильмы С.Филипповой «Сказка Сары» (2006), «Три истории любви» (2007) и законченный в этом году фильм «Где умирают собаки».

Хотя в этих работах угадывается рука одного художника, они разные – по средствам, интонации, мироощущению. Последовательность, в которой созданы фильмы, кажется весьма логичной. От одной картины к другой предметом рассмотрения становится тот или иной возраст, фаза человеческой жизни, и это определяет в каждом случае художественный язык, технику и приемы.

«Сказка Сары» – это попытка воплотить в форме анимации сознание ребенка, найти художественный эквивалент детскому мышлению. Этому служат слово, изобразительный ряд, ритм, музыка. Фильм снят очень простыми средствами. На ослепительно белом фоне черным углем рисуются формы. Горизонт (линии его всегда отрывисты, круглы), окна, крыши, крошечная девочка с собачкой на



поводке – все передано размашисто, быстро, осознанно небрежно. Изображение мерцает, непрерывно движется. Черные штрихи и штришки, резкие полосы, мазки пульсируют, бьются, создавая ритм, в котором слышится непоседливость и желание быстрее освоить мир.

Весь текст фильма так и хочется записать. В этой сказке речь не идет об откровенно сказочном, настроение извлекается из обыденных образов. Но соединены они так, что обыденность становится волшебством. Текст состоит из простых фраз, только слова сцеплены между собой таким образом, что фраза становится «объемной», привычная логика рушится, отдельное слово обретает множество оттенков.

*Всю ночь шел снег. А к утру перестал. На небе снег перестал, а на земле остался. А под снегом остался город. В этом городе жила девочка, а рядом с ней дворник.* Текст красив в своем стилистическом неизнужестве и прямоте. В лексической неловкости проскальзывает что-то от поэтики абсурда, от сказок Ионеско. Текст читает ребенок – несмело, под сурдинку, с трудом проговаривая «р», тем самым наделяя обаянием все слова, где буква эта встречается.

Сказочное настроение – в самом устройстве сюжета, в том, что коллизия и препятствия, преодолеваемые героями, мнимы, несущественны для нас. Хорошее сталкивается с лучшим – вот и конфликт. *Девочка думала, почему она такая маленькая, как бы она хотела стать такой большой и сильной, как дворник. Дворник разгребал лопатой снег и думал, как хорошо бы*

*стать таким же маленьким, как эта девочка. Собака глядела на ворон и думала: как хорошо бы было стать вороной, тогда бы и она могла летать. А вороны думали: как нам хорошо!*

И вот под оперное пение Беллини, которое само по себе – приятие жизни (как *хо-ро-шо!* – этот смысл пропевает чистый женский голос), вороны, наслаждаясь совершенством своего бытия, по очереди скатываются с крыши, как с горки.

Важным событием становится заведомо несущественное. Что обычно внимания не заслуживает. *Дворник шел домой, но по дороге его засыпало снегом. И вороны его спасли.* И вот вороны, занимающие весь экран, клювами достают из-под снега крошечного дворника.

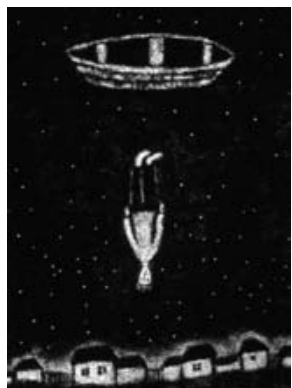
Девочка просит дворника отыскать ее варежку. Он весь город откопал, а варежку не нашел. А в это время потерялась собака. И они пошли искать собаку. Финал мог быть драматичным. Но то, что могло бы внести эту ноту, ничего подобного не подразумевает.

Оказывается, финал С.Филипповой помогла придумать ее дочь. Фильм был почти снят, но художнице не нравился задуманный финал – своей «ожиданностью». Она показала отснятый материал маленькой дочери и попросила рассказать то, что та видит. Дочь стала рассказывать и вдруг придумала конец: *В городе началась весна, и все люди, автобусы, трамваи, собаки, лошади и медведи проснулись.* И хотя зритель не знает, что же случилось с собакой, все равно – *хо-ро-шо!* – просто потому, что фигурки дворника и девочки идут куда-то вперед и

вверх, истаивая на белом фоне. В фильме **«Три истории любви»** во внимании уже порог взрослой жизни, опыт первой серьезной любви. Детская цельность утрачивается, и это будет подтверждаться техникой, в которой фильм создан: тот же уголь, только сияющая белизна фона сменилась на серый цвет. Он тревожен и сумрачен.

Сначала зритель видит героя мальчиком. Мир, где он живет, цельный. Горизонт круглый, это намекает на космичность мира, на гармоничное существование частей: людей, неба, флоры и фауны. Здесь под протяжное грузинское пение сидящие за столом горцы – словно с фресок Пиросмани – ритмично осушают кубки. С мальчиком ходит лошадь, а медведь, привязанный к дереву, мирно встает на задние лапы, встречая маленького героя. *У зверей есть душа – только звериная. Я ее понимаю, потому что я тоже зверь.*

Мальчик маленький. Он стоит рядом с высокой женщиной в платке, протягивающей ему кисть винограда: оммаж тому же Пиросмани (картина «Мать и дитя»). Через мгновение герой вырастает. Теперь он высокий, а мать маленькая, он берет ее на руки, словно девочку. Так в каждом фильме режиссер играет объемами и пропорциями. Допустим, если предмет следует возвысить по смыслу, это делается буквально. И в этом – принципы древней живописи (так египтяне изображали фараонов в несколько раз выше «смертных») или авангарда. Герой прощается с матерью. Он, составлявший целое с этим мифологическим вневременем, где горцы все осушают кубки, уезжает в



Иллюстрации С.Филипповой к «Чевенгуру».



И Жев, торопимый общим терпением, усердно пробираясь сквозь собственную память, написал символ Чевенгура: «Товарищи бедные. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего - друг друга. Ради того в Чевенгуре приобретаются товарищи с прохожих дорог». Чепурный одобрил символ первым. - Верно, - сказал он, - и я то же чувствовал: имущество ведь одна только текущая польза, а товарищи - необходимость, без них ничего не победишь и сам стервой станешь. И все восемь человек понесли полотно сквозь пустой город - вешать на шест близ битой дороги, где могут появиться люди.



«Сказка Сары»



«Где умирают собаки»

большой город. И время действия задается точно: вблизи революции.

Фабулу составляют три неудачные истории любви героя – поэта. Его превысокий рост особенно значим. Когда жухлый голос, записанный на старую пленку, доносит: *Ведь, если звезды зажигают – значит – это кому-нибудь нужно?* – понятно, о ком могла быть эта история. Да и та же грузинская родина, которую герой обменял на большой город (в фильме нельзя не узнать Петроград), да и то же понимание звериной души – как известно, отец того великого поэта был лесничий.

Расколотость сознания, присущая этой эпохе, определила средства выразительности. Рисунки углем соединены с кинокадрами 1910–30-х годов, игровыми и документальными. То есть художница соединила две крайности: анимацию (предельно условное изображение) и кино (своего рода документ эпохи), играя ими в сознании зрителя. Порой полушутя намекая, что разницы особой нет: вот пейзаж или портрет, зафиксированный камерой, плавно переходит в анимацию, и мы видим то же самое глазами художницы. Это создает чувство скольжения между реальностью и иллюзией, свойственного поэтическим натурам.

Каждый из этих двух языков по-своему трактует одно и то же событие. *Был сильный ветер, и он унес меня.* И ветер сметает все на пути, в небе летят люди, деревья, дома. Так в анимации. И тут же языком кино – залп «Авроры» и солдаты, взламывающие ворота на Дворцовой: кадры Эйзенштейна выяв-

ляют историческую суть ветра. Рисованный мир – субъективное пространство героя. Ритм его плавный, аморфный, словно погружение в воду. Кино – объективная реальность, конфликтующая с анимацией. Все здесь – в движении. Мчится поезд. Люди делают массовые гимнастические упражнения, люди в заданном ритме катаются на лыжах, люди похожи на красиво работающие механизмы: кажется, вся страна осваивает биомеханику Мейерхольда. Сюрреалистический финал тревожно обрывает историю. *Мне приснилось, что я медведь.* И фигура героя, уткнувшегося в подушку, обретает черты медведя. Он на льдине. Река уносит его прочь, и он ничего не может поделать. Большой город и большая эпоха не принимают того, кто родился в цельном мире и у кого душа – звериная.

А вот фильм **«Где умирают собаки»** охватывает уже не одну фазу жизни, но всю ее в целом: от младенчества до старости и смерти. В печальной манере проносятся ключевые этапы бытия. Детство, зрелость, старость, финальный уход – у собаки. Любовь, обретение второй половины, рождение ребенка, покидание родительского дома – у хозяина. События эти соотносятся друг с другом, и конкретный случай в жизни хозяина отражается на судьбе собаки. История метафорична, подчеркнута универсальна. И техника соответствует этой задаче. Кофейный порошок, из которого вылеплены образы, выдает самую их суть, смысловой абрис: здесь не до ювелирной прорисовки.

Тем не менее, примитивность визуального ряда не исключает

деталей, филигранных по содержанию. Герой, обзаведясь семьей, переезжает в другой город и оставляет собаку со своей матерью. Молодая семья в своем городе зажигает петарду, и огни освещают черное небо. Вдруг лает собака. Мужчина вздрагивает, оборачивается: вспомнил. Нет, собака не его. На большом простом лице – вдруг складка смятения. И это секундное движение отражает многое.

Мать героя только что простилась с сыном и видит, как по нему томится собака. И надевает на нее цепь. На экране порознь две фигуры: беззащитная собака и огромная женщина. Но «мизансцена» выдает их одинаковое положение. Женщина, сложив на животе руки-крылья и опустив голову, столь же подавлена, как и собака. Героиню озвучила **Нина Русланова**. Не словами, которых почти не разобрать, а неотчетливыми звуками, междометиями. Но опять же, за примитивом звука – точность высказывания.

И в этом фильме режиссер играет пропорциями, только функция приема уточнена. Каждый из персонажей словно утверждает право заполнить собою пространство кадра. Мужчина и женщина стоят, обнявшись, – и это изображение, заполняя экран, визуально отодвигает собаку на периферию.

Вопрос, вынесенный в название фильма, остается открытым. В будку к старой собаке, так и прожившей на цепи до конца дней, приходит птица. Она словно молчаливо зовет ее за собой. Собака встает и идет следом. Цепь обрывается. И тут птицы, изображенные в декоратив-

ной «символической» манере (на протяжении фильма их присутствием отмечались основные события), устрашающе вырастают в объеме, заполняют экран. Раньше они казались маленькими, а теперь такой кажется мать героя – на их фоне. Птицы гаркают и, взмахнув крылами, исчезают, а женщина одиноко стоит и беспомощно смотрит вверх. Куда

уходят собаки – не скажешь точно. Но пространство это велико, объемно, и человек на его фоне такой беспомощный и такой маленький.

*! Платоновский фестиваль оказался столь содержателен, что застревать на вопросах и сомнениях, неизбежных, когда масштабный проект воплощается впервые, вряд ли нужно. Заме-*

*тим лишь, сколь рискованно посвятить такой проект автору не репертуарному. Впрочем, «бациллой любви» к Платонову легко заразиться. Возможно, эта «болезнь» и даст новые спектакли, которые в будущем пополнят программу.*

Евгений АВРАМЕНКО  
Санкт-Петербург

Фото предоставлены автором

## IN BRIEF

## Красноярск

## НОВЫЙ ГЛАВНЫЙ

**Н**овый главный режиссер возглавил Красноярский ТЮЗ и приступил к своим обязанностям с начала сезона. То, что **Романа Феодори** пригласят работать в один из театров Красноярского края, было очевидно после успеха его «Отелло» в Канском драмтеатре. Как вариант рассматривалось художественное руководство в Норильском заполярном театре драмы им. В.Маяковского. В ТЮЗ еще год назад прочили другого петербуржца, Тимура Насирова. Но вопрос с его назначением затянулся, к тому же театр очень долго не мог расстаться со своим прежним худруком Андреем Няньчуком, и Насиров к тому времени к предложению охладел. Но с краем сотрудничество продолжил – в прошлом году в Минусинском драмтеатре вышел его «Старший сын» А.Вампилова, а 22 сентября ТЮЗ открыл новый сезон постановкой Насирова «Фаренгейт-шоу» по Р.Брэдбери. Тем временем Роман Феодори выпустил в Красноярском театре им. А.С.Пушкина «Тартюфа» Мольера, ушел из Барнаульской драмы – и вот уже у него подписан контракт с ТЮЗом. Здесь он в 2009 году выпустил свою первую в крае постановку – «Золушку» Е.Шварца. А в середине октября главный режиссер ТЮЗа представит публике свой урбанистический антимюзикл «Наташина мечта» по пьесе Ярославы Пулинович.

Родился Роман на Урале, по первому образованию – педагог-историк. Режиссуре учился в Петербурге у Геннадия Тростянецкого. В багаже у режиссера больше трех десятков постановок в театрах России и зарубежья как по классике, так и по современной драматургии. Плюс актерские работы и съемки кинофильмов, участие во множестве лабораторий, многочисленные театральные премии и номинации.

С новым главным режиссером контракт подписан пока на год. За это время помимо задач непосредственно творческих на него свалится немало забот организационных. В творческих планах ТЮЗа кроме уже названных двух премьер два спектакля для детей: «У ковчега в восемь» (режиссер Юрий Алесин) и сказка в постановке Полины Стружковой. После Нового года ожидается премьера главного режиссера новосибирского «Глобуса» Алексея Крикливого. А в конце сентября – начале октября в ТЮЗе состоится творческая лаборатория под названием «Вешалка» («Театр из ничего»).

Елена КОНОВАЛОВА  
Красноярск



# ВСТРЕЧИ СОСЕДЕЙ НА БРЯНЩИНЕ

**В** конце мая Брянский театр драмы им. А.К.Толстого девятнадцатый раз принимал на своей сцене участников фестиваля «Славянские театральные встречи».

Театры славянских государств-соседей снова собрались на свой творческий форум.

География по-прежнему была разнообразна: Москва и Петербург, Минск, Гомель, Орел и Чернигов, три театра из Брянска и впервые – гости из Израиля – театр «Zero» со спектаклем по рассказам Шолом-Алейхема.

Классика, как и прежде, в афише смотра преобладала: три спектакля по Гоголю, пьесы Островского и Чехова, фантазии по мотивам Сервантеса и Достоевского. За современность отвечали Александр Галин и Эрик Сигал.

Начали с фантазии на темы «Преступления и наказания».

**Республиканский театр белорусской драматургии из Минска** привез спектакль «Сонечка» по мотивам великого романа,

где по мысли режиссера **Валерия Анисенко** и автора пьесы **Алены Поповой** центральной фигурой должна была стать Соня Мармеладова с ее жертвенностью и нравственной высотой.

Спектакль получил более сложное жанровое развитие.

Действие происходит в коридоре тюрьмы, перед дверьми камер, откуда появляются не только персонажи, но и некие «дьяволы», агрессивно настроенные



**«Сонечка». Республиканский театр белорусской драматургии, Минск, Беларусь**

существа в черных хламидах и красных перчатках, которым придумана сложная пластическая партитура.

Они окружают безумную Катерину Ивановну – **Людмилу Сидоркевич**, мечутся возле Раскольникова, не дают покоя другим героям, создавая атмосферу в стиле французских романтиков, чье влияние на Достоевского – отдельная и очень интересная тема. Но в спектакле кое-где порой (в частности, когда на сцене воз-

никают «дьяволы») получается не Виктор Гюго, а уже Эжен Сю, то есть атмосфера не «Отверженных», а «Парижских тайн».

За высокий романтизм в спектакле отвечает сам Родион Романович. Артист **Андрей Бибиков** играет Раскольникова остро и смело. Его герой страстен и противоречив. Поиски его вдохновенны.

Совсем по-новому решен здесь Мармеладов. Это вовсе не стандартный «маленький человек».



**Андрей Добровольский** – огромный, вполне молодой еще человек, полный жизненных сил. Потерять такую опору – реальная трагедия для большой семьи.

Все, связанное с Сонечкой (начало, скандал на поминках, чтение «Лазаря»), происходит, скорее, по сюжетной инерции, хотя молодая актриса **Надежда Цветкова** очень искренна в этой роли.

Хозяйка праздника выступили со своей версией чеховского «**Дяди Вани**». Спектакль стал одной из последних работ недавно ушедшего из жизни режиссера **Юрия Ильина**.

Вместе с художником **Александром Малыгиным** он вывел героев «на пленер». Действие разворачивается вне быта, в какой-то роще, на широких мостках, что подошло бы, например, для «Чайки».

Иван Петрович Войницкий тут человек, давно заряженный на конфликт. Свое кредо герой **Иосифа Камышева** с нескрываемой агрессивностью высказывает в первые мгновения сценической жизни.

Крайняя конфликтность отношений в спектакле заявлена сразу. Возникает постоянное, мало меняющееся в оттенках напряжение, следить за которым довольно трудно.

Перемена энергетики (вместо вялых разговоров темпераментные всплески) влечет новые характеристики героев.

Самодовольный профессор, похотливый на Тургенева (**Леонид Гой**), кажется, рад возможности «перенять» у классика хотя бы подагру.

Преданная ему Мария Васильевна (**Лина Захарова**) предстает здесь дамой упрямой и сильной.



«Дядя Ваня». Брянский театр драмы им. А.К.Толстого



«Доходное место» Гомельский театр драмы, Беларусь

Старая нянька (**Марина Гаврилова**) тоже полна энергии и наблюдает за всеми не без иронии. Работник, сыгранный **Владимиром Мусатовым**, в спектакле тоже получает новое звучание. Это некое подобие глухого Феррапонта из «Трех сестер», которому, как в бездну, можно пожаловаться на жизнь, будучи уверенным, что тебе не помешают быть откровенным.

Тиха и почти безмолвна здешняя Соня. Героиня **Юлии Филипповой** постоянно думает о чем-то своем, ее трагические всплески окрашены тоской и горечью.

Елена Андреевна **Светланы Рязанцевой** – женщина вполне опытная, ей давно надоело сложившееся положение: потуги Войницкого раздражают, а интерес к Астрову будит в ее душе напрасно забытый авантюризм. Недаром их поцелуй сопровождается знойной мелодией танго.

Астров вообще решен режиссером по-новому. В герое **Александра Кулькина** неожиданно возобладали застенчивость, даже наивность.

Михаил Львович как истинный романтик живет в плену любимой



«Игроки». Петербургский театр комедии им. Н.П.Акимова

мысли. Он с неподражаемым пылом рассказывает Елене о самом важном для себя. Его монолог о лесах похож на вдохновенно пропетую оперную арию.

Если брянский «Дядя Ваня» все-таки заинтересовал поиском новой амплитуды чувств, то «**Доходное место**» из Гомеля показалось старательной попыткой реставрации архаического стиля в работе над классикой.

Спектакль режиссера **Григория Гольдмана** порой похож

на диспут. Персонажи часто входят на рампу и с большим или меньшим темпераментом бросают в зал обличающие монологи, окрашенные гражданским пафосом. Мало кому из них удается сохранить изначально присущее героям Островского индивидуальное обаяние.

Больше других повезло лирическим героям пьесы – Жадрову, наивному, но упрямому в исполнении **Григория Журавлева**, и его юной жене Полине, из-

ячно сыгранной **Татьяной Кондратенко**.

Блок гоголевских сюжетов открыли «**Игроки**» **Петербургского театра комедии им. Н.П.Акимова**.

Молодые питерские артисты привезли в Брянск свой некогда дипломный спектакль, доведенный главным режиссером «до ума». Здесь нет архаусных «заморочек». Зрелище напоминает мальчишник, куда каждый приносит что-нибудь «от себя». Каждый артист имеет свой «номер». Каждый старается быть в ансамбле, но и себя не забывает.

Иногда это выглядит занятно. К примеру, сыгранный **Алексеем Красноцветовым** слуга Ихарева Гаврюша получился парнем умным, смелым и обаятельным. Но общее впечатление от спектакля прохладное, как от учебной работы, которой постарались продлить жизнь.

**Орловский театр для детей и молодежи «Свободное пространство»** показал в Брянске «**Ночь перед Рождеством**» в режиссуре и музыкаль-



«Ночь перед Рождеством». Орловский театр для детей и молодежи «Свободное пространство»



ном оформлении **Александра Плетнева**. Декорации и костюмы **Эли Невинной**, балетмейстер **Олег Николаев**, хормейстер **Ольга Селина**.

Постановочная бригада сделала многое, чтобы хрестоматийный текст превратился в жанрово многозначное, лукавое и остроумное зрелище, где нашлось место и озорству, и лирике, и забавной «игре в Гоголя» со всеми комедийными «причиндалами».

Черт (он же князь Потемкин), к примеру, превращен артистом **Артуром Горбуновым** в забавный собирательный образ бомжеватого интеллигента. Кузнец Вакула – **Антон Ласкин** выглядит настоящим «ведьминим сыном», наивным и брутальным. Красавица Оксана – **Елена Шигапова** лучится лукавой радостью, сознавая свою власть над Вакулой.

Солоха (она же Екатерина Великая) – **Нонна Исаева** в одной эпостаси хитра и деловита, а в другой – трусовата и простодушна.

Все артисты замечательно поют и легко двигаются, азартно осваивая любую режиссерскую находку.

**Московский театр «У Никитских ворот»** привез в Орел мюзикл «**Как поссорился И.И. с И.Н.**». Пьесу и стихи написал сам постановщик спектакля **Марк Розовский**, а музыку – композитор **Теодор Ефимов**.

Уважение вызывает внятность гражданского чувства и точность сегодняшней оптики, примененной к классическому тексту.

Ситуация разрыва и раздрая пугающе актуальна прежде всего невозможностью найти виноватого. Она не просто считывает-



«**Как поссорился И.И. с И.Н.**». **Московский театр «У Никитских ворот»**

ся как метафора исторического развития, не кажется прогнозом пророка, крепкого задним умом. Потому что поздно спрашивать «Кто виноват?». Надо что-нибудь делать. Но ни Иван Иванович, ни Иван Никифорович, ни любые другие новые Иваны на реальное дело не способны. В этом артисты **Юрий Голубцов** и **Владимир Юматов** убеждают замечательной сосредоточенностью своих героев на глупой и стыдной тягбе, на что бесплодно и потрачены их жизни.

Западная классика представлена была всего двумя сюжетами.

**Московский областной ка-**

**мерный театр** показал фантазию по роману **Сервантеса «Дон Кихот»**.

Режиссер и автор пьесы **Владимир Красовский** сосредоточился на контрасте живых чувств героев, возникающих в воображении автора, и «ненастоящей» жизни обитателей тюрьмы, которых он вынужден развлекать своими фантазиями ради куска хлеба.

Именно герои грез Дона Мигеля – рыцарь Дон Кихот и его оруженосец Санчо Панса – самые живые, искренние и благородные герои, ибо их нравственный опыт воистину всеобъемлющ, хо-



«**Дон Кихот**». **Московский областной Камерный театр**

тя и тому и другому не дано знать, как и во что этот опыт может «переплавиться». Более того, для обоих подобное познание крайне мучительно. Артисты **Михаил Рогов** и **Олег Курлов** редко точно и вдохновенны в воплощении этих идей.

**Театр «Zero»** из **Тель-Авива** привез трагикомедию по текстам **Шолом-Алейхема «Заколдованный портной»**, разыграв эту притчу о простодушии на русском языке.

Режиссер и актер **Олег Родовильский** сам сыграл главную роль Шимона Эле, человека, несмело надеющегося на лучшее, но постоянно готового к самому плохому. Получился многомерный характер, решенный в лирическом регистре. Это отразилось и в атмосфере зрелища, в его общей интонации, хрупкой, прозрачной и строгой.

Еще один «зарубежный» сюжет показал **Брянский театр юного зрителя**, обратившись к сценарию некогда культового фильма **«История любви»** Эрика Сигала.

Режиссер **Юрий Пахомов**, художник **Андрей Пронин** вместе с балетмейстерами **Натальей Морозовой** и **Максимом Сарамудом** поставили изысканное зрелище в стиле хайтек, где пластическая партитура принципиально выразительнее диалогов, а репортажное, скользкое движение сюжета



«Заколдованный портной». Театр «Zero», Тель-Авив



«История любви». Брянский ТЮЗ

точнее передает его драматическую суть, чем любой подробный комментарий.

Основной акцент в спектакле сделан на главных героях, на последовательном развитии их характеров.

Оба молодых артиста в этом дуэте равно интересны, **Л.Киндирова** тонко сыграла смертельную больную, влюбленную, искреннюю и мудрую Дженнифер, а **П.Пьянов** раскрыл в характере Оливера Баррета не только стремление к независимости, но и способность взять на себя ответственность за чужую жизнь.

Так получилось, что у **брянских кукольников** на сей раз не было конкурентов. Знаменитая зимняя сказка **«Морозко»**, поставленная режиссером **Павлом Аканиным** и художником **Ольгой Сидоренко** по пьесе **М.Шуриновой**, несколько упрощенная автором, в театре стала поводом не только для феерии. Здесь, кроме чисто театральных чудес, нашлось место и остроумию, и озорству, и мудрости. Особенно удались артисткам **Наталье Хачатрян** и **Елене Сафроновой** эксцентрические характеры наглой Мачеши и ее дочки, дурехи и лентяйки Паши. Получились незабываемо точные портреты коммунальных хамок, не спо-



«Морозко». Брянский театр кукол

собных не только к высокой, но и просто здоровой мысли.

Для взрослых зрителей, оторвавшихся от телевизионных ситкомов, **Черниговский музыкально-драматический театр имени Т.Г.Шевченко** привез в Брянск комедию **Александра Галина «Ночные развлечения с молодым козорогом»** в постановке режиссера **Сергея Кузика** и художника **Александра Симоненко**, которую весь СНГ много лет играет под названием «Сирена и Виктория».

Написав без особенных усилий нехитрый анекдот, знаменитый драматург все же не отказал себе в удовольствии сочинить один яркий характер.

Суматошную, наглую, но обаятельную, нелепую, как танк неотвратимую своей сексуальной озабоченностью, богатую бестолочь Сирену, которая приняла домашнего мастера за «мальчика по вызову», блестяще играет **Ирина Одинцова**.

Точно распределившись в расставшемся на два акта анекдоте, актриса, очевидно способная оправдать любую эксцентрическую несурзаицу, создает по своему внятный характер «чуд-

ной бабы», которой переполняющая ее жизненная сила вдруг ударила в голову, лишив поведении самой простой логики.

Каждый сколь угодно странный энергетический выброс ее подсознания, о наличии которого Сирена, кстати, понятия не имеет, неизбежно чреват почти глобальным катаклизмом. Рядом с подобным «атомным реактором» находится просто опасно.

Партнеры актрисы, равно как и самой Сирены, оказываются в сложном положении, но выходят из него с честью.



«Ночные развлечения с молодым козорогом». Черниговский музыкально-драматический театр имени Т.Г.Шевченко, Украина

И склонная к ханжеству Виктория (**Виктория Великая**), о чьем личном счастье «позаботилась» Сирена, и заторможенный лирик Константин (**Александр Куковеров**) – оба успевают пересмотреть свои позиции, обрета в процессе суматошной неразберихи и житейскую устойчивость, и готовность принять подарок судьбы.

«Принцессой на бобах» остается сама Сирена. Хочется думать, что она достойна сочувствия.

Абсолютной неожиданностью стал для фестивальных зрителей «мультимедийный» спектакль московского коллектива **Арт-проект «Цвет звука» под названием «CV Рахманинов»**.

Другое жанровое определение этого зрелища – перформанс.

На сцене, перед киноэкраном, на котором нон-стоп идут кадры архивной и частной хроники, запечатлевшие фрагменты жизни великого русского композитора **Сергея Васильевича Рахманинова**, перед большими холстами, уже натянутыми на рамы и загрунтованными, художник **Евгений Атанов** пи-





«CV Рахманинов». Арт-проект «Цвет звука», Москва

шет картины, отражающие этапы Жизни Человека – от рождения до смерти.

Творческим импульсом этой акции становится вокально-символическая поэма Рахманинова «Колокола», а также импровизации саксофониста **Тимура Некрасова**, стоящего рядом.

Театральные люди, попадающие в подобные неординарные условия, знают, что в таких случаях важнее всего, если удастся «попасть на волну» ассоциаций и эмоций, импровизаций и стилизованных законов, избранных исполнителями.

Могу свидетельствовать, что зрители, заполнившие зал Театра кукол, где состоялось представление, по достоинству оценили смелость и многозначность столь дерзновенного опыта.

*Александр ИНЯХИН*

## IN BRIEF

Воронеж

# ПАТРИОТИЧЕСКИЙ ЛИКБЕЗ В АНТРАКТЕ

Около тридцати лет назад **Воронежский театр юного зрителя** поставил спектакль «По минному полю» – о подростках **Богучарского** и **Верхнемамонского районов**, разминировавших в годы войны колхозные поля. С той поры у театра со школами этих районов завязалась дружба – приглашение школьников на премьеры, фестивали, выезд театра в села с гастролями. Завлит театра **Татьяна Бондаренко** открыла новую страницу содружества – на сцене Богучарского районного Дома культуры воплотила в жизнь идею публицистического театра, ставит с сельскими самодельными артистами особые картины из героического прошлого района. С ними затем богучарцы с успехом гастролируют не только по селам своего района – их работе высокую оценку дает зритель Воронежа, ряда районов соседней Ростовской области.

Одним из своеобразных спектаклей было сценическое воспроизведение эпизодов тяжелейшего сражения, вошедшего в историю под названием «Операция Малый Сатурн». В главной роли выступал **Николай Новиков**, бывший водитель колхозного самосвала, который около сорока лет открывает все новые факты о проходивших здесь боях, создал один из лучших в России краеведческих музеев. Вместе со своим другом и сподвижником **Геннадием Шкуриным**, кстати, таким же недипломированным самородком из соседнего Петропавловского района, работающим в лесничестве, он начал проводить в Воронежском ТЮЗе временные экспозиции, представляя зрителям боевое снаряжение не только советских солдат, но и немецких, итальянских, венгерских.

*Эдуард ЕФРЕМОВ*  
Воронеж

# ЮПИТЕРЫ СОБИНОВСКОГО

**П**ланеты в этом мае сошлись так, что был виден их парад – редкое астрономическое явление. А на другой день начался **XXIV Международный Собиновский музыкальный фестиваль в Саратовском театре оперы и балета**, где каждый раз знаменитости сходятся вместе: все они таланты, все они «планеты».

## Парад планет

Как всегда, начало фестиваля – ораториально-симфоническое, причем из редко исполняемых или неизвестных в России произведений (отбор худрука **Юрия Кочнева**). На сей раз это было произведение английского композитора **Холста «Планеты»**. Кочнев взял три из семи частей сюиты: «Марс» (тема войны), «Венера» (мир) и «Юпитер» (радость). После экспрессивной и жесткой линии бога войны и усложительно журчащей – богини любви тема главного олимпийского бога в исполнении **симфонического оркестра театра оперы и балета** воспринималась особенно удачно. Во второй части концерта большой сводный хор **Губернского театра хоровой музыки, концертного детского хора и хора консерватории** вместе с солистками оперы **Татьяной Соболевой** и **Мариной Демидовой** впервые в Саратове – мощно и пламенно – исполнили «Русский реквием» **Александра Чайковского**, художественного руководителя Московской филармонии. Из симфонических произведений, посвященных главной войне нашей истории,

по силе эмоционального воздействия реквием Чайковского сопоставим с Ленинградской симфонией Шостаковича. «Маленькой толикой всеобщей благодарности героям войны от спасенных ими поколений» назвал свое произведение композитор – однофамилец Петра Ильича. Звучали и стихи – Тютчев, Есенин, Бродский, Заболоцкий, и псалмы Давида. Композитор перед исполнением очень трогательно говорил о своей встрече с Саратовом (тоже впервые) и с Волгой. В отличие от Чайковского, «юпитеры» Театра им. В.Маяковского **Игорь Костоловский** и **Михаил Филиппов** в нашем городе бывали. Вместе с солистками «Геликон-оперы» **Мариной Карпеченко** и **Инной Звеняцкой** они разыграли «классическое отравление в двух частях». Это смешное и грустное действие придумал трижды лауреат национальной премии «Золотая Маска», режиссер, известный смелыми, порой эпатажными постановками, **Дмитрий Бертман**. Кто Моцарт, кто Сальери, кто гений, кто злодей? Все смешалось в спектакле «**Директор театра**» (его роль исполняет **Михаил Янушкевич**). Костоловский с милым комизмом отыгрывает роль и жертвы, и палача. Их конфликт с Филипповым начался еще «не в образах». Изображая театр в театре, они сначала исполняют музыку Моцарта (или делают вид) вместе с **камерным ансамблем «Petit Opera»**. И чувствительный герой Костоловского «неправильно» прижимает к себе соблазнительно округлый бок виолончели. Филиппов

трогательно беззащитен в роли «летающего» Амадея и тяжко застллив в роли его соперника. Трудно оторваться от трагического взгляда его больших темных глаз. Он один тут «всерьез», среди вакханалии пародий на тучных оперных див и избитые штампы. Впервые мы слышим арии Сальери. И красивы они, и музыкальны. Но «Моцарт – бог», какие в том сомненья?

## Гнев богов

На третий день фестиваля произошло еще более грандиозное событие – российская премьера забытой эпической оперы **Сергея Танеева «Орестея»**. Директор Московской консерватории Танеев, ученик Чайковского (Петра Ильича) написал выдающееся музыкальное произведение по трагической трилогии Эсхила. Последний раз российскую сцену оно видело... в 1915 году. Петербургский музыкальный режиссер **Вадим Милков** (ставил у нас «Садко» в прошлом году) воплотил «Орестею» на саратовской сцене. Художник-постановщик – **Иван Совлачков**. В спектакле приняли участие ведущие солисты из Москвы – **Ксения Вязников** и **Илья Говзич** (дипломант Собиновского фестиваля). Это были сильные не только вокально (великолепные меццо и тенор), но и драматически партии. Преступная жена, изменившая мужу-герою и злодейски его заколовшая, испытывает муки не совести – страха. Настроенный богами на беспощадное мщение сын, дрогнувший в последний момент перед женщиной, носившей его под сердцем. В дружном



**А.Садовский**



**Художник С.Болдырев  
на открытии своей выставки**



**«Орестея»**



**Конкурсанты в ожидании**



**Жеребьевка**



**Н.Мавлянов (1-е место)**

ансамбле с гостями сыграли наши оперные солисты – сильный и беспомощный перед коварством жены Агамемнон (**Виктор Григорьев**), слабый и уже обреченный Эгист (**Роман Гранич**), мистически красивая Кассандра (**Светлана Костина**).

Греция здесь не прекрасная, беломраморная, как в нашей мифологизированной памяти, а посеревшая от времени, с обвалившейся известкой и прочными веревками-путами. Родовая месть, древний закон прочнее кандальных оков опутывают проклятый род Атридов, все гибнут один за другим с неотвратимостью рока и хода античных трагедий. Явление любимейшей дочери Зевса (Юпитера) Афины на золотой колеснице лучезарно и спасительно – Орест избавлен от злых эринний.

Греки изображали демонов ада в виде старух с волосами, перевитыми ядовитыми змеями. Или змей и собак. Художник-постановщик совместил все: вокруг юноши вьются фигуры, напоминающие Горгону, и клубок огромных извивающихся змей опускается в конце каждого акта на сцену. Поспеет ли в другой раз Афина-Паллада? Вопрос! Узнаваем образ Эллады – с определенными, выразительными жестами актеров, с безукоризненной геометрией построения хора и войска, с идеально ровными складками белых и черных одежд. Опера поставлена сильно драматически и пластически, сыграна с большой эмоциональной энергией. А вопросы... Да, она задает вопросы. Носителем сомнений выступает хор, который в античной драме комментирует ход событий. Здесь он очень большой –



**А.Чупило (2-е место)**



**М.Финогентова (3-е место)**



**Г.Арутюнян (диплом)**



**М.Финогентова (3-е место)**

вся хоровая оперная труппа на сцене.

**Вадим Милков**, режиссер: «Я мог бы сделать спектакль, забыв об античной традиции, заставить актеров бегать, прыгать, сражаться. Но у меня хор остался комментирующим, как это придумали греки. Актеры ходят на котурнах. В «Орестее» есть стилизованно-знакомая Древняя Греция, но мы современным языком хотели ее решить. Пришлось сделать купюры, иначе опера заканчивалась

бы послезавтра (Танеев из-за сокращений не поладил в свое время с постановщиком). Мы хорошо сработались с художником – я ставил уже с ним «Кармен», «Отелло», «Москву-Черемушки», «Баттерфляй». Это ученик Эдуарда Кочергина, заметной фигуры в художественно-театральном мире. Древние подняли важные проблемы, ничего же не изменилось с тех пор: тема кровопролития, которое невозможно остановить, тема справедливого суда, которого «нет и ныне».

### Звезды восходящие

Финишировал Собиновский фестиваль **гала-концертом** с участием победителей **Конкурса конкурсов вокалистов**. Напомним, что на этот конкурс допускаются победители других вокальных конкурсов в возрасте до 35 лет. Местные певцы не участвуют.

Победителями стали **Нажмидин Мавлянов** из **Узбекистана** (первая премия), **Маргарита Фиогентова** из **Чувашии** (вторая) и **Александр Чувпило** из **Узбекистана** (третья). Дипломами награждены три участника: **Валентина Феденева**, **Гаянэ Арутюнян (Украина)** и монгольский батыр **Улзийбуэн Цэрэнчунт**. Конкурс проходил напряженно. Ровный, достаточно высокий профессиональный уровень показали практически все участники. Кому-то не повезло с жеребьевкой. Петь первым номером и последним всегда трудно. Но уже в первом туре, где жюри оценивало исполнение народных песен, обратили на себя внимание бархатистый баритон Чувпило, красивого наполнения сопрано Арутюнян, широкого диапазона тенор Мавлянова. Последний с одинаковой выразительностью исполнял Шуберта, Чайковского, «Наманганские яблоки». Хорошие вокальные данные показала и **Феденева**. Она сейчас солирует в молодежной оперной программе Большого театра.

Тенор из Новосибирска **Артем Голубев** продемонстрировал высокую сценическую культуру исполнения и явный драматический талант. Выразительно пел конкурсант из **Петербурга Владимир Целебровский**. Обладает хорошими данными **Елена Золо-**

**ва-Гаврильчик** из **Минска**. Но у каждого есть пока свои «но». Тенор Мавлянов «перепел» Голубева силой звучания и эмоционального воздействия на слушателей (овации длились несколько минут). Петербургский баритон утомил одноплановостью, минорностью репертуара, хотя северянин куда опытной юного киевлянина (тому всего 23 года). У белоруски сильный голос, но ей не хватило артистизма. 2-й тур всегда более показательный: надо ведь петь оперные партии русской и зарубежной классики в сопровождении оркестра. В любом случае, это был конкурс достойных, победить в нем было нелегко.

И когда снявшие фраки и вечерние платья претенденты собрались в Голубой гостиной театра, волновались они заметно. Это всегда самый лучший момент фестиваля. Стулья образуют каре перед столиком жюри. 12 пустых стульев постепенно заполняются ребятами в джинсах и майках. В них трудно узнать недавних Травиат и Германов оперной сцены. Но вот появляется жюри, зачитываются результаты. Номером первым идет Нажмидин. От неожиданности он закрывает лицо руками: *«Я вам очень благодарен. Это меняет мою оперную судьбу. Спасибо моей семье, спасибо моим учителям! Спасибо Узбекистану и России! Меня уже пригласили солистом в Московский музыкальный театр им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко. И я спел вместе с Хиблой Герзмавой «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Спасибо режиссеру, спасибо директору...»* – далее следует длинный список по-восточному щедрых благодарностей.

### ...и взошедшие

Кроме конкурса, который, конечно же, центральное событие фестиваля, каждый его день принесил что-нибудь необычное. Вечер классической хореографии подарил встречу с **«Шопенианной»**, поставленной еще Михаилом Фокиным, и **«Кармен-сюитой»** в хореографии знаменитого Альберто Алонсо. Балеты, когда-то устроившие революцию на сцене, теперь причислены к сонму классики и привычны взору. Непривычно только присутствие в них звезд балетного мира. И первая среди них – наша несравненная **Татьяна Чернобровкина**, не забывающая хореографическую альма матер – Саратовское училище. **«Евгения Онегина»** оживили своими голосами сразу четверо москвичей. Всех сразил сладкоголосый Ленский **Дмитрия Иванчя**. Трое приезжих солистов задавали тон и в **«Тоске»**, причем за дирижерским пультом был **Лука Бизозеро**, очень молодое дарование из Швейцарии (23 года). Блистательно выступил **«Теремквартет»**, обаял зрителей своим русско-украинско-цыганским репертуаром солист Мариинского театра **Василий Герелло**. Молодая пара из Латвии станцевала в **«Лебедином озере»** несколько хуже своих возможностей. Но я не стала считать количество па, не сделанных балериной в фуэте, как мои ехидные коллеги. Срывы везде бывают. Возможно, повлияло и то, что сцена для солистов чужая. Зато симфонические оркестры театра и филармонии, впервые играющие вместе, не обманули ожиданий зрителей, выдав концерт с редко исполняемым, сложнейшим произведением



Прокофьева «в стальных ритмах 20 века», с Чайковским – по поэме Байрона и с эпическим христианским «Сказанием о невидимом граде Китеже». С этой же программой наш объединенный симфонический оркестр выступил потом в Колонном зале Дома союзов на Фестивале симфонических оркестров мира.

Солисты саратовской оперы показали концерт **«Молодость театра»** (новшество фестива-

ля), **Сергей Болдырев**, трижды лауреат областной премии «Золотой Арлекин» и главный художник оперного театра, открыл в **Радищевском музее персональную выставку**, где представлены макеты декораций и гигантская голова Казановы, царящая над залом, как она властвовала над сценой спектакля, где он – главный герой.

Вот уже 24 года наш оперный театр проводит фестиваль,

представляющий *«все многообразие музыкальных жанров и стилей»*. С 2002 года вместе с Союзом театральных деятелей России (представитель – **Алексей Садовский**) в рамках фестиваля работает **школа молодых критиков оперного театра**. Следующий Собиновский будет уже «серебряным».

Ирина КРАЙНОВА  
Саратов

Фото Алексея Леонтьева

## IN BRIEF

## Бухарест

### РУССКИЕ НА БАЛКАНАХ

**В** Бухаресте 10 сентября стартовали **Дни российской духовной культуры**. В течение месяца лучшие российские **солисты оперы и балета, инструментальный ансамбль «БИС-Квит»**, осуществляющий современные авторские обработки народных мелодий, выходили на театральные площадки **Румынии, Албании, Черногории и Болгарии**. Проект был реализован **некоммерческим партнерством «DANCE OPEN»** по заказу Министерства культуры РФ.

*«На протяжении многих лет наши страны знакомят друг друга с лучшими достижениями музыкального, изобразительного, театрального искусства, – говорит Министр культуры РФ Александр Авдеев. – Не сомневаюсь, что программы, подготовленные в рамках столь масштабного и серьезного проекта, позволят публике наших стран лучше понять друг друга. Укрепить давние дружеские связи, развить направления перспективного творческого сотрудничества».*

Русская вокально-инструментальная программа молодых музыкантов «БИС-Квита» и солистов **Дениса Седова** (выпускник школы оперных певцов при «Метрополитен-Опера») и **Екатерины Сергеевой** (выпускница Академии молодых певцов Мариинского театра) проходила как на различных открытых площадках, так и на сцене Национального театра в Черногории.

Кульминационной точкой проекта Дни российской духовной культуры в странах Юго-Восточной Европы стал Гала-концерт солистов балета из Петербурга, Москвы, Перми, среди которых **Денис и Анастасия Матвиенко, Данила Корсунцев и Анастасия Коллегова, Антон Корсаков и Екатерина Осмолкина, Марианна Рыжкина и Михаил Лобухин**.

10 октября в Софийской филармонии состоялся концерт солистов оперы Мариинского и Большого театров России в сопровождении Софийского филармонического оркестра Болгарии. Специальным подарком для жителей Софии стало выступление лауреата премии «Золотая Маска» и премии «Золотой Софит» **Алексея Маркова**. Вместе с ним хиты классического оперного репертуара исполняли **Екатерина Сергеева, Евгения Акимова и Анна Аглатова**.

Также в рамках проекта 11 ноября в Софии состоится выступление **Хора Смольного собора** в Храме Александра Невского. В каждой из четырех стран пройдут Недели российского кино. С 18 по 25 ноября по Болгарии (София, Пловдив, Варна) гастрольный тур совершит **Ансамбль народного танца Игоря Моисеева**.

Альбина Исмаилова, Санкт-Петербург



# «ДНК»: РАЗГАДЫВАЯ НОВЫЕ КОДЫ ДРАМАТУРГИИ



**В** конце прошлого сезона в Красноярском драмателе им. А.С.Пушкина состоялась очередная, уже четвертый по счету **Фестиваль современной драматургии «ДНК» («Драма. Новый код»)**. О его значимости для театральной жизни Красноярского края «Страстной бульвар, 10» уже писал (см. №9-139/2011). В продолжение темы – подробнее о самом фестивале, о его особенностях и перспективах.

## Первые предпосылки

Считается, что свое начало «ДНК» берет с ноября 2007 года, когда на первой Красноярской ярмарке книжной культуры (КряКК) в исполнении артистов краевой драмы состоялись первые публичные читки пьес современных авторов. Интерес аудитории к незнакомой драматургии оказался настолько явным, что организатор КряКК, Фонд Михаила Прохорова, поддержал заявку театра на проведение первого фестиваля «ДНК». И, убедившись в продуктивности идеи, охотно финансирует его уже три года подряд.

Но все-таки предпосылки у «ДНК» более ранние – это декабрь 2000 года, когда в Красноярской драме открылась новая площадка, Сцена современной пьесы. Цели и намерения у тогдашнего руководства театра были, как казалось, долгосрочные и серьезные. Директор **Игорь Бейлин**, объясняя необходимость появления новой сцены, утверждал, что театр по-настоя-



**О. Рыбкин**

щему силен, когда играет современную драматургию, а прежний главный режиссер **Александр Бельский** радовался, что российский театр дождался волны новой драматургии.

Настоящим событием на новой сцене на раннем этапе ее жизни стал лишь один спектакль, в постановке **Алексея Крикливого** (на тот момент выпускника ГИТИСа, режиссера-дебютанта): его дипломная работа «**ОдновРЕМенно**» по пьесам **Е. Гришковца**. А еще запомнились актерские работы **Валерия Дьяконова** и **Светланы Ильиной** в спектакле «**Магнитный день**» по пьесе **Николая Коляды** «**Персидская сирень**» (спектакль в целом, куда вошла также пьеса Коляды «**Сглаз**», не стал полноценной удачей). Тем не менее, свою роль появление Сцены современной пьесы

в Красноярске в начале 2000-х сыграло – почва для знакомства публики с новой драматургией была подготовлена и дала первые плоды. «ОдновРЕМенно» был в городе одним из зрительских хитов тех лет и открыл красноярцам Евгения Гришковца (сам Гришковец впервые приехал сюда на гастроли лишь спустя несколько лет). А в 2002 году спектакль принял участие в фестивале «Новая драма» в Москве, где получил хорошие отзывы.

## На пути к «мультимедийности»

Последовательная же работа с современной драматургией в Красноярском театре им. А.С.Пушкина началась с уже упомянутой первой ярмарки книжной культуры, которая и породила «ДНК». Кстати, несмотря на появление фестиваля, чте-

ние пьес на ярмарке сохраняется (в начале ноября пройдет уже пятая КРЯКК), оба проекта существуют параллельно. Но цели у них разные. Ярмарочные читки знакомят широкую публику с новинками западной драматургии (сборники которой ежегодно выпускает издательство «НЛО»). «ДНК», как особенно отчетливо продемонстрировал последний фестиваль, из чисто драматургического форума постепенно превращается в фестиваль современного искусства. Что на пользу и ему самому, и городу. На первом «ДНК» аудиторию очень аккуратно знакомили с современной драматургией – как отечественной, так и зарубежной. Дабы не шокировать неподготовленную публику, самые провокационные пьесы звучали в специальной вечерней программе «Запретный плод». Именно там можно было услышать пьесы, в которых используется ненормативная лексика. И зрители, заранее о том предупрежденные, сами могли определить, согласны ли они воспринимать столь «неблагозвучные» тексты.

Второй фестиваль оказался более радикальным. Было ощущение, что художественный руководитель и инициатор проекта, главный режиссер Красноярской драмы **Олег Рыбкин** сделал сознательную ставку на максимальное разрушение различных табу – лексических, тематических, социальных и т. д. Ненормативная лексика как таковая на втором «ДНК» звучала теперь не только в вечерней программе и уже никого не смущала, зато в тематике представленных на «Запретный плод» пьес был полный экстрим. И подавал

его Рыбкин по нарастающей. Начав с пьесы «**Монотеист**» **Юрия Клавдиева**, герои которой, молодые сатанисты, искренне верят, что «зло должно крепнуть», и тогда ты завладеешь миром». Но убийство следует за убийством, а ничего не происходит, ангелы ада не являются к своим преданным адептам. Тогда ради чего было все кровопролитие?.. Вопрос этот в пьесе остается открытым и легко проецируется на нашу действительность с ее бессмысленностью всеобщей жестокости и нетерпимости. Если пьеса Клавдиева шокировала натуралистичностью описываемых убийств, то продолжившая программу пьеса **Павла Пряжко «Жизнь удалась»** продемонстрировала полную деградацию языка у определенного, и весьма широкого, социального слоя. Восприятие мира героев пьесы сводится к двум глаголам – «тупить» и «бесит», объем их лексикона еще меньше, чем у Эллочки-людоедки. Позже, на третьем «ДНК», у публики была возможность увидеть спектакль «**Театра.DOC**» по этой пьесе, отмеченный «Золотой Маской».

Но самым ярким аккордом второго «ДНК», который Рыбкин припас на финал, стала порнокомедия «**Немецкие писатели-трансвеститы**» **Константина Костенко**. После ее прочтения было ощущение, что тебя испепелили на горячих углях. Предельная концентрация невероятно жесткой и при этом весьма остроумной лексики. А главное, что за грубой иронией автора высвечивается очень печальная тема: чтобы творцу стать успешным, чтобы в обществе его восприняли, ему придется пожертвовать своим творческим началом. Или фаллосом, деликатно соотнесем это с текстом пьесы. Ситуация, увы, весьма распространенная...

Радикализм второго фестиваля оказался для него переломной вехой, потому что возник естественный вопрос: куда двигаться дальше, как развиваться? Вроде бы всем, чем можно, воображение публики уже потрясли (что особенно отчетливо показала программа «Запретный плод» на третьем «ДНК», самая слабая за историю фестиваля). Расширение фестиваль-



Поэтический вечер В.Емелина



**«Самый легкий способ бросить курить».** Красноярский драматический театр им. А.С.Пушкина

ных границ напрашивалось само собой.

Тем более что у «ДНК» для этого появились благоприятные условия – отдельная вместительная сцена. К сожалению, на ней успели провести всего один фестиваль – в январе 2011 года она сгорела, здание, где находилась «Сцена ДНК», у театра забрали в краевую собственность, и фестивалю пришлось вернуться на прежние небольшие площадки двух малых сцен. Но от идеи сделать полноценный фестиваль современного искусства



**«Жители города К.».** Канский драматический театр

организаторы не отказались. И на четвертом «ДНК» в программе была не только новая драматургия, но и новая поэзия, и новый кинематограф. В специальной программе «ДНК плюс» свои стихи читали поэты **Всеволод Емелин** и **Валерий Нугатов**, фильм «Я тебя люблю» представил один из его авторов, режиссер **Александр Расторгуев**. В дальнейших программах планах «ДНК» – современный танец, фотография и многое другое, фестиваль становится все более «мультимедийным».

### Новая драма + публика: есть контакт!

Что еще можно сказать о фестивале на пороге его пятого года жизни? «ДНК» стал в Красноярском крае одним из самых интересных театральных событий, спровоцировал волну творческих лабораторий в других театрах региона. Сразу же с момента своего появления фестиваль привлек внимание многих ведущих театральных экспертов страны, два режиссерских эскиза с третьего «ДНК» даже стали участниками программы «Маска плюс» национального театрального фестиваля «Золотая Маска – 2011». На последнем «ДНК» особенно достойно была представлена пьеса **Анны Яблонской «Язычники»** (режиссер **Семен Александровский**), высокие оценки критиков получили «Малыш» **М.Ивашкивичуса** в постановке **Андрюса Саулюса Даряля** и спектакль **Канского драмтеатра «Жители города К.»** (режиссер **Геннадий Тростянецкий**). Так что не исключено, что у этих работ



Вечер памяти **Анны Яблонской**



Публика **ДНК**

будет не менее удачная фестивальная судьба.

Программа четвертого «ДНК» была, пожалуй, самой странной из всех, в ней было все – от кровавого мейнстрима (вроде спектакля «**Бог резни**» по пьесе **Я.Реза**, которую критик Елена Ковальская метко охарактеризовала как «Куни для интеллектуалов») до радикализма «Запретного плода» со всеми его составляющими. Это уже упомянутые вечер современной поэзии, показ фильма «**Я тебя люблю**» и читка трэшево-натуралистической пьесы **М.Макдонаха «Безрукий**

**из Спокана**». Но в такой эклектике, как считает Рыбкин, есть своеобразие: публика видит разносторонний срез современной драматургии, в которой резкие и провокационные тексты спокойно сосуществуют с пьесами, написанными по классическим канонам. Как, например, новые пьесы **Елены Греминой «Братья Ч.»** о молодом Чехове, «**Его жизнь в искусстве**» **Михаила Дурненкова** (о Станиславском) или «**Бесконечный апрель**» **Ярославы Пулинович** – все они прозвучали в последней программе красноярского фестиваля.





Читка пьесы «Его жизнь в искусстве»

«ДНК» привлек в край молодых режиссеров – благодаря ему здесь узнали **Юрия Муравицкого, Романа Феодори, Германа Грекова, Семена Александровского, Егора Чернышова** и др. Сейчас многие из них востребованы не только в театре Пушкина, но в и других театрах региона, а Роман Феодори даже возглавил Красноярский ТЮЗ.

Этот фестиваль вообще привлекает с каждым годом все больше гостей. Помимо постоянных экспертов «ДНК» **Кристины Матвиенко, Елены Ковальской, Павла Руднева, Алены Карась** и **Александра Вислова** его столь же постоянным участником стал художественный руководитель «Театра.DOC», режиссер и драматург **Михаил Угаров**, который проводит здесь драматургический семинар. Пьеса участника семинара молодого красноярского автора **Дмитрия Обуховского** попала в программу фестиваля «Любимовка – 2011». А сам «Театр.DOC» уже дважды побывал в гостях у «ДНК».

Заинтересовались красноярским фестивалем и драматурги – на четвертом «ДНК» помимо Угарова побывали **Михаил Дурненков, Саша Денисова** (со спектаклем «Загни мой огонь») и **Ярослава Пулинович**. Ожидается, что в дальнейшем их круг еще больше расширится. Авторы, как опытные, так и начинающие, которые желают представить свои пьесы на «ДНК», теперь могут отправлять их непосредственно организаторам фестиваля на адрес [festDNK@yandex.ru](mailto:festDNK@yandex.ru).

А самое главное – благодаря «ДНК» театр на практике убедился, что новая драматургия, еще совсем недавно мало кому в Красноярске известная, интересна не только узкому кругу профессионалов. У фестиваля появилась своя постоянная аудитория, с любопытством воспринимающая все его эксперименты. А постановки, вошедшие в репертуар театра благодаря «ДНК» – «**Места и воспоминания**» **М.Бэцуюку**, «**Лейтенант с острова Инишмор**» **М.Макдонаха**, «**Самый лег-**

**кий способ бросить курить**» **М.Дурненкова**, – стабильно собирают залы. И хочется надеяться, что таких спектаклей после каждого фестиваля будет появляться все больше.

Что дальше? Непросто ответить на этот вопрос в условиях грядущей реконструкции театра им. Пушкина, которая начнется в середине 2012 года. Правда, одна из малых сцен театра, на которой проходил «ДНК», продолжит работу. Но очевидно, что всех желающих попасть на фестиваль эта площадка давно уже не вмещает. Правда, как считает Олег Рыбкин, публику лучше недокормить, чем перекормить, и в этом есть свой резон. Но в то же время при таком подходе есть риск впасть в другую крайность – остаться узким междусобойчиком, доступным лишь вниманию «избранных».

Впрочем, может, во время самого фестиваля расширять его пространство действительно не стоит – для прочтения пьес нужна камерная атмосфера. Но что мешает потом показывать лучшие пьесы на протяжении всего последующего сезона? Делать целевые представления (как вечерние, так и дневные) для студенчества, каких-то других сегментов неслучайной публики, с обязательным обсуждением увиденного (на самом фестивале на это постоянно не хватает времени, слишком плотная программа)? Уверена, что это найдет отклик у зрителей. И, возможно, вообще существенно обновит аудиторию театра.

*Елена КОНОВАЛОВА  
Красноярск*

*Фото Александра Мищенко,  
Антоня Скрипова,  
Андрея Минаева*

# ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА НА БЕРЕГУ ВИЛЮЯ

**К**огда-то, в еще не забытые времена, театральная жизнь не замирала и летом. Местные коллективы отправлялись на гастроли, а на афишных тумбах появлялись репертуары театров из других городов и областей. Лето в Якутии в этом году стало бы порой полного межсезонного затишья, если бы не **VII Республиканский театральный фестиваль «Сага-2011»**, проходивший в **Нюрбе** с 4 по 7 июля.

Возможно, выбор столь необычных сроков проведения фестиваля был продиктован желанием хозяев достойно отметить две славных юбилейных даты – **70-летие Нюрбинского 2-го колхозного театра** и **45-летие Нюрбинского государственного передвижного драматического театра**.

## Молодые и малые

Обычно нюрбинский фестиваль проходит в начале весны и собирает не одну сотню гостей, среди которых всегда есть один-два театральных критика из Москвы, привлеченные не столько таежной экзотикой, сколько репутацией худрука Нюрбинского театра **Юрия Макарова**, режиссера со своим особым видением мира и абсолютно оригинальным воплощением этого видения на сцене.

На этот раз состав участников по вполне понятным причинам оказался более скромным: большинство актеров уже ушли в отпуск, да и дорога до Нюрбы летом – еще то приключение! «Са-



**Открытие фестиваля**

та-2011» оказался по преимуществу молодежным, а изюминкой его программы стало преобладание малых сценических форм. И то, и другое обстоятельство нисколько не умаляют ни значимости самого события, ни художественной ценности показанных спектаклей. Я бы даже сказал, что некая камерность в сочетании с изначально присущей нюрбинскому театральному слету демократичностью пошла на пользу молодым актерам и режиссерам – у них появилась прекрасная возможность показать зрителям и собратям по театральному цеху результаты своих замыслов и экспериментов. Немногочисленным театральным критикам тоже выпал редкий шанс увидеть работы, которые если вдруг и попадают в программу республиканского фестиваля «Желанный берег», то как-то теряются на фоне масштабных постановок маститых режиссеров.

Как члену жюри обоих фестивалей, мне, наверное, не подobaет их сравнивать, но как человека, не чуждого литературных пристрастий, так и тянет на эпитеты: «Желанный берег» – мраморный, бронзовый, не лишенный известного пафоса, «Сага» – деревянный, травяной, наивный и простодушный. Если что их и объединяет, так это эпический дух и тяга к этническим корням.

Сказать, что «Сага – 2011» был только «площадкой молодняка», значило бы погрешить против истины. Необходимую степень маститости обеспечивало участие двух заслуженных деятелей искусств Республики Саха (Якутия) **Александра Титигирова** и **Юрия Макарова**, а также присутствие аксакала якутской национальной драматургии **Иннокентия Аксентьевича Дмитриева**, чья пьеса «**Последнее счастье Манчаары**» в постановке молодого **Динислама Тутаява** открывала программу.



«Последнее счастье Манчаары». Манчаары - Ф.Сафронов

### Бунтарь на покое

Иннокентий Дмитриев с завидным постоянством радуется земляков плодами своего творчества – на прошлом «Сата» главным событием стала постановка Юрия Макарова по его пьесе «Ньурбакан». Новая работа рассказывает о заключительном этапе жизни легендарного якутского разбойника Василия Манчаары. Известно, что последние одиннадцать лет он провел на нюрбинской земле, где снискал уважение жителей, нашел любовь, обрел семейный очаг и вечный покой. Спектакль получился масштабным не по количеству задействованных актеров и сценографических средств (здесь как раз все было скромно и лаконично), а благодаря образу главного героя. Градус накала и степень нервного напряжения, которыми с первых минут заряжает зал исполнитель роли Манчаары **Фрументий Саф-**

**ронов**, заставляли вибрировать глубинные струны души. Совсем не зная якутского языка, вылавливая отдельные знакомые слова, я каким-то неведомым образом понимал смысл его страстных монологов. Актер с длинными белыми, как снег, и легкими, как облака, волосами, похожий на плененного волхва, казался, переносит нас не в век XIX, когда жил его герой, а во времена древние, языческие. Это, к слову, об эпическом духе и тяге к корням.

Очень характерна сцена беседы Манчаары с православным епископом, в образе которого автор пьесы вывел митрополита Иннокентия Вениаминова, хотя вряд ли такая историческая встреча имела место в реальности. Два старца, находящиеся на разных культурных, духовных и социальных полюсах, святитель-миссионер и душегуб-разбойник, тем не менее, друг друга поняли, по-

скольку говорили о вечных ценностях – свободе и покаянии.

Если смотреть на «Последнее счастье Манчаары» как на бенефисный спектакль, поставленный специально для Фрументия Петровича, ветерана нюрбинской сцены, отметившего в дни фестиваля свое 70-летие, то что-то лучшее, пожалуй, трудно себе представить. В номинации **«Лучшая мужская роль»** Фрументий Сафронов победил, что называется, за явным преимуществом.

Однако если судить по гамбургскому счету, орехов и недоработок в спектакле хватает. Сам драматургический материал поставил перед режиссером довольно трудную задачу – в пьесе огромное количество длинных монологов главного героя, и в то время, как он их произносит, остальные актеры замирают в нелепых позах, как манекены в витрине или восковые куклы в музее мадам Тюссо. В современном театре такие мизансцены выглядят беспомощно и нелепо. Хотя в целом спектакль довольно динамичный и зрелищный, в нем умело чередуются драматические, детективно-приключенческие, лирические и комические сцены. Казачки-тюремщики, похоже на бесов в аду, мучают престарелого узника, самозванный Манчаары грабит богача в доме его тайной жены и сам становится жертвой облеченного властью убийцы, юный романтик с революционными идеями в голове приходит к ушедшему на покой разбойнику брать уроки мастерства, сам Манчаары встречает на покое юную Матрену и, бросив грабли, превращается в галантного кавалера с манерами испанского

идально... Эпизоды удачно перебиваются топотом и ржанием копей. Легенда становится бытом, а бытовая история превращается в миф. Пожалуй, в этом и состоит главное достоинство спектакля, кроется секрет его зрелищной притягательности.

А то обстоятельство, что зрители в Нюрбинском театре вынуждены ютиться на дупотопных фанерных стульях с откидными сиденьями, как во второразрядных кинотеатрах советских времен, добавляло действию дополнительную достоверность. В мягком кресле какого-нибудь столичного академического театра все воспринималось бы, наоборот, иначе.

Режиссер удачно использует в спектакле незаурядные вокальные данные Фрументия Сафронова. Если монологи Манчаары – речи бунтаря, то его песни сродни плачам, они добавляют в спектакль лирическую ноту и, как брехтовские зонги, помогают раскрывать образ.

По идее, именно динамика образа Манчаары должна была стать самой интересной темой спектакля. В первом акте перед нами бунтарь, не признающий ни божьих, ни людских законов. В финале – тихая смерть праведника, обретшего мир и покой. Путь этот удачно проиллюстрирован сцениграфическими средствами – на шестах последовательно появляются предметы-символы. Сначала мы видим только якутский меч батас – оружие разбойника, который нависает над ним, как Дамоклов меч. Потом появляются птицы: сокол – символ свободы и утка – символ собственного хозяйства, своего аласа. И, наконец, деревянный кубок – чорон, символи-

зирующий свадьбу и народный праздник ысыах – обретение семьи и людского уважения.

Но, к сожалению, я так и не получил ответа на главный вопрос: был ли этот путь духовным перерождением и покаянием или вынужденным компромиссом уставшего от борьбы с обществом и государством старика, стал ли герой в результате смиренным или просто смиренным? Впрочем, Василий Манчаары для народа саха – давно уже не столько историческая личность, сколько легенда, а к легенде подобный вопрос вряд ли применим, уместным его делает только попытка авторов спектакля эту легенду очеловечить.

### Дашь молодежь!

Работающий в **Мирнинском театре** молодой режиссер **Алексей Амбросьев**, недавний выпускник АГИИК, ученик Андрея Борисова, обратил свой взор на раннюю пьесу **Семена Ермолаева «Туманное утро на дороге»**, что вполне понятно и оправдано – по теме и формату она идеально подходит для моло-

дежного театра. Двое – юноша и девушка – встречаются утром на дороге, где вынуждены провести некоторое время вместе в ожидании попутной машины. Ехать им нужно в разные стороны: ему – в город, ей – в деревню, а может, наоборот, – принципиального значения направление не имеет. Об этом недвусмысленно напоминает огромный дорожный знак, висящий над сценой: надпись NEVER и три восьмерки, превращенные в тройной знак бесконечности. «Never» в переводе с английского – «никогда», а для жителей Якутска «Невер» – знакомое место, пункт, где единственная сухопутная трасса, ведущая из Якутии на материк, выходит на транссибирскую магистраль. Этой синей табличкой (удачная находка художника Саха театра **Михаила Егорова**) собственно и ограничивается сценография. А дальше все в руках актеров и режиссера, поскольку в пьесе у Ермолаева подтекст едва ли не важнее текста. А произносить слова и играть подтекст – это два разные задачи, вторая куда



«Туманное утро на дороге». Она - И.Михайлова, Он - Д.Алексеев

сложнее. Молодые актеры Саха театра **Ирина Михайлова** и **Дмитрий Алексеев** не слишком преуспели в ее решении. Зритель увидел лишь то, что лежит на поверхности: как герои сначала врут друг другу, приукрашивая себя и свою жизнь, потом исповедуются в грехах и ошибках. Вопрос, почему они это делают и зачем, так и остается открытым. Ведь не потому же, в самом деле, что им просто больше нечем заняться! И уж совсем непонятен в этом контексте финал, когда юноша вдруг оскопляет себя позаимствованными у девушки ножницами. До таких пределов самобичевания и умирения плоти даже отец Сергей у Льва Николаевича Толстого не доходил. По всей видимости, с точки зрения молодого режиссера – это сильный ход. Возможно, но сильный ход нужно долго готовить, в любом случае, он должен быть психологически оправданным.

**Алексей Макаров**, в одиночестве представлявший на фестивале **Нерюнгринский театр актера и куклы**, сложных психологических задач перед собою не ставил, его спектакль «**Звезда**» был кукольным и предназначался для детской аудитории, хотя взрослые смотрели разыгранную в ролях евангельскую историю Рождества Христова с не меньшим интересом. Обаятельный актер со сразу располагающим к себе лицом, очень естественно умеющий говорить на разные голоса, мог бы запросто открыть новый для Якутии жанр – «человек-театр» и разъезжать со своим волшебным сундучком по городам и весям республики.

**Государственный театр юного зрителя РС(Я)** привез на фестиваль уже знакомый

спектакль «**Это я – Эдит Пи-аф**» по пьесе-монологу **Нины Мазур**. Исполнительница главной роли **Изабелла Егорова**, номинант «Желанного берега», была тогда очень близка к успеху, но диплом фестиваля за лучшую актерскую работу достался ее коллеге по театру **Анне Ивановой** за роль Медеи. На этот раз судьба и жюри оказались более благосклонными, и французский «воробышек» принес ей в клюве приз в номинации «**Лучшая женская роль**». Лауреатом фестиваля за лучшую режиссерскую работу стал постановщик спектакля **Александр Титигиров**, выжавший максимум возможного из драматургического материала и превративший текст из монолога, в котором Эдит Пи-аф повествует о себе, в диалог между темной и светлой сторонами великой певицы и страдающей женщины.

### Запах свежей травы

Как и ожидалось, главным событием фестиваля стал спектакль **Юрия Макарова «Буура Дохсун»** по мотивам одноименного олонхо **Эрилика Эристина**. Спектакль Макарова начинается еще при закрытом занавесе и непогашенном свете, он начинается с запаха свежей травы. Наверное, только в Нюрбинском театре возможен подобный режиссерский прием и сцениграфическое решение – за час до начала представления привезти с ближайшего луга свежескошенную траву и застелить ею всю сцену. И действительно, где же еще должен разворачиваться сюжет былинного эпоса? Для чего ему какие-то искусственные построения?

Но Макаров не был бы Макаровым, если бы ограничился формированием среды для известных былинных персонажей и вполне предсказуемого хода событий. Первый раз напрямую обратившись к олонхо, он сразу постарался сломать каноны, чтобы из обломков тут же соорудить новые. Традиционная для якутского эпоса схема мироустройства: в Верхнем мире обитают боги, Средний мир заселяют люди, а в Нижнем, как и положено, всякая нечисть – аббасы, у Макарова обретает новые краски. И вот уже Средний мир не совсем посредине, а явно где-то пониже. Да и само появление режиссера на сцене в самом начале спектакля в образе мастера кузнеца, окруженного свитой богов Верхнего мира, свидетельствует о том же. Повинуясь ударам его молота, и люди, и духи начинают причудливый танец, двигаясь, словно марионетки.

Есть в этом что-то от Просперо в шекспировской «Буре». Еще один намек в этом направлении – костюм вестника Сорук Боллура явно из эпохи Возрождения. Второстепенные для традиционного олонхо персонажи – Сорук Боллур (**Олег Коношук**) и ведунья Симэхсин (**Александра Кривогорничына**) – в спектакле Макарова отнюдь не комментаторы событий, а едва ли не основные действующие лица и, вне всяких сомнений, – главное украшение спектакля. Призы за **лучшие роли второго плана** достались им вполне заслуженно.

О том, удался или нет фестиваль, все судят по-разному. Организаторы – по тому, остались ли довольны спонсоры, участники и зрители. Участники – по тому, как их принимали и чем на-





Режиссер Ю.Макаров

градили. Зрители – по впечатлениям от спектаклей. А критики – по открытиям.

Для меня открытием фестиваля «Сата-2011» стал актер **Нюрбинского театра Олег Коношук**. Он работает в театре уже 11 лет, и я наверняка видел его на прошлом фестивале или в спектаклях нюрбинцев во время их несчастных приездов в Якутск, но не запомнил, а тут запал на него как-то сразу. И в спектакле «Последнее счастье Манчаары», где он сыграл две роли, пусть маленькие, но значимые и запоминающиеся. Роль Первого казака – не статиста, как следует из программки, а законченного садиста, готового издеваться над беззащитным и убить за деньги, и диаметрально противоположную роль Уйбаак Уолаа, юного якутского Робин Гуда, этакого революционно-романтика, жаждающего отнять и поделить, который приходит к Манчаары брать мастер-класс. В спектакле-олонхо Олегу представилась возможность раскрыть свой комедийный талант и продемонстрировать великолепную пластику. Зритель в течение пяти минут (что страшно долго для театрального темпорит-



«Буура Дохсун». Симэхсин - А.Кривогорницына, Сорул Боллур - О.Коношук

ма) замороженно следит за тем, как актер собирает из довольно увесистых деталей священное дерево Аал Лук Маас, превращая обычную работу монтажника декораций в священнодействие, причем с явно пародийным подтекстом. Такова очередная задумка режиссера Макарова, направленная на слом хрестоматийных рамок. Как только дерево было готово, из-под земли полезли аббасы, поэтому Сорул Боллур его быстренько разобрал от греха подальше.

Фантазия художника **Марии Ивановой**, сотворившей костюмы для «детей подземелья», заслуживает особой похвалы. Равно как и подбор музыкального сопровождения. За него отвечает **Борис Габышев**, который использовал для этой цели произведения классиков якутского рока – групп «Чолбон» и «Айтал». Фабулу спектакля «Буура Дохсун», как и большинство сюжетов олонхо, составляет сказка о красавице, похищенной нечистью и освобожденной славным богатырем, которому она, оказывается, вовсе не нужна, поскольку у него роман с лесной богатыршей. К этой знакомой истории режис-



Кыыс Ньургун - В.Никитина, Буур Дохсун - Д.Слепцов

сер Макаров, сохраняя принятые шаблоны, добавляет свои неожиданные краски. Олонхосут, он же отец красавицы (**Борис Борисов**), выглядит несколько глуповатым. Его жена (**Валентина Николаева**), наоборот, умной и ироничной, знающей все наперед. Дочка Еёкейдян Куо (**Майя Иванова**) – просто красивая кукла. Главный аббас Есёх Дюксюля (**Артур Евсеев**) чем-то напоминает пса-рыцаря из знаменитого фильма про Александра Невского. Главный герой Буура Дохсун боотур (**Дмитрий Слепцов**) в блеске достижений ему проигрывает, и вообще не такой красивый, но в итоге, как и положено, побеждает. Куда труднее дается ему победа над богатыршей Кыыс Ньургун (**Венера Никитина**). Их борьба, постепенно переходящая в любовную игру, подана режиссером оригинально и эротично. В итоге должен признаться, что это самый жизнерадостный и жизнеутверждающий спектакль Юрия Макарова из всех, мною виденных.

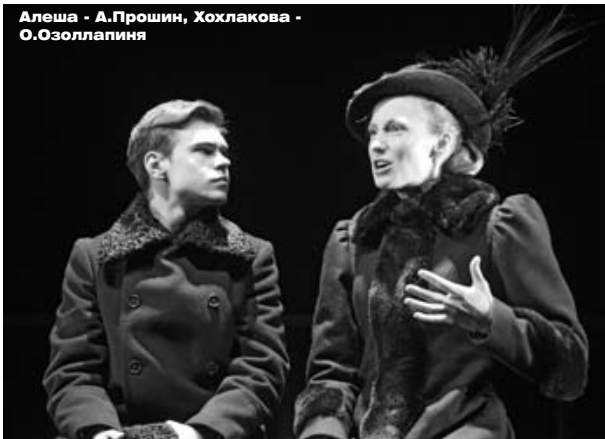
Александр КСАНФ  
Фото автора

## БЕЗ НАДРЫВА

«Брат Иван Федорович» в Студии Театрального искусства

**В** конце своего шестого сезона Студия театрального искусства выпустила спектакль «Брат Иван Федорович». В нынешней ее афише он стал девятым; в жизни «женовачей» первого призыва – тринадцатым. Подсчитать легко: в апреле 2005 «женовачи», еще будучи студентами, устроили такой парад-алле под названием «Шесть спектаклей в ожидании театра». Два спектакля из шести, «Мальчики» и «Marienbad», имеются в текущем репертуаре; еще два, «Как вам это понравится» и «Об-ло-мов-щи-на...», были сняты во 2-й половине прошлого десятилетия; еще два скончались в стенах РАТИ/ГИТИС, и как они назывались, я уже не помню. Студия еще долго будет считаться «молодым театром», но на самом деле она вошла в пору зрелости, вошла уверенно и спокойно. Возможно, ей предстоит еще долго осваиваться со своим новым качеством. В этом смысле «Брат Иван Федорович» – спектакль, очень важный для жизни театра. Его мерность, неторопливость, монохромность (о том, как затемнена сцена, написали решительно все; какой разной умеет делать полутьму художник по свету **Дамир Исмагилов**, как играют у него тени и оттенки, заметили далеко не все), внешняя бесхитрость режиссерских решений в «Брате Иване» – все подчинено единой задаче, не только художественной, но и педагогической. Два поколения студийцев должны были встретиться и сыграть, что называется, на равных, в одном ключе, в общем рисун-

Алеша - А.Прошин, Хохлакова - О.Озоллапина



Митя - А.Обласов, Алеша - А.Прошин



ке. Вспомним, как трудно шли к такому равенству младшие «фотоменки», подумаем, как быстро сейчас меняются свойства жизни и, соответственно, стилистические приоритеты – а у Студии все как бы само собою («само собою» – ха-ха!) сложилось и спросилось. Нет решительно никакого желания вспоминать: вот **Ольга Озоллапиня**, остроумно играющая г-жу Хохлакову, мать Лизы, – из какого же она выпуска? Это неважно, важно совсем другое. Премьера «Брата Ивана Федоровича» состоялась 15.05.11. В основе спектакля – диалоги из «Братьев Карамазовых», часть IV, кн.11., главы 1 – 5 и, сразу, 8 – 10. Из действия изъяты две первые встречи брата Ивана (**Игорь Лизенгевич** с большим Смердяковым (**Сергей Аброскин**)). Режиссерскую купюру нетрудно понять. В IV части фигура четвертого брата, лакея-убийцы, выплывает с изумительной яркостью и детальностью (вспомним хотя бы его чулок с деньгами). Аброскину, самому, может быть, зарезультативному из актеров СТИ – ему только дай развернуться: он мигом вышмыгнет в протагонисты. Вспомним, как в «Мальчишках» Аброскин играет лохматого пса Перезвона: ни умирающий Илюшечка, ни проповедующий Алешечка не в силах отвоевать у этой собаки зрительское внимание. В «Брате Иване» актерская обольстительность Аброскина попросту могла перекосить сюжет. Представить себе спектакль **Сергея Женовача** с protagonистом-Смердяковым – чур, чур, это попросту невозможно (интересно, кстати бы, узнать, ставили ли вообще кто-нибудь спектакль про «четвертого сына»). Текст роли пришлось укорачивать, арти-

ста – укрощать, жертвуя эффективностью действия. Но что-то, а умение «жертвовать эффективно» для Женовача – давно и подробно разработанная режиссерская тактика. Впрочем, это, скорее всего, и не тактика, а природное, с годами окрепшее свойство мышления. Театр Женовача чурается всего избыточно яркого, острого, дерзкого – короче, всего чрезмерного, этих самых бездн и высей, в которых решительно нечего искать хорошему здравомыслящему человеку. Выдает, что туда заталкивает сама жизнь, но и тогда искать нужно только главное: где тут у них выход. Веселость ума, душевное тепло, ненавязчивая готовность к состраданию (при том, что само страдание всегда несколько ретушировано) суть неотменимые свойства Студии и ее спектаклей – психологические константы, тесно связанные с художественными навыками. Все это и многое другое мы найдем в любом из спектаклей Женовача; чего мы не найдем там никогда, так это романтического пафоса. Он даже не опровергается, он просто снят с работы. Пылкие романтики для режиссера в лучшем случае могут быть забавны, даже трогательны, как неукротимый Доримедонт Рогожин, тонко и точно сыгранный Алексеем Вертковым в «Захудалом роде», но вообще-то воспаленные завсегдаитаи бездн и высей – люди подозрительные, чаще всего дурные, а то и опасные для окружающих. Мне или вам вовсе не обязательно соглашаться с этим в принципе, но для Женовача оно так, и пусть будет так. Ну да, дело обычное – скажет человек, слабо знающий текущую

историю театра. Женовачу перевалило за полтинник, он остепенился, присосанился, напугу-чал «Золотых Масок» и – как там у Гоголя? – «Молодым бесится, так что неverteплет другим, а под старость прикинется ханжой, так что неverteплет другим» («Игроки», явл. X., реплика Швохнева, которого, кстати сказать, в спектакле СТИ 2007 г. эффектно сыграл **Александр Обласов**; несчастный брат Митя в «Брате Иване Федоровиче» у него вышел, пожалуй, потоньше, но и поскучнее). Да нет, все не так. Даже в молодости Сергей Васильевич Женовач ни разу, насколько я знаю, не захотел «взбеситься». Его морализм – не выработанное свойство, а душевная склонность: он всегда был таким. И ничего яркого он никогда не любил, за исключением наивной, простецкой яркости, свойственной народному гулянию или масленичным потехам: вспомним, как она бурлила в постановках 90-х гг., в «Мельнике-колдуне» (1993) и «Ночи перед Рождеством» (1998). В «Брате Иване» на сцене, как сказано выше, почти темно: так будет постоянно. Деревянные скамьи, постепенно узнаваемые персонажи и фразы: слова артикулируются с преувеличенной отчетливостью – не то диалог, не то диктант. Брат Иван, как предупредила программка, на сцене появится не скоро; пока что в разговорах с персонажами (преимущественно женского пола) кротко застревает брат Алеша, далеко не всегда знающий, что ответить на их вопросы. «Алеша, правда ли, что жиды на Пасху детей крадут и режут?» – спрашивает Лиза Хохлакова. Светлый отрок отвечает ей: «Не знаю». И то ли впрямь не знает, то ли не хочет

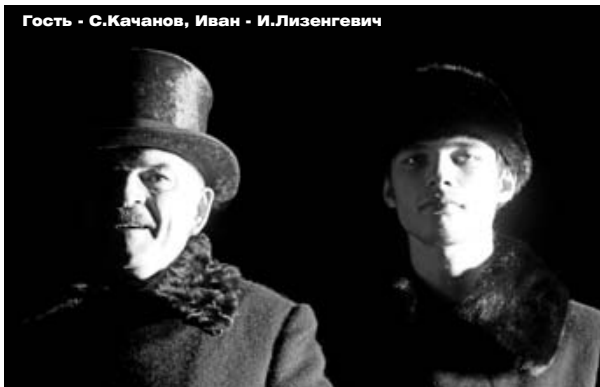
пугать бедную девочку. Т.е., не берусь сказать, может, и режут. Впрочем, как звучат эти реплики в спектакле, я вспомнить не могу, хоть убейте. Может быть, они вообще купированы – и по соображениям политкорректности, и вообще: ну зачем про это, ну не надо...

В сопоставлении с легендой живой спектакль проигрывает всегда. Поэтому нет никакой надобности сравнивать спектакль Женовача с «Братом Алешей» Анатолия Эфроса (Театр на Малой Бронной, 1972), где Карамазова-младшего играл весьма уже возмужавший, тридцатипятилетний Анатолий Грачев. Но в том спектакле была еще и Лиза – Ольга Яковлева, и какой год шел актрисе, никого не касалось. Она выезжала на авансцену в инвалидном кресле – грубом, непослушном, колеса прыгали, дерево скрипело. Тонкая рука, рвущая деревянный обод на повороте, перекошенный рот и сапфировые, потемневшие от боли зрачки, – но мы положили себе обойтись без сравнений.

В спектакле СТИ Лиза-страдалица решительно и без всяких оговорок вытеснена Лизой-капризницей. Ясноглазая, высоколобая **Марина Курденевич** выходит к брату Алеше на своих двоих (как все помнят, способность двигать ногами бедной Лизе вернули молитвы старца Зосимы). Выходит так гордо, так самодовольно, будто у нее в жизни никогда ничего не белело. Понятно, что разговор с Алешей плохо ей удастся: знаменитые фразы про ананасный компот и распятого ребенка звучат у Курденевич не то чтобы фальшиво, но как-то безответственно. Слова, слова, слова – в них нет ни огня, ни надрыва.



Смердяков - С.Аброскин, Иван - И.Лизенгевич



Гость - С.Качанов, Иван - И.Лизенгевич

Вот, наконец, написано слово, всегда очень много значившее в мире Достоевского и в нашем понимании этого мира: надрыв. Некоторые почему-то думают, что

его придумали критики, это неверно. Да, критики XIX века пустили его по рукам, оно обтрепалось и обесмыслилось, как потом обесмыслится выражение

«среда заела», но читатель помнит, конечно, что в «Братьях Карамазовых», часть II, кн.4, так называются идущие подряд главы: «V. Надрыв в гостиной. VI. Надрыв в избе. VII. И на чистом воздухе» (две последние описывают встречу брата Алеши с семейством Лебядкиных, они входили в сюжет «Мальчиков»). Тут есть, о чем подумать.

«Надрыв – Болезненная возбужденность, неестественность в проявлении какого-н. чувства, в восприятии чего-н.», – толкует словарь Ожегова. Все верно, все точно, но не для Достоевского. В его романах, особенно в поздних, «надрыв» – это не свойство персонажа, сказывающееся в образе мыслей, повышенной возбудимости и пр., а элемент сюжета; характеристика не личности, а образа действий: что тут происходит? – надрыв. И еще, если угодно, это некая гарантия человеческой виновности, хотя бы моральной: тут уместно вспомнить, как г-жа Хохлакова, курица безмозглая, рассуждает об «аффекте», и сама не понимает, насколько права в главном. Ее «аффект» ведь – прямая противоположность «надрыву».

Было бы неучтиво сказать, что режиссер Сергей Женовач в «Брате Иване» целиком принимает хохлаковские кондиции. Однако и для него «надрывы» – это, прежде всего, душевная дрянь, которой нельзя давать разгуливаться, будь ты хоть четырежды гений.

Описывая пространство спектакля, сочиненное **Александром Боровским**, немногие из рецензентов оставили без внимания задний план: там над скамьями темного дерева высятся канцелярские, а вроде бы и не совсем

канцелярские столы, там хмурятся медные люстры – там зал суда, к которому каждый из персонажей спектакля готовится по-своему. Страшного? – да нет, вряд ли, хотя большинству пишущих почудилось именно это. Здесь, конечно, будут судить безвинного брата Митю и приговорят его к каторге, но ведь на Страшном Суде такие ошибки невозможны. Я придумал для себя иное, внебытовое объяснение: в этом пространстве на каждом представлении «Брата Ивана» режиссер Сергей Женовач намеревается судиться с писателем Федором Достоевским, оболгавшим своих собственных героев. Лишившим их, если так можно выразиться, права на заурядность – самого естественного из всех человеческих прав.

Мы привыкли к тому, что в мире Достоевского едва ли не все подряд взвинчены и напряжены, втянуты в круговорот темных страстей и одержимы этими страстями, если не чем похуже (девочке Лизе, например, не помешал бы хороший экзорцист, а Смердякову уже никакой экзорцизм не поможет). Мы привыкли, что каждую минуту от любого из персонажей можно ждать нервного срыва, который хоть отчасти разрядит атмосферу, а также послужит чем-то вроде патента на содержательность его, персонажа, душевной жизни. Душа обязана срываться, а если кто этого не понимает – какой-нибудь Лужин, Тоцкий или Ракигин, – так им же, подлецам, хуже.

Разумеется, это не совсем так. В «Преступлении и наказании» есть, например, прекрасодушный, хоть и несколько простоватый Разумихин; в нашем романе есть старец Зосима (впро-

чем, глава «Тлетворный дух», которая открывает часть III, кн.7 и описывает, как «старец провожнял», – это уж такой надрыв, что надрывнее и не сыщешь). В мире Достоевского возможно какое-то (кратковременное, ненадежное, условное, но хоть какое-то) подобие счастья, однако решительно невозможны покой и воля. Фундаментальные его свойства – дисгармоничность и неисправимость.

И всему этому, так хорошо известному, Сергей Женовач говорит свое кроткое, твердое: «Нет». Не надо самих себя запугивать и запугивать. Лиза Хохлакова – разве она действительно бесенок? Да нет же, просто балованная, больная, капризная глупышка с живой душой и чувствами всмятку: ее стоит пожалеть, ею можно умилиться, но чего никак нельзя, так это принять всерьез ее словесные эскапады. И Грушенька, которую пленительно играет **Мария Шашлова** – что такого уж inferнального в этой «инфернальнице»? Алла Шендерова точно подметила, что в спектакле Женовача речь первой красавицы Скоттопригоньевска довольно-таки вульгарна: «Звучание слова «вообще» заметно дрейфует в сторону «вааще» (INFOX.ru, 20 мая 2011 года). Да и с чего бы словам звучать по-другому? Достоевский сам называет выговор Грушеньки «слащавым» и «слащавейшим», добавляя: «Это была конечно лишь дурная привычка дурного тона, свидетельствовавшая о низком воспитании, о пошлоте усвоенном с детства понимании приличного» (ч. III., кн.1., гл. 10). Однако до премьеры в СТИ мы ничего подобного не слышали.



Поздравим актрису: найденная ею речевая манера отменно хороша. Дело не в том, что это ново, дело в том, что это – верно.

Ошибкой было бы сказать, что спектакль Сергея Женовача девауирует героев Достоевского – нет, он просто возвращает их из «бездн и высей» на землю, где им, собственно, и место.

Надо сказать, что сознательную задачу театра – сыграть роман Достоевского, максимально очистив мир спектакля от «достоевщины», – не поняли или, поняв, не захотели принять довольно многие. (В скобках, просто ради удовольствия, напомним старый филологический анекдот: «...И заметьте, бабенка, толстовцы в России были, а никаких «достоевцев» не было. – Зато и «толстовщины» никогда не было, а достоевщина живет и побеждает».) Марина Давыдова прекрасно видящая все достоинства спектакля, выносит жесткий приговор: «...Обаяние молодости тут не искупает отсутствия масштаба» (Известия, 19 мая 2011 года), адресуя свой упрек прежде всего исполнителю заглавной роли, Игорю Лизенгевичу. В том же тоне высказывается Глеб Ситковский: «...Можно сказать, что спектакль Сергея Женовача состоит из восьми дружеских перешуливания в жанре «пока суд да дело»» (OpenSpace.ru, 20 мая 2011 года). Мария Седых, не обвиняясь, просто называет инсценировку Женовача «школьным литмонтажом» (Итоги, 23 мая 2011 года). Все это верно лишь постольку, поскольку мы позволяем себе считать «отсутствие масштаба» режиссерским упущением или неизбежным следствием актерской слабосильности – чем угодно, но не сознательным выбором театра. В спектакле Сергея Женовача ценност-

ный мир Достоевского, все его бездны, надрывы, душевные муки и прозрения, решительно девальвирован – ну так это и было режиссерской задачей. Если кто помнит, та же задача намечалась в «Идиоте» (Театр на Малой Бронной, 1995), только поставлена она была мягче, да и Сергей Тарамев в роли князя Мышкина был куда обаятельней, чем Лизенгевич в роли брата Ивана (что ни в коем случае не является упреком актеру Студии).

Ивана Карамазова – умного, страстного, гордого – в спектакле СТИ нельзя даже на минуту, даже ошибкою принять за одного из тех гениев, которым «все дозволено» и о которых, как все помнят, написал свою жаркую, саморазоблачительную статью Р.Р.Раскольников. Иван, которого Игорь Лизенгевич играет очень сдержанно, но умно и ясно, оказывается, наперекор зрительским ожиданиям, человеком весьма обычным, чтобы не сказать «заурядным». Довольно слабым, не слишком понятливым, запутавшимся. В зале всегда найдутся зрители, которые сочтут такое решение скучноватым или вовсе не заметят никакого решения: чего уж там, просто актер слабоват и «не тянет». Да нет, дудки.

«Слабоват» не актер, а персонаж. Две последние (они же – лучшие) сцены спектакля, диалоги Ивана со Смердяковым–Аброскиным и с Гостем, то бишь чертом, дают понять очень ясно: никакой серьезный противник нашему Иванушке не по зубам. Не только черт, которого **Сергей Качанов**, ровесник и старый друг режиссера, играет так, что дух захватывает, но и умирающий, обессилевший Смердяков – оба размазывают Ивана в слякоть, причем без особых стараний. Было бы чего стараться: он сам себя довел до ручки.

Важно сказать: такой Иван – это сознательное решение, отважное и принципиально новое. Важно понять, почему именно такой Иван – «гордый ум», которому, в общем-то, решительно нечем гордиться – стал заглавным героем спектакля СТИ. По мере сил я пытался это объяснить; если вышло не очень убедительно – что же, значит, нужно снова идти на спектакль (как известно, спектакли Женовача со временем всегда крепнут и проясняются), искать дополнительные аргументы или переосмысливать свои суждения.

*Александр СОКОЛЯНСКИЙ  
Фото Михаила Гутермана*



## ЗА ПОПЫТКУ – СПАСИБО

**Н**аряду с обширным репертуаром постановок для детей **Музыкальный театр Геннадия Чихачева** продолжает опыты по освоению вполне «взрослых» сюжетов.

После «Униженных и оскорбленных», версий нескольких пьес Островского и мюзикла по мотивам «Анны Карениной» его афишу пополнил спектакль «**Плаха**», жанр которого авторы определили как мюзикл-притчу.

Знаменитый роман **Чингиза Айтматова** композитор **Александр Кулыгин**, автор либретто и стихов **Лев Яковлев**, режиссер **Геннадий Чихачев** и дирижер **Владимир Янковский** перевели в русло мюзикла, стараясь сохранить философскую глубину литературного первоисточника.

По большей части это удалось благодаря особой ритмике присущего избранному жанру музыкального языка и стихотворного «пересказа» сюжета.

Задача усложнялась тем, что его фантастические события развиваются в нескольких временных плоскостях и историко-культурных сферах. И хотя воплотить эту многослойную многозначность в условиях камерного театра крайне сложно, авторы спектакля нашли решение остроумное и смелое.

Действие развивается в пространстве, которое обычно используется как фойе. Зрители сидят по двум сторонам площадки, выстланной полупрозрачными прямоугольниками. Эти подмости не только способны светиться разными красками, но и поднимаются на разную высоту, создавая нейтральное – вневременное, но



подвижное и образное пространство.

Здесь одинаково свободно чувствуют себя все участники событий. Люди, среди которых семинарист Авдий, озабоченный ду-

ховными поисками, библейские герои – Иисус и Понтий Пилат, заблудшие нынешние анашты, наглые загонщики, а также стая волков, что живет, кажется, по тем истинно нравственным зако-



нам, какие сами люди к себе применять не торопятся.

Этот несколько поверхностный и предсказуемый в драматических контрастах симбиоз Кипплинга с Булгаковым все же не становится «проповедью личной безупречности» в силу увлеченности театра теми идеями, какие сегодня, по прошествии десятилетий, обнаруживаются в романе Айтматова. «Параллельные» сюжеты «Плахи» нынче действительно кажутся слишком очевидными. Но выбранная театром жанровая оптика помогает проникнуться искренностью нравственного пафоса, спектаклю присущего.

Здесь по-новому, свежо и нервно звучит почти забытый постулат великого романтика Виктора Гюго: «Все войны на свете – гражданские, потому что все люди – братья».

На всех уровнях сюжета спектакля мысль о гражданской войне «нового типа» звучит мощно и разнообразно, будь то искания Авдия, страстотерпия Иисуса, тупость анашистов или цинизм загонщиков, движимых наглостью и сознанием безнаказанности.

Жертвой тут, наряду с Авдием, становится, на своем «полюсе» сюжета, семья волков: красавица

Акбара, темпераментная и трагически страстная в исполнении **Анны Альт**, ее любимый муж, вожак стаи, благородный и смелый Ташчайнар – **Григорий Захарьев**, наконец, их сын Волчонок, которого молодой артист **Вадим Поповичев** представил трогательно простодушным, наивным и беззащитным.

В истории крестных мук Иисуса или исканий Авдия – земной, сегодняшней ипостаси Сына Божьего, интереснее всего, пожалуй, характер Авдия, воплощенный артистом **Константином Скрипалевым** прочувствованно и тонко. Этот Авдий покоряет искренностью и чистотой, вдохновением и способностью к высокой мысли.

В линии конфликта-диспута тем же артистом сыгранного Иисуса и Понтия Пилата (**Евгений Бодяков**) все выглядит не менее значительно, но, пожалуй, несколько эмблематично.

Лирическая стихия сюжета – судьбоносная встреча с Ингой, загадочной «девушкой на мотоцикле», которую **Евгения Янковская** увидела независимой и самоотверженной, – мотив, пусть не обязательный, но для спектакля органичный.

Красочную характерность вносит в действие колоритная дама – доктор Бромберг **Татьяны Петровой**, за «одесскими» сентенциями которой прочитывается трудная жизнь и судьба.

Свою – объединяющую – тему вносит в спектакль новый персонаж. Это Птица, присутствующая на площадке постоянно, комментируя события сюжета и состояние героев. Специальными акустическими эффектами театр усиливает впечатление надмирности пения Птицы. Артистка **Людмила Городецкая**, оставаясь в невыигрышной статичной мизансцене, умело и вдохновенно создает особую этическую ауру событий, являя собой новую ипостась птицы Феникс, чье возрождение столь же трагично, сколь неизбежно. Специфические условия работы оркестра, зачастую скрытого как от зрителей, так и от артистов, кажется, лишь повышают уровень азарта, с каким он работает. Артистизм, изящество и интерпретаторское мастерство дирижера Владимира Янковского снова вызывает восхищение.

Музыкальная драматургия новой «Плахи» вполне самостоятельна. Композитор Александр Кулыгин пользуется самыми разными приемами авторского письма, не страшась даже песенного мелодизма. В палитре композитора есть и «филиармонические» мотивы, и строгая классика, и эффектные шлягеры. При этом эклектики автор счастливо избегает, ибо такого музыкальная природа данного нам времени, что тоже можно воспринять как открытие.

*Александр ИНЯХИН*

# ЗАСЕРЕБРИЛАСЬ ФЛЕЙТА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ

**В**инсценировках «**Волшебной флейты**» **Моцарта** уже не раз и не два использовались приемы циркового представления. Один из самых красивых и умных вариантов принадлежит Иоахиму Фрайеру: его Зальцбургская постановка стала классикой жанра. Легкая повозка в виде циркового велосипеда с огромным колесом, на которой Папагено виртуозно ездил по барьеру оркестровой ямы, несколько сезонов украшала фойе фестивального зала как памятник выдающемуся спектаклю. Но театр – искусство текучее, в один поток дважды не войдешь. Так что, выбирая цирковую эстетику спектакля, режиссер каждый раз изобретает свой велосипед.

**Александр Петров**, тоже апеллируя к цирку, не мудрствовал лукаво, и спасибо ему за это. У него в питерском «**Зазеркалье**» получился азартный спектакль для детей и подростков. Ведь цирк для них – это чудо. Там захватывает дух, там тайна, красота, а главное – веселье.

Совсем недавно, после реконструкции, получив в свое распоряжение богатое современное световое оборудование, режиссер Петров и художник **Александр Фирер** использовали его деликатно, по делу, не превратив спектакль в грандиозное бессмысленное шоу. Постановщики зацепили зрительское внимание другим: за-

бавной, веселой, чуть ироничной игрой в цирк, где главный фокусник – философ Зорастро, шталмейстеры в униформах или фраках – жрецы, они же львы (с золотыми головами-масками), они же слуги просцениума. Царица ночи, ретивая мамаша, пытающаяся устроить счастье дочери по собственному усмотрению, – цирковая, а может быть эстрадная звезда, которая использует все эффекты цирка, чтобы произвести впечатление. Три Дамы, длинноногие юные валькирии, они же эффектные модели в туалетах а'la Египет, – цирковые ассистентки, с удовольствием играющие роль строгих наставниц перед инфантильным очкариком – принцем и хулиганистым панком Папагено.

Предыстория действия демонстрируется на увертюре: в первой ее части идет парад-алле – представление всех участников, артистов цирка. Во второй части Зорастро волшебством завлекает и похищает Памину, а Царица ночи, в свою очередь, похищает из оркестра флейту, и основное действие начинается.

Очень простые декорации – собственно, одна цирковая кабина для фокусов и две, будто сложенные из кубиков, лестницы – расписаны эзотерическими знаками и красиво освещены. Таинственные письмена и на порталах сцены, и на заднике, и на одеянии Зорастр-

ро. Во второй части спектакля художник, манипулируя светом, создает азиатские ковровые цветосочетания. Но все это не всерьез – идет игра в таинственное! В двух световых медальонах-фонариках по бокам сцены тоже «чудеса»: то подвижные портреты действующих лиц, то бушующее пламя, то восторженная юная публика собственной персоной (она же – молодой хор театра «Зазеркалье»).

В цирк весело играют всю первую часть спектакля. Во второй у Моцарта начинаются серьезные вещи – испытания главных героев. Здесь с цирком как-то не очень получается, и возникают моменты скучноватые. Правда, выручает Папагено – **Михаил Новосельцев**, который развлекает зрителей изо всех сил и не без успеха. Ему помогает, тоже не без успеха, темпераментный, пластичный Моностатос – **Николай Погорелов**, устраивая чуть-чуть что не стриптиз – мавританский, черный. Героям же остается петь, и это не всегда получается идеально, хотя **Виолетта Лукьяненко**, тоненькая трогательная Памина, и смешной очкарик Томино – **Сергей Гаврилов** вполне грамотно справляются с вокальным текстом. Но, честно говоря, для этих партий просто справиться – мало. Есть вокальные проблемы с партией Зорастро у **Владимира Огнева**, который далеко не всегда отоваривает нижние ба-

совые ноты. Придаться можно и к Царице ночи – **Светлане Чуклиновой**, но не хочется: уж очень колоритна! Особенно, когда исполняет «смертельный» номер; поет знаменитую трудную арию и мечет ножи вокруг привязанной к шиту дочери, а потом еще палит из пистолетов. Что, правда, не освобождает от необходимости попадать на нужные ноты.

Но, в конечном счете, певческие «санитарные нормы», за малым исключением, выдержаны, оркестр под управлением **Аркадия Штейнлухта** вполне корректен, и главная задача постановщиков выполнена. А именно: в яркой форме игры в цирк, во вполне удовлетворительном переводе на русский язык юным зрителям артистично представлен один из популярных шедевров Моцарта. Хотя «Флейта» идет во множестве музыкальных театров мира, это очень трудное для постановки произведение. Справившись с ним, «Зазеркалье» полноценно отпраздновало свое вступление в права владения обновленным зданием и новой современной сценической техникой.

*Нора ПОТАПОВА  
Санкт-Петербург*

**Фото Вячеслава Архипова**





## СЕСТРЫ, ПРЕВОЗМОГАЮЩИЕ ЖИЗНЬ

Сезон 2010-2011 года петербургские театралы в шутку называют «годом девяти сестер». Одна за другой появились постановки Л.Додина в Малом драматическом театре (см. «СБ, 10» № 7-137), Л.Эренбурга в Небольшом драматическом театре, Г.Дитятковского в Учебном театре на Моховой.

У **Небольшого драматического театра** под руководством **Льва Эренбурга** сейчас нет собственной площадки. Последние полгода они репетируют в стенах «Балтийского дома». «Три сестры» – всего пятая постановка за одиннадцатилетнюю историю НДТ. Лев Эренбург отдает предпочтение жанру трагикомедии. В этом жанре им поставлены и «Три сестры», а психофизиология героев передана как существование организма в условиях болезни. Режиссер опирается на индивидуальное актерское существование, и именно этим обусловлен своеобразный колорит постановки. Жизнь, которая в пьесе «вымывает» чеховских персонажей одного за другим, побеждая их, здесь тоже является сокрушительной силой. Герои спектакля противостоят ей, как упругие и жизнестойкие растения, превозмогая ее боль артистизмом своего существования.

В постановке переплетены смешное и грустное так же причудливо, как эмоциональный накал и лиризм, а со зрелищностью сочетается основополагающая простота, которая подчиняет себе действие этого спектакля, отличающегося фундаментальной целостностью. Эта простота – в построении мизансцен, актерской игре (хотя, по-моему, не всег-

да удачной, как в роли Кульги-на) и оформлении спектакля. **Валерий Полуновский** создал на сцене интерьер внутреннего пространства, в отличие, к примеру, от спектакля Молодежного театра, где интерьер представлял собою сложную метафору, объединяя квартиру и железную дорогу. В спектакле НДТ действие происходит в квартире, обстановку которой некоторые критики сравнивают с современной советской. На мой взгляд, она выглядит внешне и вполне метафорично. Стены небольшого павильона заставлены вешалками, и в них видится роль неких ограничителей жизненного пространства героев, как и в низком черном потолке, контрастирующем с белоснежной скатертью на столе. Почти все время большинство действующих лиц сидит за ним, и мир героев кажется расположенным по горизонтали, приращенным. Тем более «условным значком» становится вертикальная мизансцена финала, когда Ольга выпрямляется на сундуке во весь рост. Сверху мир героев Л.Эренбурга ограничен нависшими железными балками с софитами. Свет кажется равномерно ярким и ровным, как в операционной, и лишь в сцене пожара на черной стене появится слабый отсвет далекого пламени.

Здесь пожар не становится кульминацией. О ней вообще трудно говорить, само начало спектакля задано в привычной манере актерского существования НДТ – на предельном накале чувств. И то, что в расставленных на столе приборах, скрытых белой тканью, Ольга видит очертания тела отца, очевидно для зрителей и харак-

терно для структуры этого спектакля, где радость и горе сплетены воедино и почти неотделимы друг от друга. Здесь в безобидных вещах вдруг чудится страшное, и в то же время в такой трагической ситуации, как пожар, можно вести себя без всякого видимого героизма, деловито, с крепким словом командира солдатом, как это делает Вершинин – **Константин Шелестун**.

Сама изменяющаяся современная жизнь диктует иные законы, чем во времена первых постановок пьесы, и театр Льва Эренбурга как ее отражение существует по ним. Постановщик отметил в одном из интервью («Чехов лишен телесности только в *убогой школьной традиции*») нюансы сценической адаптации начала пьесы: «*Понятно, что в сегодняшнем театре ставить его таким образом, как указано в ремарке Чехова – три сестры стоят в разных платьях и что-то говорят в зал, – нельзя*». Это было бы возможно в другой, не менее современной постановке, но невозможно для менталитета Л.Эренбурга. Режиссер сохранил почти весь чеховский текст, но акценты в нем порою расставлены так, что смысл становится совсем другим. Это особенно касается наглядного иллюстрирования текста, что придает постановке комизм, иногда снижая смысл речей героев острее, чем это предусмотрено у Чехова, но, тем не менее, не идет вразрез с пьесой. Так, Соленький произносит свое: «*Он ахнуть не успел, как на него медведь на-сел*», – принимая на колени потерявшую равновесие от выпитого Ольгу, а его же «*потяни меня за палец*» адресовано непосред-

ственно Маше, которой он палец и протягивает. Примечательно, как иногда герои спектакля иллюстрируют фразу физической активностью: Кулыгин, сказав о необходимости «*ковры убрать на лето*», тут же начинает скатывать лежащий ковер. В этом еще одна особенность спектакля – его герои всегда в движении.

Иногда постановщик вкладывает реплики в уста других героев, что в начале спектакля звучит смыслообразующе. Не Чебутыкин, а Тузенбах говорит: «*Я не буду работать*». И Соленый отвечает ему: «*Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете. Года через два три вы умрете от кондрашки, или я всплыву и всажу вам пулю в лоб...*» А иногда интонация, на первый взгляд, снимая первоначальный смысл, только обостряет его. «*Жизнь проклятая, невыносимая*» в устах Маши – **Ольги Альбановой** звучит вроде бы не трагично, а буднично-весело, словно она сама смеется над собой.

Серьезность героев этого спектакля, как и драматизм обстоятельств чеховской пьесы, нарастает во втором действии, еще больше усиливаясь к финалу. В первом же акте им даже весело, кроме уже оговоренных моментов наподобие первой сцены. Это особенно ярко выражено в момент появления Наташи – **Светланы Обидиной**. Ее нелепая, нервная, несчастная героиня, уронив цветочные стебельки и вытирая запачкавшийся пол, вызывает дружный смех. Заразительно хохочет Соленый **Вадима Сквирского**, отложив свой карикатурно-огромный кинжал, которым что-то резал в тарелке, а рядом беззвучно, будто про себя, посмеивается Чебутыкин – **Евгений Карпов**.

Мы видим процесс переосмысления материала через систему образов. Их постановщик изменил более кардинально, чем текст. Если трагедия решает вечные вопросы бытия человека, притом сильного и обладающего трагической виной, то трагикомедия Л.Эренбурга тоже имеет дело с человеком, но болезненным и не виноватым ни в своей болезни, ни в слабости, и от этого вызывающим еще большее сочувствие. Описывая болезненность героев, беспомощных перед жизнью, Е.Горфункель в статье «*О людях, болезни и существовании*» пишет: «*Телесные страдания у Эренбурга – понятный с точки зрения сверхнатурализма аналог страданиям духовным*». В эпилепсии Вершинина видится некое трагикомическое противопоставление его «*философствованию*»: припадок сбивает предписанный по роли пафос, как и смешное изображение им то ли филина, то ли еще какого странного существа, ухажующего и шевелящего торчащими дыбом редкими волосами. У Вершинина – К.Шелестуна самая заурядная внешность из всех виденных мною исполнителей этой роли, и это тоже опровергает начатую еще К.С.Станиславским традицию подчеркивать внешнюю привлекательность подполковника. Он и философствует здесь, кажется, не так и много, притом в комически-ироническом ключе. Здесь, при сохранившемся тексте, нет спора-противостояния с Тузенбахом, как и у Соленого нет спора с Чебутыкиным по поводу чехартмы, во время упоминания которой герой В.Сквирского занят решением своих зубо-врачебных проблем (у Соленого нотку зубы).

В постановке вообще видоизменены словесные конфликты пьесы. Их нет у Наташи с сестрами, и мотив Протопопова не так явствен, как часто бывает в постановках «Трех сестер». Мелкие конфликты здесь поглощены главным – человека с жизнью, именно на нем сделан основной акцент, и с этой точки зрения спектакль Л.Эренбурга совпадает с авторским планом, но расслышанным по-своему. Режиссер сказал о том, чем ему интересен автор пьесы: «*В «Трех сестрах» Чехов нескончаемо жестоко говорит о способности человека обманываться, о том, как он обманывает себя и других*». Обманывают сами себя и других и персонажи этого спектакля. Наташа – тем, что ее семейная жизнь удалась; Кулыгин, Вершинин и Маша – тем, что любят; Ирина – тем, что не любит. В ее «любовном треугольнике» с Соленым и Тузенбахом видна жалость, почти близкая к любви. Наташа Светланы Обидиной изначально задана как персонаж комический. «Извините, я не привыкла бывать в обществе!» – вскрикивает она и колотит будущего супруга подушкой. Она проходит путь от испуганной, глуповато хихикающей, неловкой невесты Андрея до кормящей матери и хозяйки, но не становится хищницей, подчинившей себе жизнь всех в доме. Она топает на Феропонта, вобравшего в себя и образ Анфисы, как-то не очень по-хозяйски. «*Зачем здесь эта вилка?*» – это забота не о порядке, а о скрытой страсти Андрея к еде. Нет и явного мотива подавления ею воли Андрея. И в то же время сам Эренбург смеется над Наташей вместе со своими героями, как в сцене ее появления с коляской. Отвернувшись, она не ви-

дит манипуляций Фералонта: тот, пожевав зефир, которым до этого его кормил Андрей, и завернув это «лакомство» в замусоленный платок наподобие соски, тянется к ребенку, но его останавливает отчаянный визг Наташи.

В исполнении **Сергея Уманова** мне кажется более убедительным Фералонт, чем Кулыгин. Вспоминается 92-летний дедушка из «Мадрида», сыгранный совсем не так, как сейчас Фералонт, но в традициях острой характерности, удающейся С.Уманову. Странный баба-мужик вышел у актера гораздо рельефнее, чем педагог – представитель формы, в которую он пытается облечь и Машу, не помещающуюся в нее. С Машей этот Кулыгин выглядит каким-то потерявшимся, хотя, скорее всего, это предусмотрено режиссурой. Недаром Маша О.Альбановой сама ставит себе балл за поведение, а муж заботливо обматывает ее горло шарфом. Он делает это и в начале, и в конце, после ее расставания с Вершининым – в знак того, что все вернулось на круги своя. На его сухопарой фигуре даже пиджак кажется с чужого плеча. Зато с Ольгой он ведет себя значительно раскрепощеннее, их совместное возвращение с затянувшегося педсовета, сопровождающееся интимным смехом, – продолжение слов: «Если бы не Маша, я бы на тебе женился».

Тузенбах **Кирилла Семина** с его бритой головой, бровями домиком, мягкостью движений выглядит обманчиво-добродушным, хотя недобро подслушивает над Соленым, высыпая ему в чай всю сахарницу, да еще и наливая до краев неизвестный напиток. Здесь снова смещены акценты, и «страшный» бретер Соленый вы-



«Три сестры», НДТ





глядит почти страдальцем, хотя от большого зуба он уже избавился. Недаром Л.Эренбург сделал его погорельцем, своеобразно вместившим в себя образы Федотика и Родэ. У него нет никаких волчков-карандашиков и фотографий на память, есть собственная рубашка, которой он ожесточенно и как-то демонстративно трет пол, бросившись помогать вышедшей с ведром Ирине – **Ма-**

**рии Семеновой.** Такую осязаемую форму здесь имеет тема труда, как и в том, что хромая Ирина пытается идти, отбросив палку и процедив сквозь стиснутые зубы: «Сама».

Из всех сестер ее, вероятно, как самую слабую и младшую, постановщик сделал наиболее тяжело борющейся за существование. Ее физические трудности при ходьбе перекрывают все мо-

ральные – нелюбимую работу, тягу к Москве. О Москве говорится, но достаточно вскользь, эта тема не является лейтмотивом постановки. Видимо, для современного человека, каковыми являются герои спектакля Л.Эренбурга, не характерна отвлеченная тяга к идеальному, он слишком озабочен насущными, каждодневными проблемами выживания. Для чеховских сестер важна мечта.

Если нет «огонька впереди», то нет и полета. Недаром и Ирина – не «птица белая», о птицах вообще не говорится.

Почти нет в спектакле и темы времени, столь явно выраженной в пьесе. У Чехова с ней связан в основном Чебутыкин, здесь же он в исполнении **Евгения Карпова** непривычно молод. Поэтому у него нет отеческого отношения к Ирине, Маша называет его на «ты», а с Вершининым они, похоже, однополчане. Между ними сразу же устанавливается такое взаимопонимание, что даже говорят они в унисон в сцене первого появления подполковника в доме Прозоровых. В этой сцене есть какая-то трагическая законченность. Этот доктор не разбивает часы, их и вовсе нет. Нет и в целом трагедии сломленного жизнью Чебутыкина. Даже его незнание и отсутствие тяги к чтению имеет комедийный окрас: он не только сознается, что сам не читал Вольтера, но глубокомысленно заключает, что никто не читал. Акцентируется, что этот Чебутыкин – доктор военный. Понятно, о какой войне в спектакле идет речь, – о кавказской. Неторопливо и отрешенно могучий герой Евгения Карпова танцует лезгинку, а Кулыгин С.Уманова завистливо подстраивается под его танец.

В постановках Льва Эренбурга всегда есть незаурядные актерские работы, таковы здесь образы Маши в исполнении **Ольги Альбановой** и Ольги – **Татьяны Рябокони**. Это актрисы всегда разные, обладающие собственной индивидуальностью и в то же время точно выполняющие режиссерский рисунок. Свообразная гармония есть в страдающей, драматично-неспокой-

ной, но цельной и сильной Маше О.Альбановой, в ее волнующем звучном голосе. Тем трагичнее кажется утрата ею в сцене прощания с Вершининым этого своего «стержня». Нескольким непривычно оживленной выглядит Ольга в исполнении Татьяны Рябокони. От этой героини, самой старшей из сестер, ожидается обычно большая серьезность, усталость, какая-то эмоциональная закрытость. Здесь Ольга подетски дурачится с Кулыгиным, смеется и может, как Маша, пропустить стаканчик-другой, но у нее серьезные и взрослые огромные глаза, из которых в финале катятся крупные слезы, ясно, что в жизни она видела многое.

Постановщик проводит «пушкинскую» линию – от машинного «лукоморья» она проходит к бюстику поэта и к арии Татьяны, которую слушают Ольга и Наташа. Внешне это выглядит как трогательное взаимопонимание вместо вражды, а на самом деле, пожалуй, показывает, насколько чужой является Наташа в мире Прозоровых, знающих пять языков и «много лишнего». То, что это самоощущение (и мироощущение) героини передано в музыке, позволяет говорить о дополнительном драматизме, музыка вносит его в содержание спектакля. Здесь можно отметить и вальс «На сопках Маньчжурии», звучащий музыкальным лейтмотивом. Он заменил полковую музыку, которая играет «все тише и тише», в то время как сестры остаются в городе навсегда. Под него они ближе к финалу погружаются в кратковременный сон, который не избавляет от проблем. Этот вальс служит мизансценическим переходным моментом от слов к затемнению и следующим

сценам, финальные фразы героев тонут в нем, словно символизируя их потеряность в мире.

В спектакле есть еще несколько линий. В статье «*Сестра точка сестра точка сестра точка*» А.Гусев пишет: «*Самая подробная линия спектакля – «обувная», она же – лирическая: от бесчисленных взаимных обуваний-разуваний (для женщин это знак внимания, а военные сапоги мужчин и вправду трудно самому надевать и снимать) – до знаков безответной любви (роза, которую Соленьный укрывает от холода в двух сцепленных валенках) и любви взаимной (белый валенок Маши и черный сапог Вершинина)*». Она, начатая воспоминаниями Тузенбаха об отцовском лакее, ставившем с него сапоги, продолжается, когда барон бережно зашнуровывает ботиночки Ирине (их же будет зашнуровывать и Наташа), звучит в одиноко стоящих полусапожках впервые появившейся в доме Наташи, в том, как горестно-деловито натягивает сапоги Вершинин, получивший письмо из дома.

Мое внимание привлекла линия, если можно так выразиться, «мытья рук». Она начата с первого появления героев спектакля, они будут умыться еще чаще, чем обуваться-разуваться, поливая друг друга на руки из кувшина над маленькой раковиной справа на авансцене. Тузенбах умывается, моет руки Андрей, затем – Ирина; Ольга смачивает водой лоб, стирая поставленное ей Ириной «клеймо». После пожара Маша поливает на голову и руки Вершинина; под струю воды «подстраивается» Кулыгин (символично – как второй претендент на любовь жены), как раньше под танец Чебутыкина. Маша вы-



тирает руки Андрея, а тот, в свою очередь, пытается украсть у Чебутыкина ножницы (параллель с его более ранним воровством вилок-ложек).

Эта линия взаимодействует с «цветочно-земляной», если уж продолжать подобную терминологию. Руки пришедшей с кладбища Ольги в земле, и Ирина стряхивает ее в цветочный горшок, который держит Тузенбах. Наверное, именно в этот горшок она и барон будут сажать принесенные Наташей отростки. Земля – на руке Ирины, эту руку нежно целует Тузенбах, и земля, оказавшись у него во рту, попадает к Ирине при поцелуе. Она отвечает на поцелуй привычно и выплевывает землю. Перемазанный ею Тузенбах далее снова предстанет с испачканным лицом – в саже, после пожара.

Необходимо отметить, что и в этом спектакле Л.Эренбург остался верен своему этюдному методу, который, по справедливому замечанию М.Дмитревской, «описывают собой не состояния, как бывало раньше, а отношения». Эти отношения постановщик выстраивает по максимуму. Вот что, к примеру, он говорит о своих героях: «Взаимоотношения Ирины и Тузенбаха пропитаны и любовью, и отсутствием ее, и жадной ее, и смертью».

Пожалуй, мне в этом спектакле интереснее всего, как Л.Эренбург передает атмосферу высокой чеховской драмы, тяготеющей к трагедии. Иногда это сделано за счет искусного влечения комического, а общий смысл все равно остается на уровне чеховского драматизма. Как ни подшучивай над жизнью, она обманывает всех, и ее го-

речь мешается с зернами кофе, сыплющимися из мешка Ирины. Эти зерна напоминают землю, с которой начался спектакль, и которая засыплет могилу Тузенбаха. Кофеюлька в руках Ирины – как символ труда, вечного движения и того, что «надо жить».

Постановка Льва Эренбурга отличается «сложным комизмом», как писал Б.Дземидок в книге «О комическом». О таких спектаклях вслед за ним можно сказать: «Они вызывают не только смех, но и боль, грусть, сочувствие, гнев, негодование, презрение и т. п.». В числе таких приемов – то, что польский исследователь назвал бы «мнимым объединением абсолютно разнородных явлений», в результате чего получила «травестировка, цель которой заключается в унижении и вульгаризации тех явлений, которые считаются достойными, заслуживающими уважения...» Это и уже упоминавшаяся прогулка Наташи с коляской, и их с Андреем драка подушками, и то, как Соленький яростно трет пол, заявляя под хохот зала: «Я веду себя недостаточно сдержанно». Эта же травестировка – в монологе Вершинина, когда он подсчитывает, сколько в городе появится таких, как сестры Прозоровы. Здесь в комической форме говорится о серьезном. Сочувствие вызывает и сцена, в которую введена реплика, отсутствующая у Чехова: «Тридцать пять тысяч! – отчаянно кричит Ольга, когда Андрей называет ей сумму карточного проигрыша. – Где я возьму столько уроков? Здесь же некого учить!»

Драму Андрея постановщик тоже раскрывает нам за счет соединения с комическим. Мо-

нолог о своей несложившейся жизни нервный, измученный герой **Даниила Шигапова** приносит во время лихорадочного поедания то одного, то другого блюда, а компанию ему составляет Фералонт, который производит сложные манипуляции с зефиром, будто с каким-то экзотическим кушаньем. Этот зефир потом возникнет, как мы уже видели, снова – так у Л.Эренбурга часто можно заметить парные мотивы.

Пронзительно проведена параллель неудачной жизни Ирины – тем же способом, что был использован в сцене Андрея и Фералонта. Чуть не плача, Андрей подписывает принесенные Фералонтом бумаги, которые в отчаянии сперва прилепляет себе на лоб. Он с остервенением ставит на них печать, приговаривая сквозь зубы: «Прозоров». Подражая ему, с воодушевлением прихлопывает бумаги здоровенным штампом впавший в детство Фералонт. Ближе к финалу этот эпизод почти зеркально повторяется: снова парный этюд – Ирины и Ольги. С таким же отчаянием, как у брата, штампует бумаги (видимо, из городской управы) Ирина, повторяя: «Прозорова». И ставит штамп, как клеймо, на лоб Ольге, а та буднично смыкает его водой из кувшина.

В уже упоминавшейся режиссерской беседе Л.Эренбург сказал о своем понимании режиссуры как «умения по-живому спровоцировать модель некой жизни на сцене». Эта жизнь, по-моему, вышла в интерпретации Л.Эренбурга живой, понятной и современной.

Елена СМИРНОВА  
Санкт-Петербург

Фото Галы Сидаш из архива НДТ

# В ТЕАТРЕ НУЖЕН БОЙЦОВСКИЙ ХАРАКТЕР

**В** «Мастерской Петра Фоменко» не принято раньше времени раскрывать названия будущих премьер и сроки их выхода. Пока можно сказать, что в театре идут репетиции спектакля по известному произведению Михаила Булгакова. Одну из ролей в нем сыграет ведущая актриса «Мастерской», заслуженная артистка России **Галина ТЮНИНА**.

– Лично для вас, Галина, на сцене это первая встреча с Булгаковым?

– Нет, в юности я участвовала в «Мастере и Маргарите» у Александра Ивановича Дзекун в Саратове – играла Фриду и еще несколько эпизодических ролей, поэтому все время находилась на сцене. Только пришла работать в театр и с благодарностью вспоминаю тот опыт. Это был сложный, концептуальный спектакль, с плотным воздухом. А сейчас мне близок другой Булгаков – с прозрачной атмосферой, где воздух словно дрожит... Знаете, для меня открытие, что он очень нежный автор. Есть пространственное мнение, что Булгаков – это черти, мистика, что у него все больно, рвано, резко, на острой иронии. А на самом деле, как мне кажется, его произведения пропитаны абсолютной нежностью – к жизни и к человеку.

– Как вы считаете, почему его имя в театре часто связывают с мистикой?

– Не знаю, на мой взгляд, такое представление о нем во многом надуманное, никакой пугающей мистики у Булгакова я лично не вижу. Наверное, людям интереснее жить в мире каких-то не-



Г.Тюнина - Кейт. «Танцы на праздник урожая»

объяснимых явлений. Я не стала бы употреблять по отношению к этому автору слово «мистика», мне ближе слово «магия». Магия театра, которую он обожал, когда из воздуха, из каких-то бытовых предметов возникает магия другой жизни, иного пространства. Порой даже ничем не разделенного: можно сделать на сцене всего один шаг – и оказаться в другой комнате, а то и в другом времени. Пространство театра магическое, а не мистическое, и его магия светлая. Потому что мистика – это страх перед неизвестным. А магия – когда неизвестное притягивает и стано-

вится для тебя абсолютно реальным. Хотя ты и не представляешь, как это сделано. Как, например, мы восхищаемся творениями мастеров, не в состоянии постигнуть, как они созданы. Такая магия произведениям Булгакова, безусловно, присуща. В том числе, как мне кажется, это ощущение связано с их звукописью. Вспомните, в них полно разных звуков – воеет выюга, скрипят шаги по снегу, слышны выстрелы... В этом Булгаков очень театрален, потому что 90 процентов любого спектакля составляет атмосфера. У него она задана изначально.

- Но как часто удается перенести ее на сцену?

- Вы знаете, в театре на создание атмосферы – ее тонкость, проработанность, как правило, не хватает ни времени, ни сил. Особенно если учесть скоростной график, в котором выпускаются спектакли во многих театрах. Это очень кропотливая, скучная, нудная и долгая работа. Но зато когда живая атмосфера в спектакле все же возникает – из мелких-мелких деталей, из музыки, из света, из обрывков фраз, тогда артист, погружаясь в ее среду, действительно чувствует себя в ней как рыба в воде. Например, наш спектакль «Семейное счастье» по Толстому – на мой взгляд, это просто учебник по атмосфере театра. Точно так же и произведения Булгакова, будь то его проза или драматургия: они моментально затягивают, их хочется играть.

- Когда начинаете работу над новым произведением, для вас важно знакомство с местом жизни его автора?

- Я рада, что мне довелось побывать в доме-музее Булгакова в Киеве. Но, мне кажется, хотя такое знакомство и важно, оно все не обязательно. Если у артиста нет возможностей доехать до Англии, это не значит, что он не сыграет Шекспира. Или, не побывав в «Комеди Франсез», не сможет играть Мольера. Если так рассуждать, то вряд ли в российских театрах ставили бы пьесы иностранных драматургов, а за границей – наших авторов.

Откровенно говоря, этот буквальный голливудский подход, при котором главным в работе артиста видится абсолютное внешнее подражание, меня вообще стал сильно раздражать.

Возникает ощущение, что, если тебе предстоит сыграть врача, ты должен, работая над ролью, пойти и сделать пару операций.

- А если убийцу – кого-то убить?.

- В том-то и весь абсурд, что при таком подходе подменяется суть актерской профессии! Она не в том, что артист должен уметь вырезать кому-то аппендицит. А в том, что кого бы мы ни играли – врача, писателя или преступника, у зрителей должно возникнуть отчетливое впечатление, что перед ними человек той или иной профессии, определенного внутреннего склада. Я считаю, что именно в этом профессиональная задача артиста. За годы своей работы он проживает много разных жизней, не ассоциируя себя внешне-лично со своими героями. Иными словами – если ты играешь Лира, это не значит, что ты и в самом деле должен сойти с ума. Иначе тебе нечего делать на сцене, это профессия здоровых людей. Актерское искусство – это игра, фантазия. Не надуманность, а умение раздвигать любые рамки: временные, пространственные и т. д. А стремление к псевдодостоверности, как мне кажется, – это из шоу-бизнеса. И никак не связано с театром.

- Артист без театра – не артист?

- А где еще ему тренировать свою нервную организацию, свой аппарат, возможности, фантазию? Я абсолютно убеждена, что все это приобретается и совершенствуется только в театре. И мне очень жаль молодых артистов, которые не работают в театре, – подпитываться им нигде... Сейчас они, возможно, этого не понимают, им кажется, что в кино и на телевиде-

нии столько возможностей и нет никакой необходимости связывать себя с театром. Но с годами им придется расплатиться за эту иллюзию. Боюсь, что целое поколение артистов выброшено в никуда...

- Почему, на ваш взгляд, они оказались невыстроенными в театре?

- Ушло само понятие «театром», где артист не просто играет в каких-то спектаклях – он воспитывается в самой атмосфере театра. А что такое воспитывать артиста? Это значит взять на себя ответственность за него. Строить перспективу его ролей не на сезон, а на десятилетия вперед, когда он будет становиться все старше и старше. К тому же растить человека нужно, учитывая особенности труппы, в которую он пришел. Потому что театр – это все-таки ансамблевое существование. И нет никаких гарантий, как в нем сложится судьба того или иного артиста.

Думаю, проблема в том, что все хотят быстрого результата. И мало кто задумывается, что какая-то роль может быть дана молодому человеку для того, чтобы через 5-7 лет из него вырос большой артист. Кто захочет столько ждать и работать?.. Воспитание артистов – титанический труд. Я преклоняюсь перед такими людьми, как Петр Наумович Фоменко или Лев Абрамович Додин, которые этим занимаются. Мы, «старики» труппы, с которых начиналась наша «Мастерская», прожили вместе двадцать лет. Если бы нам в начале нашего пути кто-то сказал, сколько нам предстоит пройти, пережить и перетерпеть вместе, наверное, никто не захотел

бы таких испытаний. А сейчас для меня уже нет ничего дороже и ближе, чем этот театр, без него я не могу жить и дышать... И в том, что наш театр жив и он развивается – в первую очередь, заслуга Петра Наумовича, результат его воли, его видения и отношения к театру.

– Недавно «Мастерская» пополнилась еще и группой молодежи...

– Тоже исключительно благодаря Петру Наумовичу. Только представьте, какой это сложный процесс – вливание молодой крови в живой организм! А сколько времени, сил и терпения нужно, чтобы все это стало единым целым, чтобы совместить разные индивидуальности? Не каждый решится взять на себя такое.

– Сближение артистов старшего и младшего поколений в труппе произошло?

– У меня лично есть ощущение, что мы можем стать опорой друг для друга. Мы – со своим опытом и знанием, они – с молодостью, энергией, живым интересом к профессии. Как говорит Фоменко, все объединяются желанием работать вместе. У нас такое желание, как мне кажется, есть. Молодые артисты поддержали театр, вошли в репертуар, выпустили свои работы.

– Как у них возникла идея постановки «Рыжего»?

– Изначально ее предложил Сергей Никитин, который пришел и спел несколько песен на стихи Бориса Рыжего. Но я до сих пор поражаясь, что вторым на эту поэзию в театре отозвался Петр Наумович. Казалось бы, какая огромная дистанция поколений – между молодым поэтом и мастером, выросшим на



«Три сестры». Ольга

классике. И вдруг мастер говорит: «Мне нравятся стихи Бориса, в них есть что-то хорошее, давайте над ними поработаем». Отнесся к нему как-то по-отцовски... И вот с год мы погружались в эти стихи. Никто не знал, как делать из них спектакль, сюжетно они между собой не связаны. И как ни парадоксально это прозвучит, мне кажется, что все получилось именно благодаря неопытности молодых артистов. Они все делали неправильно, не зная, как надо. Но именно из этой неправильности и их истового желания сделать все по-своему вдруг родился очень точный спектакль. Меня поражает пронзительная нота, которая в нем живет и от спектакля к спектаклю не исчезает. А через нее звучит автор, что в театре бывает нечасто. Это всегда очень красиво и тонко, словно сквозь зыбкую пелену проступает человек – живой, трепетный.

Когда спектакль так сделан, и у артистов, и у публики возникает настоящий диалог с автором.

– Судя по тому, что билетов на «Рыжего» не достать, публика принимает его с большим интересом?

– Спектакль очень сильно привлёк внимание к автору – посмотрев его, люди начинают интересоваться стихами Бориса Рыжего. О чем я слышала даже в Екатеринбурге, на родине поэта, где до наших гастролей многие о нем и не знали. И в этом тоже, на мой взгляд, миссия театра – пробуждать у людей интерес к первоисточнику.

– «Рыжий» – не единственный поэтический спектакль в «Мастерской», ваш театр – один из немногих, где поэзия почти на равных с драматургией и прозой. Как вы думаете, почему режиссеры сегодня так редко обращаются к поэтическому тексту?

– Для артиста такой текст очень сложен. Нужно ведь не просто говорить стихами, ты должен внутренне жить этим размером,

мыслить им. А мы думаем прозой, переходить на язык стихов всегда нелегко. И еще, насколько я сама это чувствую, сердце поэзии – в ее ритме, и в нем же ее мысль. А режиссеры нередко пытаются избавиться от этого ритма, выровнять его, и тогда биение стиха исчезает. Поэтому так трудно играть поэтические спектакли, сливаться в общем ритме вместе с залом. Трудно воспринимать, к ним нужно быть подготовленными.

**– Каков ваш личный опыт работы в таких спектаклях?**

– Он разный. Скажем, в юности я играла в «Приключении» Цветаевой, и у нее ритм довлеющий – рваный, резкий, продиктован вопреки всему, избежать его очень трудно. А у Пушкина он не столь явный. Именно поэтому от него зачастую очень быстро отходит – и совершенно напрасно, как мне кажется.

**– Спектакль вашего театра «Триптих» по Пушкину признан на последней «Золотой Маске» лучшим спектаклем малой формы. В нем задействовано фойе «Мастерской». Как вы ощущаете себя в таких «декорациях»?**

– Я не раз слышала, что перспектива этого пространства завораживает наших зрителей. Но существовать в его магии архисложно. До сих пор не могу сказать, что я существую в «Триптихе» гармонично – все пока на преодолении пространства, на взаимоотталкивании. Трудно играть, говорить, потому что голос отзывается во всех углах и не всегда долетает до зрителей. И этот мрамор фойе... Для меня, например, он холоден, мне ближе теплые декорации сцены из ткани и дерева. Но как бы мы ни сопротивлялись, таково было сознательное решение Пет-

ра Наумовича – свести вместе несводимое, вопреки здравому смыслу и удобству существования. Удобство, комфорт – это вообще не для него. (Улыбается.) Он все время пытается нарушить дистанцию между публикой и артистами, связать нас как можно крепче – считает, что мы должны быть единым целым. Поэтому создает странные неудобные сближения, от которых, по его представлению, должно родиться что-то общее.

**– Галина, а для вас есть разница – играть на малой или на большой сцене?**

– Есть, чувствую, что на малой мне сейчас труднее, чем на большой, где артист защищен рампой. Малая требует ювелирной работы и больше мужества. Зритель близко, дистанция стирается. И как ни парадоксально – чем меньше зрителей, чем они ближе, тем труднее собрать их внимание. Вероятно, потому что любая наша неточность сразу же становится заметной. Идеально для меня играть в зале

на 500-800 человек. В большем пространстве театр, по моему ощущению, не может нормально существовать. Он никогда не будет чисто коммерческим явлением, потому что по природе своей обращен к массовому сознанию. В настоящем театре спектакль всегда апеллирует к индивидуальности, у зрителя в зале должно возникнуть ощущение, что говорят именно с ним. Как на любовном свидании или при чтении книги – один на один. А в огромном пространстве, при большом скоплении людей пробиться к сердцу каждого очень сложно.

**– Как вы относитесь к прямому общению с публикой, когда разрушается «четвертая стена»?**

– Честно говоря, не очень люблю. И побаиваюсь – наверное, потому что не умею. Конечно, мы говорим со зрителем через наши роли. Но делаем это неявно. А на прямое обращение к зрителю, вовлечение его в действие, думаю, нужно иметь очень большое внутреннее право. Петр На-



**«Триптих». «Граф Нулин». Наталья Павловна**





**«Война и мир. Начало романа».**  
**Анна Шереп**

умович нас иногда на это провоцирует – например, в «Сцене из Фауста» в «Триптихе». Но ему уже есть что выяснить с людьми, которые приходят к нему на спектакль. Не отношения выяснить, а поговорить начистоту. И его не устраивает, что мы, артисты, все время невольно стараемся завуалировать, сгладить эту откровенность, потому что театр, как он считает, должен задевать и тревожить. Особенно в наше время, когда трагедия стала настолько обыденным явлением, что нас уже ничто не трогает и не волнует. Становится все труднее и труднее дотрагиваться до глубины своей души. А как в таком случае достучаться до других?.. В этом смысле малая сцена, с ее приближенностью к зрителю, очень важна и полезна.

– В вашем театре и маленькие старые залы сохранились, несмотря на переезд в новое просторное здание...

– А вы знаете, что Петр Наумович так и не переехал в него из



нашего старого дома? У него здесь такой кабинетище, со всеми удобствами! Но он предпочитает свою привычную комнату – с диваном, с овальным столом, с зеленой лампой, с библиотекой, откуда до сих пор все мы берем почитать книги, другой библиотеки в театре нет. Он считает, что наши корни – там, в старом доме. У нас театр при мастеровской, а не наоборот. Если разорвать эту связь, не будет театра. Я уверена, что придет время, когда мы надышимся большой сценой и захотим опять вернуться в это маленькое тесное пространство, еще очередь выстроится из желающих там играть. (Улыбается.)

– Вам хотелось бы сыграть в моноспектакле?

– У меня абсолютно нет такого желания. Это можно объяснять чем угодно – трусостью, слабостью, тем, что я люблю на сцене диалог с партнером, чтобы мы на двоих делили и трудности, и радости. А быть одинолично в центре внимания публики – это

не для меня. Лучше небольшая роль, такая задача мне даже интереснее.

– А как ощущаете себя в роли, в которой заняты много лет? Например, спектакль «Три сестры», где вы играете Ольгу, недавно прошел в сотый раз. Что в нем изменилось за прошедшие годы?

– Все спектакли проверяются временем, и радостно, что мы дошли до столь серьезного рубежа. И что жизнь спектакля на этом не закончена, она продолжается. Мы стали старше за эти семь лет, сентиментальнее. Потеряли друга, нашего Юру Степанова, который играл в «Трех сестрах» Чебутыкина... Конечно, такое не могло не отразиться на каждом из нас – какой-то надрез существует, мы живем с этим шрамом. Но уже не так остро его чувствуем – улыбаемся, шутим, вспоминаем Юрку легко. Как три сестры легко вспоминают своего отца спустя год после его смерти... Конечно, «Три сестры» – спектакль семейный. Что полностью иден-

«Волки и овцы». Глафира



«Безумная из Шайо». Графиня Орели



«Отравленная туника». Феодора



точно тому, что происходит с нами в театре, потому что мы тоже живем в одном доме. И, как мне кажется, такой спектакль не может быть постановочным, все в нем должно выглядеть так, как будто родилось только сейчас: случайно вышел один человек, случайно зашел другой. Сохранить это ощущение зыбкости жизни после стольких лет, прожитых вместе, с каждым показом «Трех сестер» становится все труднее. Единственное, что помогает – когда Петр Наумович умудряется нас всех собрать за два часа до спектакля и как-то настроить. На сцене это потом всегда отзывается нужной нотой.

– Именно в этом спектакле?

– В «Трех сестрах» особенно. Знаете, раньше у нас вообще было железное правило – репетиция за три-четыре часа до спектакля. Еще и потому, что играли на разных площадках, и нужно было к ним приспособливаться. Это было ужасно трудно, но чрезвычайно по-

лезно. Иногда ведь люди прибегают в театр за пять минут до спектакля и видят друг друга только на сцене. А театр категорически не принимает такого в него вхождения. В этом смысле меня поражал наш Юрка: он всегда во время спектакля сидел в кулисах, смотрел, как играют другие, волновался, и с годами в нем это не уходило. Такому отношению к театру нельзя научить или заставить – в этом можно только самому испытывать искреннюю потребность. Помню, во «Владимире III степени», где Степанов играл Собачкина, все время, пока он не находился на сцене, Юра сидел в кулисах и хлопал по кубу, изображая стук дверей, когда мы выходили и заходили. Придумал это еще на репетициях в студенчестве, и пока жил спектакль, он так и «хлопал» в нем дверя-

ми. И ведь ему не надоедало! Из таких вот деталей и строится жизнь театра.

Если хочешь проникнуть в суть своего дела, надо отдаться ему, не жалея времени и сил. Если жалеешь – все, надо отсюда уходить. Театру надо отдать всю жизнь, как говорит Петр Наумович, и не пожалеть ни об одном дне, проведенном в этой профессии.

**- Даже о неудачных днях?**

- В первую очередь именно о них, как трудно порой нам не было бы. Все боятся неудач, но театр без них не существует, это его право и обязательное условие жизни. Только если пройдешь через сложности и поражения, театр даст тебе право на победы. Здесь нужен бойцовский характер.

**- Невольно напрашивается вопрос, обладаете ли вы сама бойцовскими качествами?**

- Обладаю. Но в той же мере мне присущи и слабость, и сомнения, и желание забиться в угол... В каждом из нас многое намешано. Главное, чтобы в итоге победила жажда работы и любовь к ней. Умение держать удар – честь и достоинство актерской профессии, этому нас Петр Наумович всегда учил. Когда тебя хвалят, только дурак не расцветет. Но в этом есть своя тонкость. Понимаете, природа артиста свободна, она не поддается насилью. Цветок должен раскрываться свободно. Поэтому так трудно играть спектакли на фестивалях, в присутствии критиков, которые приходят не жить с тобой, не соучаствовать в том, что происходит на сцене, а оценивать.

*Беседовала*

*Елена КОНОВАЛОВА*

*Фото Виктора Сенцова*



**«Носорог». Домашняя хозяйка**

# ТВОРЧЕСТВО – ЭТО ЧУДО ОТКРЫТИЙ

**Л**ичная, присущая только ему философия творчества, поклонение красоте и яркая, замешанная на огромном культурном багаже индивидуальность. Все это – черты, присущие театральному художнику **Владимиру КОРОЛЕВУ**. «Мне крепко за тридцать», – иронизируя, говорит Владимир о своем ощущении возраста. И хотя на самом деле близится его 55-летие, в работах мастера можно обнаружить и основательность старшего поколения, и хрупкую чувствительность подростка.

– В моем представлении, вы – настоящий Человек Мира, который нигде подолгу не задерживается и наводит своим искусством разные города России, и не только. Это «цыганское» свойство приобретенное или врожденное?

– Это было изначально, потому что, когда я был еще пацаном, мог собрать рюкзак и уйти на несколько дней, пройти свою область от края до края. Да и родители мои всю жизнь переезжали с места на место, учился я в пяти или шести школах. В итоге, они все-таки вернулись в ту же область, которая была их родиной. На что надеюсь и я.

Родился я под Тулой, в детстве жил в Щекино, что недалеко от Ясной Поляны. А сейчас у меня есть домик-развалюшка неподалеку от Спасского-Лутовинова.

А вот во взрослом возрасте мои «кочевья» происходили из мест, где я выполнил все, что мог, в новые. Дело в том, что каждый



**В.Королев**

театр ограничен определенными рамками: административными, техническими и, увы, человеческими. Зачастую, выполняя художественные задачи и выпуская спектакль, ты должен так впахнуться в это игольное ушко, чтобы на обратной стороне был еще и достойный результат. И когда возможности исчерпаны, ничего не остается, как двигаться дальше.

– Был ли в вашей творческой биографии театр, где творческие рамки практически не существовали?

– Скорее, технические и финансовые.... Да, Большой городской драматический театр в Хельсинки – действительно один из самых крупных театров в странах Скандинавии, где несколько лет назад мы ставили спектакль «Нос» по Гоголю. Когда я увидел производственные цеха, просто с ума сходил, потому что они напоминали заводские – с кранами, станками, слож-

нейшим оборудованием. Я понял, что это – театр, где технически можно делать почти все. Я их и озадачил довольно сложным решением сценографии, но они легко справились. Режиссерская идея спектакля была основана на реальных событиях: в сталинских Соловках в 1937 году был расстрелян гениальный режиссер Лесь Курбас, которого называли украинским Мейерхольдом. Вначале, в 20-х годах, когда на Соловки только начали сыпать народ, это еще не было похоже на «полноценный» концлагерь. Заключенные жили там как община, даже организовали театр – «СолТеатр». Постепенно все становилось хуже и хуже, и основную массу лагерников (в том числе и Лесь Курбас) в 1937 году расстреляли. Режиссер (он же автор идеи – Виктор Древитский) сдвинул по времени эти события десятилетия: относительных лагерных послаблений и расстрелов. В качестве

актеров «СолТеатра» были представлены реальные персонажи: актеры Сергей Арманов, Борис Глубоковский, французская танцовщица, сам Лесь Курбас. Они живут в ожидании приезда Максима Горького (в надежде на его помощь) и ставят в лагерьном театре «Нос» Н.В.Гоголя. И из этих репетиций актеры периодически выпадают в лагерьную реальность. Очень впечатляюще выглядел момент, когда они делят между собой хлеб, выданный в качестве «реквизита». Многие мизансцены мне, скажем... посчастливилось выстраивать самому. Для этого я использовал картину «Едоки картофеля» Ван Гога. Не поверите, но приходилось объяснять актерам простейшие и понятные для нас, советских, вещи. Например, что долго голодающие люди подставляют ладонь под падающие крошки.

В сценографии я затеял такую штуку: здоровенные железные щиты, которые, когда их сдвигаешь, образуют глухую стену. На ней проявляется рисунок Невского проспекта, и когда сверху, как слезы, начинает течь вода, она должна смыть этот абрис. Я нашел специальную краску, которая видна только при особом освещении. Когда течет вода, освещение постепенно убирается, и рисунок как бы смывается, тает. Сложно было сделать так, чтобы вода текла плавно и медленно, как на сильно запотевшем стекле. Вот тут я помучился с кранами, шлангами и прочей гидротехникой, но в итоге добился эффекта. А в финале, когда уже расстрелянные герои пели «Страна моя, Москва моя...», с обратной стороны стена подсвечивалась контровым красным светом, и создавалось ощущение остывшей и трескаю-

щейся корки лавы с проступающими огненными трещинами... Так что, можно сказать, мне повезло.

- Режиссеры терпят ваше вмешательство в процесс постановки?

- Кто как. Можно не вмешиваться в процесс постановки напрямую, но добиться общего мышления с режиссером. Такое, к примеру, случилось у нас с Игорем Черкашиным при постановке спектаклей «Принцесса Турандот» и «Скупой» в Русском драматическом театре Стерлитамака. Может быть, он, увидев мою стилистику и согласившись с ней, вписал в нее свои представления. Это взаимообразное и очень плодотворное влияние. Надо сказать, что это здорово, когда режиссер открыт к сотворчеству.

- А что это за стилистика?

- Нужно рассказать о моем представлении творчества в те-



«Артист и канарейка»



«Скрипачка»





«Ряженный»

атре, и тогда станет понятно, как ее назвать. Без сомнения, в ней есть элементы постмодернизма, особенно в плане впитывания мирового опыта.

Что касается моего отношения к театру, то для кого-то он – храм Мельпомены, для кого-то пещеры, точнее катакомбы, где можно укрыться от «мира» и творить. «Люди театра», при всех его недостатках, несут в себе, если хотите, культурный код. Ты понимаешь, что, говоря с «людьми театра», будешь понят. И это может быть не актер, художник или режиссер, а обладающий большим художественным вкусом

столяр или шляпница. А если человек «вне театра», пусть он большой театральный чиновник, найти с ним общий язык почти невозможно.

Мне кажется, что зритель идет в театр, как в место, исключаящее повседневность. Погружение в эту, иную реальность может и должно стать праздником, даже если играется самый тяжелый спектакль.

И еще! Это должно быть КРАСИВО! В каком-то серьезном, не опошленном и затертом нынче значении этого слова. Ведь что-то должно быть, что удерживает тебя на плаву – и в реаль-

ной жизни, и как человека. Все по Федору Михайловичу. К тому же я учился у удивительного художника украинского модерна Виктора Ивановича Зарецкого, от которого много узнал о ценности формы.

- Учеба в Киевской академии искусств сильно повлияла на вас как художника?

- Вообще оттуда пришло все. Мне просто посчастливилось, я попал в Академию в начале перестройки, когда, что называется, рвануло. Это потом мы ударились о рынок, как физиономией о пень. Кто-то уехал за границу и понял, что там не особо нужен. Но этот период был крайне интересным, потому что все стало открытым и казалось... да много чего тогда казалось...

А с какими людьми меня свела судьба!

Диплом, очень специфичный – по «Доктору Фаустусу» Томаса Манна, – я делал под руководством великого театрального художника Даниила Даниловича Лидера. Рецензент диплома, Вадим Михайлович Клеваев, был лучшим лектором и знатоком средневекового искусства, прекрасным поэтом, оказавшим



«Нос». Большой городской драматический театр. Хельсинки, Финляндия

большое влияние на многих и многих интеллектуалов Киева. Учеба в студии у уже упомянутого Виктора Ивановича Зарецкого – прекрасного художника, учителя, человека. И друзья – студенты! Среда, напитанная, как губка, творчеством. Сама атмосфера перестроечная. И... наивные ожидания, надежды... Теперь все это история, очень красивая, но история.

- Вы окончили Академию и сразу стали работать как театральные художники?

- Хуже, меня пригласили на постановку со 2-го курса. Эдуард Маркович Митницкий, руководитель Киевского театра драмы и комедии «На Левом берегу Днепра», устроил соревнование между двумя студентами, и случайно победил я. Первым моим спектаклем была «Скамейка» Александра Гельмана. Постановка шла в театре почти пятнадцать лет. Сделал я три спектакля, и хоть и получил предложение в перспективе стать главным художником, не воспользовался им. Мне, наивному студенту, атмосфера театра показалась тогда слишком сгущенной. Я ушел из театра и стал заниматься живописью. Шесть лет жил в деревне, писал картины. Помимо обычных коллективных выставок – республиканских и т.д., мне с другом посчастливилось выставиться в Русском музее Киева. Каждому предоставили по отдельному залу, и фактически это была персональная выставка. Да еще на таких стенах!!! Особой гордостью, а главное, поводом для иронии было то, что моя работа висела на гвоздике, где до этого находился «Портрет инфанты Маргариты» Веласкеса. Как раз в это время началась



«Шанс». Театр «Летучая мышь», Москва



«Страсти по Утрате». Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан

волна выставок за границей. Чаще это напоминало аферы. Помню, в США с Украины вывезли 800 работ. У меня увезли с десяток работ, и спустя только несколько лет с огромным трудом я их вернул, и далеко не все. Но были и более цивилизованные выставки в Италии, Польше, Германии. Покупали картины какие-то иностранцы. Тогда только на-

чалась мода на современных постсоветских художников, и все происходило стремительно, но весьма диковато.

- Вы много работали как театральные художники в различных городах России. Что вы ставили в Москве?

- В конце 90-х в театре «Летучая мышь» Г.Гурвича спектакль «Шанс» по мотивам пьесы Джеймса Кирквуда «Chorusline».



**«Зимы не будет». Национальный молодежный театр РБ им. М.Карима**

Режиссер и балетмейстер Олег Николаев. Актеры, занятые в этом музыкально-пластическом шоу, участвовали во всех знаменитых мюзиклах, от «Кошек» до печально известного «Норд-Оста». В финале «Шанса» у меня на сцене одновременно раскрывались девятнадцать огромных вееров, что вмгг преобразовывало пространство серого репетиционного класса в сцену дорогого шоу.

- С какого года вы живете в Уфе?

- С 2001-го. До этого пять лет служил главным художником в Орловском молодежном театре «Свободное пространство». Было все хорошо и успешно. Победы на фестивалях, значимые постановки, но потом я понял, что больше пяти лет с одним худруком сложно работать. У нас начались... разногласия. Я ушел. Первым в Уфе моим спектаклем стал «Тиль» в Национальном молодежном театре РБ в постановке Мусалима Кульбаева. А второй постановкой стала «Очень



**«Двенадцатая ночь». Национальный молодежный театр РБ им. М.Карима**

простая история» в ГАРДТ РБ с режиссером М.И.Рабиновичем, который и предложил перевестись в Русскую драму на должность главного художника. В Русском театре я прослужил пять лет и сделал что-то около десяти работ, из них крупные, помимо «Очень простой истории», - «Страсти по Утрате» Шекспира и «Дачники» М.Горького. Были неплохие спектакли на Камерной сцене - «Оглянись во гневе» с режиссером Таней Захаровой, «Squat, или Парижская коммуна» с Игорем Черкашными.

Кстати, в театрах Башкирии у меня более 30 постановок, не считая таких важных мероприятий, как 60-летие Дня Победы или 450-летие Добровольного вхождения Башкирии в состав России, где я выступал в роли главного художника. Помните «Поезд Победителей», Крепость на Монументе Дружбы, Медовую ярмарку. Но и тут, похоже, возможности исчерпаны, надо двигаться дальше.



**«Два Ивана». Театр «Перспектива», Уфа**

- Ваши работы в Молодежном театре стали культурными событиями. Я впервые видел, как зал аплодирует при смене декораций...

- Да, это было на «Двенадцати месяцах», когда по сюжету зима сменялась весной. Еще в Молодежном были удачные по декорациям спектакли «Тиль», «Духодное место», «Робин Гуд», «Мамаша Кураж и ее дети», «Пять вечеров», «Двенадцатая ночь», «Фигаро», да и другие.

- С какого момента вы начали совмещать работу художника-постановщика и художника по костюмам?

- Это работа - часть моей профессии. Не самая простая. Первые спектакли я ставил полностью, потом встретил художника по костюмам Жанну Верижникову и вздохнул свободно. Я ей очень благодарен, потому что многому у нее научился. После ее отъезда сначала было трудно, а сейчас создание костюмов - это настоящий творческий драйв. К примеру, в Йошкар-Оле недавно режиссер Леонид Чигин поставил «Ромео и Джульетт-

ту», очень масштабный по местным меркам спектакль, и режиссер выбрал на роль Джульетты довольно крупную девочку, с таким подростковым шармом. Интересной задачей стало сделать из нее эстетскую героиню, не лишив индивидуальности. Примерки проходили раз двадцать, пока мы не добились желанного результата. А иногда хочется изрядно «покуражиться» над фак-

турой актера, изменив ее полностью, но в пользу характера персонажа.

**– Что для вас семья?**

– Наверное, мои взгляды пойдут в разрез с общепринятыми представлениями. Для меня существование в театре, живопись, увы, непреодолимо важнее. Творчество для меня – это чудо открытий. Так уж устроен,

что, как только нет возможности что-то делать, нет работы, я становлюсь сам себе не интересен. Видимо, я, выходец из очень простой, по сути, крестьянской семьи, каждый раз должен доказывать себе состоятельность как художника в широком смысле этого слова.

*Элла МОЛОЧКОВЕЦКАЯ  
Уфа*

*Фото предоставлены автором*

## КНИЖНАЯ ПОЛКА

Еще не так давно подобные издания не были редкостью – библиографические указатели, столь необходимые не только для научной работы, но и как справочный материал для студентов, для думающих режиссеров и артистов, а порой и просто для настоящих читателей, которых остается в стране все меньше и меньше, были привычны. Сегодня подобный титанический труд составителей способен вызвать восторг и преклонение. А как иначе? – в издании собрано 3480 записей (если сравнить с первым библиографическим указателем «Анатолий Васильевич Эфрос», составленным Ф.Крымко и Е.Тыньяновой, окажется, что материалов указано в два с половиной раза больше!). Но это потому, что прошло почти два десятилетия, а новые публикации продолжают появляться, к творчеству А.В.Эфроса по-прежнему обращаются, и есть невымышленная необходимость все зафиксировать, отметить, обозначить, чтобы театральные открытия и биографические моменты Анатолия Васильевича предстали перед нами во всей своей полноте, а порой – и в противоречивости толкований, в которых особенно отчетливо прочитывается Время.

**Автор проекта Н.М.Скегина.  
Составители: Ю.Разнотовская,  
И.Титунова, Ю.Фридштейн,  
В.Харламова**

### **Режиссер Анатолий Эфрос. Жизнь и творчество. Аннотированный библиографический указатель**

*СПБ, «Балтийские сезоны»,  
2010. – 528с.*



Как верно замечено в предисловии: «В представленных в настоящем издании материалах жизни и творчества А.Эфроса не только частная история жизни Мастера. В них – история времени и общества, в котором он жил и творил свой ТЕАТР, в них уникальная профессиональная школа для нынешних и будущих людей культуры, история нашего недавнего прошлого, знание о котором людям XXI века, быть может, еще более необходимо, чем тем, кто жил в XX».

Материалы, опубликованные с 1950 по 2010 годы на русском и иностранных языках, организованы по четырем разделам, в издание включен также указатель спектаклей, художественных фильмов, киноvideоматериалов и звукозаписей А.В.Эфроса. Нет никаких сомнений, что издание станет ценным и необходимым не только для специалистов, но для самого широкого круга тех, кто

настоящему интересуется искусством и культурой.

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# «РУКИ АКТЕРА – ЭТО ДУША КУКЛЫ»

**Т**ри десятка лет эта удивительная женщина, чьи руки в буквальном смысле дарят не только тепло, но и сказку маленьким жителям нашей страны, работает в театре кукол. И вот приказом Президента РФ актрисе **Ульяновского театра кукол им. народной артистки СССР В.М.Леонтьевой, Валентине МОДИНОЙ** присвоено почетное звание «Заслуженная артистка РФ». О волшебстве кукол, хитроspлетениях «театральной кухни», нелегком пути начинающих артистов, милосердии и просто хороших людях с радостью рассказала Валентина Геннадьевна.

**– Вы работаете в Ульяновском театре кукол 30 лет. С чего начинался ваш творческий путь?**

– Большую роль сыграла литература, многочисленные книги, которые населяли наш дом. В семье читали, интерес к плодам писательской деятельности воспитывался с детства. С появлением телевидения в нашу жизнь вошли знаменитые фильмы-сказки Александра Роу. Я думаю, они оставили ощутимый след в душе не только каждого советского ребенка, но и взрослого. Первые школьные театральные кружки не прошли бесследно. Всегда волновали вопросы: а что такое театр? что происходит за ширмой и кулисами? каков театр изнутри? Я не ошибусь, если скажу, что театр – это храм, волшебство, которое, захватив однажды, уже не отпускает.

**– Когда вы впервые задумались о профессии актера?**

– Я окончила 8 классов и со всей присущей мне решительностью сообщила родным и близким, что поступаю в Казанское театральное училище. После двух попыток педагог театра кукол предложил мне перевестись с драматического отделения на кукольное. Моя миниатюрность и некоторая невзрачность внешности располагали к этому, но я даже не представляла, насколько будет нелегко. Ведь даже ширма, за которой придется работать, не маленькая – около 170 см. Я ушла с третьего тура экзаменационных испытаний и поехала к родственникам в Ульяновск. Но слова педагога оказались судьбоносными.

**– С этого момента и начинается ваша история в Ульяновском театре кукол?**

– Можно сказать и так. Мое путешествие произошло в пору расцвета города. Представяете, что значила для советского человека родина Ленина? Насколько сильно был развит туризм, и насколько прекрасна и богата была культурная база! Да, конечно, я мечтала о драматическом театре, но судьба распорядилась иначе. Если бы вы видели легендарные постановки В.А.Никитина «Конек-Горбунко», «Лебединец-град!» Эти спектакли оставляют впечатление на всю жизнь. Естественно, я не сразу попала в театр. Я поступила на заочное отделение местного училища культуры, закон-



**В.Модина**

чила его и получила диплом режиссера массовых зрелищ. Это удивительно, но принцип работы актера и данной специальности схож. В этом плане мне многое дал замечательный педагог – Римма Александровна Сиднева. Будучи на третьем курсе училища, я случайно услышала объявление по радио о том, что в Ульяновский театр кукол требуются ученики актеров-кукловодов. Испытания проводились на конкурсной основе, и конкуренция была большая. В числе претендентов были одаренные ребята, которые пели, танцевали, обладали завидной пластикой тела. Тогда я не произвела впечатления на комиссию, но все-таки фортуна улыбнулась мне. Меня заметила Маргарита Ивановна Краснова, руководитель театра. Эта колоритная женщина, работавшая в сфере искусства не первый год, что-то увидела во мне. Она сообщила комиссии, что хотела бы видеть меня в числе учеников. В итоге из всего многообразия талантов жюри выбрало трех человек.



- Сейчас весьма парадоксальной кажется мысль, что вы могли и не попасть в кукольный театр. Что же, по вашему мнению, помешало в тот момент произвестись должное впечатление на комиссию?

- Неуверенность в себе. В таких ситуациях нельзя недооценивать себя, не стоит сравнивать свои способности со способностями соперников. Потеряв душевное равновесие, сложно идти вперед.

- Оказалась ли для вас новой «театральная кухня»?

- Проникнув, что называется, «за ширму», я поняла, как сильно расходились мои представления о театре с действительностью. С нами занимались требовательные мастера, такие как Валентина Утехина. Она и многие другие научили нас главному – терпению и усердию. Кроме этих качеств в нас ценили прилежность, темперамент и умение подать эмоции. Здесь я познавала сложности физики кукол, научилась находить нужный голос, интонацию. Мне не было 18 лет, когда я попала в Ульяновский театр кукол. Некий юношеский максимализм и чрезмерная амбициозность сталкивались порой с крепким словом наставников. Старшее поколение актеров не жалело сил, воспитывая нас. Болезненный процесс обучения выжал из меня море слез, но сейчас я понимаю, что поговорка «кого люблю, того и бью» справедлива. Наши учителя пусть и жесткими методами, но добивались от нас лучших результатов. Только после роли **генеральской дочери** в «Царевне-лягушке» (автор пьесы Н.Гернет) я наконец-то интуитивно почувствовала, чего от меня хочет кукла и чего

от меня хочет режиссер. Трудно было осваивать и роли живого плана. Работа над живым образом исключала и толику лжи: нельзя слукавить, даже ширма тебя не защищает, есть только зритель и твои глаза. Нужно было осваивать пластику тела, эстетику и временами акробатику. Театр кукол – это синтез искусств. Чтобы быть интересным, нужно быть универсальным, необходимо осваивать новые формы. Многое зависит и от доверия режиссера. Судьба была ко мне благосклонна в этом плане.

- Вы сыграли множество ролей. Какую вы считаете наиболее яркой, знаковой для вас?

- Таких ролей у меня две. В 1991 году я получила премию «Лицедей» за роль **Аистенка** в спектакле «**Аистенок и Пугало**» Людмилы Гавриловой. Эта театральная постановка поразила меня своей проникновенностью, трогательностью. Сюжет пьесы трагедийный: маленько-

го Аистенка подстрелили, а по закону птиц, улетающих на юг, его следовало заклевать, дабы избавить от мучительной смерти от голода или хищников. Однако Пугало, сторожившее поле, попросило оставить Аистенка. Весь спектакль строится на взаимоотношениях этих персонажей. Аист вырос прекрасным как душой, так и телом, он осознал, какое место в его жизни занимает Пугало. Благодарство и благодарность сплелись, породив чудо дружбы. Взросление человека, переход от малыша к подростку – все это было для меня очень интересным.

Вторая же роль принадлежит спектаклю «**Журавлиные перья**» – пьеса Д.Киноситы по мотивам древней японской легенды рассказывает о женщине-журавле Цу, спустившейся в человеческий мир к бедняку Йехе. Цу духовно богаче людей, она верит в иные ценности. Ее не интересуют деньги, общественное положение, добро и лю-



бовь главнее. Журавушка жертвенна. Из-за любви к человеку она ткала полотно из своих перьев, перевоплощаясь в журавля. Ткань несравненно прекрасна, но корысть людей не ценит красоту искусства, привычно измеряя ее монетами. Цу становится жертвой жадности и зависти, не хочет больше жить в этом злом мире, улетает и на прощание выкрикивает слова: «Береги себя!» Действительно, нужно беречь себя от зла как внешнего, так и внутреннего, исходящего из недр темных сторон наших душ. Этот спектакль никогда не проходил просто. К нему я готовилась основательно. Нужно было поймать состояние и не потерять его. Без «состояния» исполнение роли походит на механизм, лишенный переживаний. В этом поиске мне помог замечательный режиссер Михаил Майсаков. К сожалению, сейчас этот спектакль не идет на сцене театра, но память о нем на всю жизнь останется в моем сердце.

**- Вы художественный руководитель самодеятельного театра «Ковчег» при реабилитационном центре «Подсолнух» для детей и подростков с ограниченными возможностями, расскажите подробнее об этом проекте.**

- Так случилось, что в 1990-е годы мою семью постигло несчастье – умер муж. Я осталась одна с дочерью на руках. Нужно было искать дополнительный заработок, и в это нелегкое время мне поступило предложение поработать в областном центре реабилитации детей с ограниченными возможностями. Я не отдавала себе отчета в том, какие тяготы сопряжены с предстоящей рабо-

той, но все-таки взялась за дело. Цель театра – помочь адаптировать детей с ограниченными возможностями в социальной среде, среди сверстников в частности. Я начала осваивать новую для себя специальность – педагога. Сначала это были дети из многодетных семей, трудные подростки, а затем дети с физическими и психическими недугами. Было тяжело, я сама находилась в стрессовой ситуации, но нужно было идти дальше, и я шла. Шла в библиотеку за нужной литературой. Училась не просто общаться с этими детьми, но находить общий язык. Искала новые формы самовыражения, придумывала пластичные этюды, вспоминала упражнения по коррекции речи. Ведь моими учениками были дети с синдромом Дауна, олигофрены и даже шизофреники. Когда работаешь с ними, отдавая свои силы, порой и не знаешь, каков будет результат. Предугадать сложно. Но если ты видишь, что ребенок, преодолевая себя, выходит на сцену – понимаешь, что все не зря, что ты что-то изменил, и это что-то становится тебе дорогим. Все люди, работающие в центре, – уникальные. Каждый ребенок – пластилин, а педагоги – терпеливые мастера. Нашему театру в «Подсолнухе» уже 10 лет, и мы можем похвастаться своими достижениями. В Москве каждые три года проходит фестиваль «ПРОТЕАТР», участниками которого являются «особенные люди». Сейчас мир уделяет огромное внимание этой проблеме, работать в этом направлении – значит обрести человеческое сострадание, смирить человеческую

гордыню, лишний раз напомнить себе о тщетности высокомерия. Фестиваль международный, и на него приезжают люди из разных уголков со своими творческими программами. Программы нашего «Ковчег» также принимают участие в этом мероприятии, театр входит в десятку лучших самодеятельных театров России для людей с ограниченными возможностями... Удивительно наблюдать за «особенными» людьми, которые, несмотря ни на что, преодолевают себя. Больше всего меня поразил ансамбль скрипачей-даунов из Швеции. Труды их педагогов поистине гигантские.

**- Вы знаете все тонкости куколоведческого мастерства, а как вы думаете, что станет с театром кукол в век развивающихся компьютерных технологий?**

- В современном театре кукол актеры выходят из-за ширмы, все больше сталкиваясь с ролями живого плана. Мы должны уметь не только владеть голосом, но и танцем, акробатикой, пластикой. Синтез различных видов искусства – вот он, современный театр кукол. А что будет дальше? Сказать действительно сложно, но даже если и представить на миг сцену, населенную куклами-роботами, то все равно приходит мысль: роботами будет управлять снова человек. В любом случае я не представляю театр без человека. Ведь именно от рук и сердца исходит тепло, особая энергетика, способная подарить счастье. Руки актера – это душа куклы.

*Кира НУРУТДИНОВА,  
Олеся КРЕНСКАЯ  
Ульяновск*

## НАД ЧУВСТВАМИ ВРЕМЯ НЕ ВЛАСТНО

**В** сентябре исполнилось **85 лет** заслуженному деятелю искусств РФ **Михаилу НАГЛИ** – режиссеру и педагогу, воспитавшему несколько поколений актеров, режиссеров и зрителей.

Пожалуй, никто из работников **Краснодарского драматического театра им. М. Горького**, где почти два десятилетия Михаил Владимирович служил режиссером, не вспомнит случая, чтобы выступление его на собрании коллектива, на заседании художественного совета, на встрече со зрителями было спокойным, холодным или беспристрастным. А уж если за дверью, где идет репетиция, стоит тишина, можно с уверенностью сказать – там репетирует кто угодно, но не Нагли. Только в бурном движении, только в страстном доказывании своей правоты, отстаивании своей убежденности рождались его спектакли.

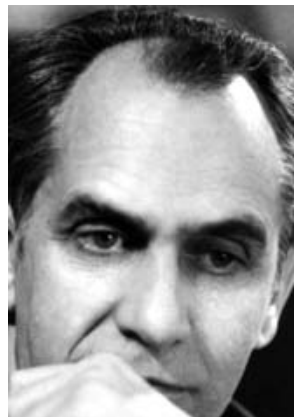
*«Было мне лет шесть, – вспоминает Михаил Владимирович, – когда отец, директор Ленинградского драматического театра им. А.С.Пушкина, по традиции именногого Александринкой, завел меня в зрительный зал, усадил в кресло и велел ждать, пока он не закончит какие-то дела. На сцене что-то происходило, в яме играл оркестр. Я не сразу заметил, что впереди, нахохлившись, сидит человек. И вдруг он вскочил, помчался к дирижеру, вырвал у него палочку из рук и с криком «За мной!» стал быстро размахивать ею. Я понял только, что оркестр заиграл громче. Но, видимо, резко вырос и темп сценического действия. Не мог не вы-*

*расти – ведь это был Всеволод Эмильевич Мейерхольд!»*

Может быть, он репетировал «Маскарад»? И, может быть, именно в этой репетиции был занят студент или молодой актер Михаил Куликовский, который много лет спустя позовет в Краснодар Мишу Нагли, лишь один месяц проработав с ним на сцене **Оренбургского театра?** Группа театральной крови, родство по школе много значат на театре, особенно если имеет питерскую закуску.

А когда из театра уйдет Куликовский, и другой главный режиссер привезет целую группу молодых актеров – выпускников разных театральных вузов страны, именно Нагли поручат поставить с ними первый спектакль. В сценическом воплощении повести Бориса Васильева **«Завтра была война»** им предстоит обрести единую театральную веру, общий театральный язык. Потом они будут готовить творческий вечер к 60-летию своего первого режиссера, вспоминать о том, как он заново учил их актерским приемам. А один из них нарисует дружеский шарж, где добрые глаза режиссера подкреплены увесистым кулаком педагога. Кулак мы тогда попросили убрать, а этот, черновой, вариант так и остался в моем завлитовском архиве. Теперь мне кажется, что он гораздо более точно передает суть его отношений с актерами.

Ему претит работа без душевных затрат, не согретая эмоциональным, личностным отношением. Полной отдачи, личной заинтересованности, гражданской



**М.Нагли**

зрелости требует он от артистов. Этим единением режиссерских и актерских устремлений, четкой направленностью их совместных усилий отмечены лучшие спектакли Михаила Владимировича Нагли.

...Его счастливое детство кончилось в 1938-м, когда забрала отца, а вместе с ним и свидетельства той жизни: письма, документы, фотографии, подаренные Владимиру Наумовичу друзьями – Николаем Черкасовым, Василием Меркурьевым, Юрием Лавровым, Владимиром Симоновым. Каким-то чудом сохранились два фото с дарственными надписями. Одно из них принадлежит Екатерине Корчагиной-Александровской. Смотрю на снимок и думаю о том, что вместе со всей семьей этот бесценный кусочек картона проделал нелегкий путь по ледовой «дороге жизни» из блокадного Ленинграда, а потом в город Ленинск-Кузнецкий Кемеровской области.

Там 15-летний Миша поступил в техникум. Учиться было скучно, а уйти нельзя. Решил вести себя

так, чтобы отчислили. Но вместе с отчислением последовал приказ направить разнорабочим на шахту имени Кирова. Два года тяжелейшего труда, восемь часов неизвестности, пока откапывали из-под обвала. Боюсь спросить, что вспоминалось ему там из коротенькой жизни.

Питер? Отец? Крики одноклассников: «Сын врага народа!» и сорванный пионерский галстук? Но верю, что думал он не только о прошлом – еще и о будущем. Потому что оптимизм и жизнелюбие такой силы, как у него, благоприобретенными быть не могут. Они – врожденные.

Иначе как удалось бы ему добраться до Новосибирска, где в это время работал коллектив эвакуированной Александринки и поступить в находившийся там же **Ленинградский государственный театральный институт имени А.Островского**? Про военные пути-дороги института студент Костя Фохт написал целую поэму на манер «Евгения Онегина». Кости давно нет. И никто на свете больше не знает этой поэмы, проникнутой верой в счастливый финал – долгожданное возвращение на родную Моховую. Только Михаил Владимирович помнит ее наизусть, от начала и до конца.

*«Первого января 1949 года мы закончили институт, – рассказывает он. – Денег в стране нет – все уходит на создание атомной бомбы. Театры не получают ни копейки дотации, все за свой счет. Цеха шьют на продажу тапочки и босоножки, артистов увольняют. О том, чтобы брать в штат режиссеров-выпускников, и речи нет. Тем не менее, первого января 1950 года я был зачислен в Тамбовский драматический театр».*



Всего три города в послужном списке режиссера Нагли. **Тамбов** – годы ученичества, поисков себя. Здесь уроки профессора народного артиста СССР Л.С.Вивьена становились ориентиром, творческим компасом. **Оренбург** – становление своего режиссерского почерка. Принципиальной становится приверженность театру, где средоточием внимания и интересов режиссера является актер. Человек на сцене – вот главное, малейшие движения его души, его характер, его судьба. Этот театр для актера существует, его высвечивает, выявляет, через него говорит со зрителем. И, наконец, годы работы в Краснодаре. Почти два десятилетия творческого труда, более сорока спектаклей, и каждому отдана часть души.

Он и теперь не устает повторять вслед за Островским: люди приходят в театр по двум причинам – поплакать или посмеяться. В ра-

ботах Нагли того и другого всегда предостаточно. Вспомнить хотя бы спектакль **«Моя профессия – синьор из общества»**. Зал стонал от хохота, наблюдая за перипетиями истории семьи бедняка Леонидо Папагатто, который кормил домочадцев деликатесами, добытыми на богатых свадебных торжествах, где гостям невесты представлялся родственником жениха, а гостям жениха – родственником невесты. Но за несколько минут до финала режиссер умело выстраивал лирическую сцену, где герой предлагает руку и сердце любимой женщине – матери его троих взрослых детей. Слезы удержать невозможно, и благодарные зрители сбивают ладони, аплодируя стоя.

Недаром в его спектаклях большую часть своих любимых ролей сыграли многие мастера краснодарской сцены. Один из лучших сценических образов создала в спектакле по пьесе

Г.Запольской **«Мораль пани Дульской»** народная артистка РСФСР Идея Макаревич. А замечательные работы Марины Полетаевой и Сергея Михалева в драме Вили Дельмар **«Уступи место!»** **«Солдатская вдова»** по пьесе Николая Анкилова, **«Судьба»** по роману Петра Проскурина, **«Дама-невидимка»** Кальдерона, **«Царь Федор Иоаннович»** А.Толстого – все они отмечены актерскими успехами.

*«Современный театр, – считает Нагли, – вряд ли может заинтересовать зрителей с точки зрения информационного познания, политического, социального. Из интернета, газет, телевидения, из самой жизни они узна-*

*ют о жизни быстрее и больше. Но я убежден, что с одной, очень важной стороны театр им все же необходим и способен захватить – с эмоциональной, духовной. Способность к переживанию, к яркому чувству – это нечто непреходящее, неутоляемое. Поэтому я всегда стремился делать спектакли, которые бы захватывали эмоциями, вызывая ответную реакцию. От эмоционального потрясения – к духовному прозрению. Таким мне видится путь искусства».*

Свое кредо Михаил Владимирович старается сегодня передать своим ученикам. За годы работы в **Краснодарском государственном университете культуры и искусств** их у профессора

Нагли насчитывается уже больше 300, если считать заочников. А как их не считать, если почти все они работают в клубах и домах культуры, строят свои театральные дома на сельских просторах Кубани.

*«Я горжусь ими, считаю за честь называть своими коллегами», – о своих учениках Михаил Владимирович рассказывает горячо и вдохновенно. Так же, как о своих спектаклях, о друзьях-актерах, о творческом взлете любимого театра, который непременно должен повториться на новом витке. Он так живет, так чувствует, а над чувствами время не властно.*

София МАЛАХОВА  
Краснодар

## ЮБИЛЕЙ

**В** сентябре исполнилось **45 лет** творческой деятельности заслуженного артиста России **Юрия ОВСЯНКО**.

В 1966 г. Юрий Федорович окончил Драматическую студию при Ленинградском ТЮЗе (курс З.Я.Корогодского) и был принят в труппу **Театра им. В.Ф.Комиссаржевской**. Но свои первые роли он сыграл еще в студенчестве на сцене ТЮЗа, в том числе и в известном спектакле С.Диманта «Если что, я Серега». «Он шагнул на сцену 1960-х быстроногим и большеглазым юношей – и сцена приняла его. Такой герой требовался времени: ошеломляющая искренность, абсолютная органика. Его любил зрители, его опекали корифеи сцены, маститые педагоги», – писали о нем. В Театр им. В.Ф.Комиссаржевской его пригласили на роль Нищего в спектакль «Принц и нищий». Театр стал его самой большой любовью: в поисках счастья он уходил из него дважды, но вновь возвращался. Актеру всегда была свойственна творческая смелость. Придя в 1979-м в новый – Молодежный театр, артист окунулся в студийную атмосферу и сыграл в лучших спектаклях В.Мальшицкого, в постановках Е.Падве. На сцене Театра им. В.Ф.Комиссаржевской он начал тоже ярко: после «Принца и нищего» сыграл в знаковых спектаклях Р.Агамирзяна «Не беспокойся, мама» (Теймураз), «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» (Швейк), «Мир без китов» (Сергей). Его редкое сценическое обаяние делает даже самых отъявленных злодеев запоминающимися, как это было в «Звере» или в «ориентальной» постановке В.Пази «Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей».

Вернувшись в 2006 г. в театр, с которого начиналась его творческая жизнь, актер сразу сыграл главную роль в спектакле с говорящим названием «Последний герой». Предельно честно и искренне он поведал историю о маленьком человеке, который захотел стать «большим». Юрий Овсянко – отличный партнер не только по сцене. Его «крестными» в кино были Илья Авербах и Игорь Масленников. Ему довелось работать с Николаем Симоновым, Эммой Поповой, Владиславом Стржельчиком, Кириллом Лавровым, Аллой Демидовой, Еленой Грановской.

*Коллектив Санкт-Петербургского театра им. В.Ф.Комиссаржевской поздравляет артиста с юбилеем!*





# СЕМЕН ЛОСЕВ: БДТ «ДАЧНИКИ». 1975-76 ГГ.

(Продолжение. Начало в «СБ, 10» № 1-141)

*Помолчали. Кто осмелится дальше? Стрельчик был, за ним Борисов, кто присоединится?*

**ТЕНЯКОВА.** Жаль только, что мы стреляем в интеллигенцию, она и так битая.

**ТОВСТОНОГОВ** (он словно ждал этого вопроса и взорвался). О какой интеллигенции вы говорите, Наташа? В этой пьесе нет интеллигенции!

**БАСИЛАШВИЛИ.** А разве Басов не интеллигент?

**ТОВСТОНОГОВ.** Басов – интеллигент? Русский интеллигент бил в морду за взятку, а Басов берет их, не стесняясь! Какой же он интеллигент? В пьесе написаны люди, считающие себя интеллигентами, но нельзя причислять себя к интеллигенции, надевая лишь ее одежды!

**РЫЖУХИН.** И доктор не интеллигент?

**ТОВСТОНОГОВ.** Доктор работает в колонии малолетних преступников и не умеет лечить! Он вредный человек в смысле своей профессии, о чем справедливо говорит Юлия!

**БОРИСОВ.** Я, как и вы, Георгий Александрович, читал ту же книжку о «Дачниках» в Театре Комиссаржевской, где спектакль в свое время прозвучал, как разрыв бомбы. Зрители узнавали себя в персонажах и уходили из зала в знак протеста. Я понимаю, что тому способствовала обстановка в стране, 1905 год, нависала гроза... А про что сегодня мы ставим «Дачников»? В чем начинка бомбы, которая должна разорваться сегодня? И разорвется ли она?

**ТОВСТОНОГОВ.** Да, сегодня разрыва бомбы не будет, я надеюсь. В 1905-м появление «Дачников» было актуально. Обстановка в стране способствовала злободневному звучанию пьесы. Но время прошло, и оказалось, что, как и в каждом талантливом произведении, в «Дачниках» обнажилась проблема более широкая, более глобальная, чем казалось на первый взгляд.

Не проблема отживания старой и прихода новой интеллигенции ставится сегодня во главу угла, не процесс вырождения интеллигенции на повестке дня, хотя все это прослеживается в пьесе! Проблема шире! Что сегодня висит в атмосфере? На мой взгляд, воинствующий обывательский образ жизни, порождающий бездуховность!

**БОРИСОВ.** Согласен, Георгий Александрович, но мы же играем массу советских пьес о бездуховности. Они могут выстрелить более актуально, чем «Дачники», написанные в начале века. Почему возникла необходимость именно в данной пьесе? В чем индивидуальность постановки проблемы в «Дачниках»?

**ТОВСТОНОГОВ.** Найдите мне среди наших пьес ту, где бы проблема бездуховности, а значит, еще одного мещанского образа жизни, была бы глобальнее, чем у Горького. На мой взгляд, «Дачники» – самая актуальная пьеса об угрозе бездуховности! По силе воплощения этой проблемы, по мастерству художественных средств, направленных к ее выявлению, подобной пьесы я не встречал!

*Казалось, разговор закончен, тема исчерпана.*

**БОРИСОВ.** А вам не кажется, что пьеса написана не об этом?

**ТОВСТОНОГОВ.** А о чем?

**БОРИСОВ.** О том, что, почувствовав приближение грозы 1905-го года, крах устоев, перемену ценностей, интеллигенция растерялась. Она находится на перепутье!

**ТОВСТОНОГОВ.** Это относится к Марье Львовне, Варваре и Власу. А как быть с остальными персонажами? Чем объединены все действующие лица пьесы? Сегодня, как и мещанство в «Мещанах», так и бездуховность в «Дачниках», – животрепещущая проблема. Вы – живые люди, посмотрите, что творится вокруг?! Какой порок поразил общество в наше время? Обывательщина и бездуховность!

**ПОПОВА.** Но вам не кажется, что мы находимся на грани карикатуры в проявлении бездуховности? Помните, вы говорили, что методологический ход будет идти по линии оправдания персонажей, а не их заклеивания? Сейчас получается паноптикум! Сборище негодяев!

**ТОВСТОНОГОВ.** Так и есть, Эмочка! Здесь действительно сборище негодяев! Личное благо превышает всего! Для Горького нет ничего отвратительнее, чем эти люди! Но я не отказываюсь от своих слов! Действительно, только через субъективное оправдание действующих лиц нужно заклеивать их в итоге! Мы и пытаемся это сделать! Цель: заклеить через средство – субъективное оправдание! Но не надо

средство пугать с целью! Не надо ставить во главу угла оправдание, как вы справедливо говорите, паноптикума, сборища негодяев!

**РЕЦЕПТЕР.** В «Мещанах» с объективной точки зрения все мещане! Даже Нил, и тот мещанин новой формации, он не очень-то выделяется из всех. А здесь вы выделяете Марию Львовну, Власа и Варвару?!

**ТОВСТОНОГОВ.** В том же смысле, что и Нила в «Мещанах». Все персонажи пьесы – обыватели! Только каждый из них на разном расстоянии от наипошлейшей точки отсчета, на которой, кстати, не кто иной, как Рюмин, – самая пошлая фигура в пьесе!

**РЫЖУХИН.** Не понимаю, Георгий Александрович! Не понимаю! В каждой пьесе есть действие и контрдействие! В каждой пьесе должны быть два лагеря!

**ТОВСТОНОГОВ.** Почему, Борис Сергеевич?

**РЫЖУХИН.** Извините, но я не понимаю: почему в «Дачниках» вы игнорируете это основное положение анализа: действие и контрдействие, разделение на лагеря?

**ТОВСТОНОГОВ.** Вы играли в «Трех сестрах». Какие там лагеря? Все, а против всех Наташа и не появляющийся Протопопов? Особенность чеховской драматургии как раз и состоит в том, что все герои объединены одной борьбой! А контрдействие не персонафицировано в группе персонажей! Оно находится в предлагаемых обстоятельствах их жизни! То же самое и в ранней драматургии Горького, которая примыкает к Чехову!

**РЫЖУХИН.** А как же с конфликтом?

**ТОВСТОНОГОВ.** Так же, как и у Чехова!



Георгий Товстоногов



Геннадий Богачев

**РЫЖУХИН.** Но ведь в «Дачниках» все конфликтуют друг с другом?

**ТОВСТОНОГОВ.** Конфликтуют, да так, что в результате мы читаем всю бездуховность конфликтов!

**РЫЖУХИН.** Мы строим сцену, диалог. Я конфликтую с женой, с окружающими?

**ТОВСТОНОГОВ.** Сейчас вы говорите о ежесекундной борьбе, конечно, она существует, и мы ищем ее максимально обостренное выражение! Но начали-то вы с вопроса о главном конфликте пьесы? А там явное чеховское влияние.

**РЫЖУХИН.** Предположим, так. И все же мне непонятно отношение к Варваре. Почему все проходит мимо нее? Она – самая светлая личность в пьесе. А у нас

почему-то она вялая, аморфная. Не кажется ли вам, что Варвара должна отстаивать свои позиции? Энергично, горячо, темпераментно?

**ТОВСТОНОГОВ.** У Варвары еще позиции не сформировались. Она в стадии поиска позиции. Единственный человек, у которого сложились убеждения, – Мария Львовна.

**ПОПОВА.** Мне кажется, надо искать не разоблачение, а сострадательный ход! Вот я смотрю репетицию и вижу сборище мерзавцев, которых надо расстрелять.

**ТОВСТОНОГОВ.** Говоря вашими словами, и в «Мещанах» Бессеменов надо расстрелять?

**ПОПОВА.** Нет, ему сочувствуешь!

**ТОВСТОНОГОВ.** Но ведь не хочешь жить так, как он живет? Не хочешь! Понимаешь, сочувствуешь и протестуешь: не хочу, как он, не хочу! И в этом приговор?!

**ПОПОВА.** Да, но через понимание, через сочувствие?!

**ТОВСТОНОГОВ.** Так и здесь! Как и в «Мещанах» Бессеменов, так и в «Дачниках», скажем, Суслов должен быть решен через сострадательный ход! Изнутри надо сделать его человеческим, а в результате вскрыть, обнажить, как порочное явление, как обнажили явление бессеменовщины!

**ПОПОВА.** Но в пьесе есть и подлинная драма. Вы сказали: Рюмин – самая отвратительная фигура? А ведь в конце он стреляется.

**ТОВСТОНОГОВ.** Что с вами, Эмма? О какой подлинной драме вы говорите, если Рюмин стреляет себя в плечо! Специально, нарочно! Чтобы его пожалела женщина! Помните, Дудаков говорит: «Кто же стреляет себе в плечо?

Надо бы в левый бок, в череп, если серьезно?» Это не драма, а скорее, вершина пошлости.

**ПОПОВА.** Противные люди какие-то.

**БАСИЛАШВИЛИ.** Монстры, выродки.

**ТОВСТОНОГОВ.** Конечно! Именно так к ним Горький и относился! Но при цели: обнажить их существо, нам надо обнаружить меру их субъективного оправдания, чтобы в результате проблема разоблачения пустоты идеалов якобы интеллигенции зазвучала еще острее!

По моему глубокому убеждению, Горький разоблачает мнимую интеллигенцию, которой, к сожалению, у нас и сегодня хватает! Вы играете людей, которые называют себя интеллигентами, искренне считают себя ими, но сходство только во внешней форме, а по существу – никакого отношения к интеллигенции персонажи пьесы не имеют! Да, они на нее похожи! По одежкам, но не более!

**БОРИСОВ.** Тогда давайте договоримся, что такое подлинная и мнимая интеллигенция?

**ТОВСТОНОГОВ.** Давайте! На мой взгляд, подлинная интеллигенция несет в себе, привносит в общество созидательный характер! Она создает духовные ценности! А мнимая – надевает ее одежды, скинув которые обнажается духовная пустота! Ведь дело не в профессии, не в визитной карточке, предьявляющей внешние признаки человека, не в уровне его знаний, эрудиции!

**БОРИСОВ.** Должен быть какой-то иной момент? Духовный?

**ТОВСТОНОГОВ.** Не просто – духовный! Я бы уточнил – созидательный! Исходящий из позиций к миру, обществу, людям! Подлинный интеллигент мучается

болью своего Времени, а мы почему-то определяем интеллигентность лишь по внешним признакам! Это неверно! Профессия не есть лакмусовая бумажка на выявление подлинного характера интеллигента! И уборщица может быть интеллигентнее академика, если академик умер как создатель!

Вот, скажем, Шалимов, в этом смысле умирает. Он мучается тем, что потерял читателя, а потерял он его потому, что сам стал духовно нищим!

**БОРИСОВ.** Ну, это еще ни о чем не говорит! Читателя можно потерять по разным причинам! Читатель стал читать бульварную литературу. Или детективы! Или замучался бытом и перестал читать.

**ТОВСТОНОГОВ.** Я знаю одного в недавнем прошлом популярнейшего писателя – не буду называть его фамилию, которого больше всего сейчас волнует: можно ли любить после шестидесяти? Так вот он тоже потерял своего читателя. Правда, может быть, приобрел нового? Достойного проблем своих произведений? Может, он не очень-то расстраивается – не знаю. Так вот этот писатель сродни Шалимову. Шалимов, как и он, оторвался от Времени, перестал ощущать его пульс, хотя и делает вид, что это не так...

**СТРЖЕЛЬЧИК.** Но мучается в его поисках?

**ТОВСТОНОГОВ.** Он пишет или нет? Мне кажется, он давно уже ничего не пишет.

**СТРЖЕЛЬЧИК.** Но мучается в поисках темы?

**ТЕНЯКОВА.** Знаете анекдот? В ресторане сидит известный писатель, пьяный вдрызг, морда в тарелке с икрой. И плачет! Под-

ходит приятель: «Митя, ты что? У тебя неприятности в Союзе писателей?» – «Нет, в Союзе писателей все в порядке». – «Может, с женой неладит?» – «С женой развелся, но у меня теперь новая, молодая». – «Я слышал, у тебя на даче был пожар?» – «Да, был, но я уже новую построил». – «С машиной что-нибудь? Неужели авария?» – «Была авария. Но новую купил!» – «Так что ж ты ревешь?» – «Страдаю болью наро-о-о-о-одной!!!»

Вот он – верх цинизма! Морда в икре, а болью народной страдает!

**БОРИСОВ.** Это лживый анекдот про Солоухина! Вот так на человека навешивают ярлыки! А он большой, настоящий писатель! И не верю я, что он потерял читателя! Мура! Своего читателя он не мог потерять, я в это не верю!

**ТЕНЯКОВА.** Не о Солоухине речь!

**БОРИСОВ.** Речь о том, что про человека могут говорить черт знает что, вот, мол, морда в икре! Если морда в икре, то ты не писатель! Что плохого в желании человека жить лучше? Есть лучше? Одеваться лучше? Теория, что художник должен жить в бедности, – прогнила! Но как только человек, художник, писатель вылез из нищеты, так про него сплетни, слухи: исписался! Откуда им знать: исписался он или нет? Приписывают ему, что хотят, а на самом деле, писатель в поиске, действительно, в муках, даже в запое может быть...

**СТРЖЕЛЬЧИК.** На самом деле Шалимов в кризисе, это ясно. Его время ушло. Он это чувствует, но не подает виду. Сохраняя видимость благополучия, внешнюю респектабельность, он теряет, будто без точки опоры.

**ТОВСТОНОГОВ.** Мне хотелось бы, чтобы мы на данном этапе договорились о главном критерии. Не внешние приметы определяют существо человека. Нельзя обвинять людей в том, что они стремятся жить лучше, чем жили раньше. Можно иметь и хорошую зарплату, и дачу, и машину – это не страшно! Страшно, когда это становится пределом человеческих желаний! Дачники, стремясь к вершине благополучия, растеряли по дороге все духовные ценности! В этом их драма!

**БОРИСОВ.** Ну, хорошо! Посмотрели мнимые интеллигенты наш спектакль и пошли продолжать свою жизнь дальше. И чего мы добились?

**ТОВСТОНОГОВ.** Рассчитывать, что после спектакля «Энергичные люди» воры перестанут воровать, – наивно. Так же наивно думать, что псевдоинтеллигенты перестанут быть «псевдо».

**БОРИСОВ.** Но эта пьеса поглубже «Энергичных людей». Это не анекдот! И играть мы должны серьезно и задевать больные проблемы! Или мы не стремимся к актуальности?

**ТОВСТОНОГОВ.** Нет, Олег, у нас задача выше!

**БОРИСОВ.** Выше сегодняшнего звучания?

**ТОВСТОНОГОВ.** Сегодняшнее звучание мы понимаем по-разному. Вы говорите об актуальности, а я – о современности. Для меня это разные, порой полярные категории. В 905-м пьеса была настолько актуальной, что вызвала скандал. Пьеса оказалась на злобу дня! Скандал, вызванный первой постановкой пьесы, произошел потому, что Горький сделал точный прицел на том историческом этапе на реакционную



Светлана Головина



Владислав Стржельчик



Давид Либуркин

интеллигенцию. Сейчас нет смысла ставить спектакль как политический памфлет, потому что через 70 лет пьеса не бьет как памфлет. Но, повернувшись новым ракурсом, пьеса затрагивает более глубокие пласты, чем в 905-м! Реакционная интеллигенция тогда была налицо! Сегодня отличить мнимого интеллигента от подлинного – гораздо сложнее! Проблема стала глубже! И методы разоблачения должны быть тоньше! И, если мы нащупаем единый ансамблевый способ существования, надеюсь, спектакль должен срезать такой болевой пласт времени, который объемнее понятия актуальность.

**БОРИСОВ.** Простите, Георгий Александрович, что я задаю так много вопросов, но уж коли у нас пошел такой разговор, я хочу разобраться. Мне кажется все же, что персонажи пьесы – интеллигенты! Только они в силу обстоятельств занимаются совсем не тем, к чему призваны! Ну, разве Суслов бездуховен? Ему изменяет жена. Весь спектакль он всеми средствами пытается каким-то образом завоевать Юлию. Суслов искренне страдает? Искренне! Негативное в нем во многом от поведения жены! Никому ничего плохо не делая, Суслов хочет семейного уюта! И в этом он духовен!

**ТЕНЯКОВА.** Духовен в том, что развратил жену?

**БОРИСОВ.** Суслов развратил? Чем? Как?

**ТЕНЯКОВА.** Да я говорю...

**БОРИСОВ.** Да мало ли что она говорит?!

**ТЕНЯКОВА.** А кто проводил с ней уроки отношения к жизни? Весь сусловский монолог четвертого акта она знает наизусть! Тоже мне – Учитель философии!

**БОРИСОВ.** И что дали эти уроки, если Юлия изменяет?

**ТЕНЯКОВА.** Изменяю! Потому что были желания! Идеалы были! Потому что его философия их убила! Потому что Суслов груб, как извозчик! Изменяю, потому что мне хуже с ним, чем ему со мной!

**БОРИСОВ.** Да, я груб, когда мне изменяют! Потому хочу семейного счастья! Нормальной, любимой жены! А на несчастье полагать развратная, еще с шестого класса, когда на нее смотрели масляными глазами!

**ТОВСТОНОГОВ.** Вы сейчас говорите о субъективной правде персонажа. В этом вопросе у нас спора не получится! Но вы начали с того, что Суслов – интеллигент. Не могу согласиться! Страдания, пусть даже искренние, по поводу измены жены, ничего общего не имеют с духовным богатством русского человека! И правильно вспомнила Наташа знаменитый сусловский монолог в четвёртом акте! Это же просто проповедь обывательщины!

**БОРИСОВ.** Ну, это же слова! Я могу говорить одно, думать другое! К тому же, Суслов потом оправдывается, что немного переборщил!

**ТОВСТОНОГОВ.** Это не слова, Олег, это позиция! Когда Горький довел Суслова до предела, то заставил его выложить свою программу! Но мы-то с вами за высокие цели в жизни, а не за обывательское счастье? А то, что Суслов любит искренне, я не спорю! Как раз неистребима любовь к женщине и очеловечивает его!

**БАСИЛАШВИЛИ.** Я согласен, что тема пьесы – антидуховность! Но какими способами ее проявить? Мне кажется, надо идти к сверхзадаче роли, стараясь

максимально избежать карикатурности! Если у Суслова, предположим, сквозное действие спасти семью, то всю силу таланта – сюда!

**ТОВСТОНОГОВ.** Я и говорю, что наша общая задача: максимально выявить субъективную правду каждого персонажа.

**БАСИЛАШВИЛИ.** Да, совершенно верно!

**ТОВСТОНОГОВ.** Так в чем мы расходимся?

**БАСИЛАШВИЛИ.** Мне кажется, что, идя по линии субъективной правды персонажа, не надо думать о сатирическом моменте, о разоблачении псевдоинтеллигенции. Все это должно объективно возникнуть в зрительном зале!

**ТОВСТОНОГОВ.** А вот здесь я не согласен с вами, Олег! «Артистам нельзя думать о результате!» Данное эстетическое положение МХАТа начала века на сегодняшний день устарело! Думать о результате – не значит, подменять процесс жизни результативным показом! Я же рассчитываю на методологически воспитанных артистов! Не думая о результате, есть опасность пройти мимо жанра!

**БОРИСОВ.** Тут речь может идти о том, чтобы сразу не играть тот результат, который должен возникнуть в четвертом акте!

**ПОПОВА.** Я только одного боюсь. Зритель при таком решении спектакля может вообще не досидеть до четвертого акта. Он уйдет, потому что не сможет соотносить происходящее на сцене с собой.

**ТОВСТОНОГОВ.** Почему?

**ПОПОВА.** Да потому что все увиденное уже в первых двух актах будет выглядеть несерьезно.

**ТОВСТОНОГОВ.** А разве есть такая опасность?

**ПОПОВА.** Не буду говорить за всех, но я, например, не чувствую, куда веду роль. Не чувствую боли Ольги Алексеевны. Мне кажется, сейчас ироническое отношение убивает субъективную драму.

**ТОВСТОНОГОВ.** Если вы говорите, что Рюмин самоубийство совершает серьезно, то мы, действительно, на разных позициях!

**ПОПОВА.** В данном случае я говорю про себя!

**ТОВСТОНОГОВ.** Скажите, играя Татьяну в «Мещанах», вам больно?

**ПОПОВА.** Больно!

**ТОВСТОНОГОВ.** А над вами зал смеется?!

**ПОПОВА.** Пусть смеются.

**ТОВСТОНОГОВ.** Значит, ваша субъективная правда, ваша боль не мешает ироническому отношению?

Если говорить о том, кто ближе всех на сегодняшний момент приблизился к верному способу существования в нашем спектакле, то это как раз вы, Эмма! Объективно вы играете сатирически! Вам помогает интуиция большой актрисы! Но, как ни странно, умозрительными рассуждениями вы убиваете свою интуицию!

А вы знаете, Эмма, что и здесь, в «Дачниках», боль Ольги Алексеевны, ваша боль – смешна! Горький дискредитирует такое святое чувство, как материнство! Оно всегда казалось нам святым! А Горький говорит о том, что пошлым можно быть во всем, даже в материнстве!

**РЕЦЕПТЕР.** Мы путались, не могли договориться, о чем пьеса. Мы думали, что она про нас, а вы верно сказали: «Дачники» вскры-



вают не нашу, предположим, театральную, а околотеатральную, околотелитераторскую, околодеятельную среду.

**БОРИСОВ.** А ты уверен, что это прочтется? Не придется ли нам табличку вывешивать? Вот все-таки я не понимаю, о чем должен, сидя в зале, думать зритель, следя за процессом разоблачения этой, как вы говорите, мнимой интеллигенции?

**ТОВСТОНОГОВ.** Каждый из зрителей должен заглянуть в себя и решить: относится происходящее к нему лично или нет?

**ОЛЬХИНА.** А Марья Львовна тоже псевдоинтеллигентка?

**ТОВСТОНОГОВ.** Где-то, да! Она больше говорит, чем делает. Но ее отличает от всех понимание того, что происходит вокруг. Варвара в процессе постижения, а рядом уже постигшая, но ничего не делающая Марья Львовна. По существу, в высоком философском смысле слова, они все мещане. Несмотря на то, что один – адвокат, другой – его помощник, третий – врач, четвертый – писатель.

**БАСИЛАШВИЛИ.** Но сам себя я же не считаю мещанином?

**ТОВСТОНОГОВ.** Естественно.

**РЕЦЕПТЕР.** Если Марья Львовна больше говорит, чем делает, может, это подчеркнуть в способе исполнения?

**ТОВСТОНОГОВ.** Нажим на разговорчивость Марьи Львовны неизбежно приведет к ее вымеиванию. Это делать нельзя. Наоборот, мы стараемся максимально сократить текст, чтобы уйти от ее трескотни. Вспомните спектакль Малого театра, как невыгодно выглядела в нем М.Л.Солодова?!

**РЕЦЕПТЕР.** Хотелось бы не нарушить общность существова-

ния. Раз все обыватели, то и Марья Львовна...

**ТОВСТОНОГОВ.** Мы же договорились, что Марья Львовна стоит несколько отдельно, как и Нил в «Мещанах».

*Тишина. Товстоногов курил, ожидая вопросов. Но, видимо, тема на сегодняшний день исчерпывалась.*

Не скрою, меня огорчает, что возникают сомнения в исходных позициях. Если бы в «Мещанах» мы с самого начала не договорились: не цепляться за ремарки, искать живой, освобожденный от штампованных представлений ход к раскрытию темы пьесы, – то спектакль не получился бы.

**БОРИСОВ.** Но этот разговор необходим, Георгий Александрович.

**РЕЦЕПТЕР.** Очень много сегодня соединилось.

**БАСИЛАШВИЛИ.** Есть о чем думать, в каком направлении.

**ТОВСТОНОГОВ.** Поэтому я и пошел на беседу, не закрыл вам рот, не сказал: «Потом поговорим, а сейчас давайте работать!» Но меня огорчает другое. То, что разговор необходим, это хорошо. Плохо то, что мы и до него, и сейчас не можем сдвинуться с мертвой точки решения вопроса – о чем спектакль? А без этого нельзя играть! Ведь по существу я вам ничего нового не открыл. То, о чем говорили сегодня, все предыдущее репетиционное время мы и пытались выстраивать. Вы против нападков на интеллигенцию? Замечательно! Я с вами! Так давайте защитим интеллигенцию тем, что отделим от нее наносной слой! Настоящая интеллигенция от этого только выиграет, а не пострадает!

Беда в том, что мы никак не можем нащупать способ! Не только

не чувствуем, а и сопротивляемся точному отбору обстоятельств. Вы все силы кладете на оправдание персонажей, а это вам не удается, и не удастся, потому что материал сопротивляется.

Я все время подчеркиваю, как важно, что уходит персонаж, и про него говорят гадость! И вот только-только получилось, сказала Юлия в спину Шалимову: «Вам нравится этот господин?» Только ушел: «Холодный, как лягушка!» Вместо того чтобы сказать себе: «Ах, вот он способ», – Олег Борисов цепляется за ремарки! Выстраиваем сцену с Олегом Басиллашвили, бьемся бьемся, нашли, наконец, на следующий день из сцены исчезает главное! А уж Басов такой узнаваемый, такой сегодняшний!

**БАСИЛАШВИЛИ.** Не получается еще, Георгий Александрович, не выходит!

**ТОВСТОНОГОВ.** То, что не выходит – временное явление. Я достаточно верю в вас как в артиста и знаю, что при условии сговора о главном, вы сумеете за репетиционный отрезок времени воспитать в себе необходимые качества характера. Но меня беспокоит, что сам способ существования, исходные корни нашего сговора подвергаются сомнению. И вы сами, Олег, рубите сук, на котором сидите!

**БАСИЛАШВИЛИ.** Поймите меня правильно, Георгий Александрович, когда Басов просто сплетник, мне неинтересно! Я каждый раз ищу мотивировки, оправдывающие его, стараюсь приносить варианты.

**ТОВСТОНОГОВ.** Приносите, Олег, вы же знаете, я никогда не держусь за формулу сцены, но не теряйте основное направление!

**БАСИЛАШВИЛИ.** Основное направление для меня: найти мотивы оправдания сплетен, которыми я каждую картину переполнен! Я считаю Басова добрым человеком! Он субъективно никому не делает зла. Всех кормит! Обеды, ужины! Кто сегодня каждый день способен накормить такую ораву? И еще стараться получать от этого удовольствие? И в своем же доме, на своей даче получает одну пощечину за другой! Вместо того чтобы спасибо сказать, морали читают, примитивные нравоучения! Жену с толку сбивают! У меня гостевой дом! Пожалуйста! Всех принимаю! Но я хочу праздника, а не скандалов!

**ТОВСТОНОГОВ.** Повторяю, вы правильно ведете поиск субъективного оправдания, Олег, но, не отрицая ничего из того, что вы сказали, убежден: для попадания в природу пьесы – этого мало! Если остановиться только на этой линии поиска, вы – и все, кто пойдет по вашему пути – останетесь примитивными, поверхностными и прямолинейными! Вне иронии эта пьеса теряет горьковский дух! А если уж у нас разговор начистоту, я вам больше скажу! Знаете, какое основное направление, с точки зрения методологии, должно быть на данном этапе? Надо, обостряя обстоятельства, уходить в паноптикум, против которого так возражала Эмма Попова! А уже потом, обратным ходом, проверять: есть ли здесь, здесь и здесь субъективное оправдание или его не хватает? И, смею вас уверить, человеческое начало, если оно есть, все равно проявится! «Дачники» написаны особым стилем! Несмотря на явное влияние Чехова, Горький писал пьесу в полемике с ним! Чехов любил



Олег Борисов



Эмма Попова

своих персонажей, а Горький их ненавидел!

**ПОПОВА.** Но нельзя же нам играть ненависть?!

**ТОВСТОНОГОВ.** Играть не надо, знать надо!

**ПОПОВА.** А что это дает?

**ТОВСТОНОГОВ.** То же, что и в «Мещанах!» Цели! Цели персонажей какие? Их дела, профессиональная пригодность не входят в цели! Дело предано! Вкусно пожить – цель! И чтобы попасть в автора, надо обострять до предела те обстоятельства, которые проявят эту тему!

**БАСИЛАШВИЛИ.** Да, я согласен! Но мне кажется, что только тогда мы избежим карикатурности, когда искренне будем стремиться к своим целям! А цели, на поверку, с высокой точки зрения, мелкие, крохотные, обывательские!

**ТОВСТОНОГОВ.** Конечно! Высокие идеалы подменены желанием вкусно пожить!

Если попытаться определить жанр пьесы, то, прежде всего, я бы сказал, что это сатира! Но сатира не Салтыкова-Щедрина, не Сухова-Кобылина, а как вам сказать?... Вот если бы Чехову с его психологизмом удалось написать сатирическую пьесу на сюжет «Дачников», то это была бы та пьеса Горького, которую мы имеем! На мой взгляд, «Дачники» – психологическая сатира!  
*Зона молчания. Такое определение прозвучало впервые.*

**РЕЦЕПТЕР.** В связи с определением вами жанра, позвольте вернуться к своему вопросу о Марье Львовне. Если мы ищем пауков в банке, то, может, и в Марье Львовне все-таки подчеркнуть демагога?

**ТОВСТОНОГОВ.** Роль Марьи Львовны сегодня и без подчерки-

вания опасна резонерством. Актрисам важно вызвать доверие к себе, найти женственное живое начало роли. Если же подчеркнуть демагогическую линию, то повторяю, Володя, тогда мы просто высмеем ее! А зачем это нужно?

**БАСИЛАШВИЛИ.** У вас нет ощущения, что все женщины подняты в пьесе на пьедестал? Во всяком случае, судя по фильму, все мужчины отвратительны, а женщины, во главе с Быстрицкой, великолепны?

**ТОВСТОНОГОВ.** Там все мужчины не состоятельны в связи со своим возрастом, поэтому женщины и выделяются.

**ПОПОВА.** А у нас разве не то же самое?

**СТРЖЕЛЬЧИК.** Георгий Александрович, после такого вопроса Эммы я отказываюсь играть! *Разрядка напряженности. Женская часть труппы оценила состоятельность мужской и решила, что ситуация более благополучна, чем в Малом театре на кинопланке.*

**БОРИСОВ.** Может быть, наш разговор, и обусловлен тем, что надо попасть в жанр?!

**ТОВСТОНОГОВ.** К чему бы вас хотелось призвать, товарищи? Я не против подобных разговоров, но если впредь будут возникать какие-нибудь существенные вопросы, то давайте обсуждать их не во время репетиции, а после нее у меня в кабинете. Очень мало у нас осталось репетиционных точек до выпуска спектакля, и я призываю вас беречь время, которое отведено нам для работы на площадке. А на сегодня все, товарищи, закончили, до свидания.

**ПОПОВА.** Почему, Георгий Александрович?

**ТЕНЯКОВА.** Еще только час, у нас впереди много времени.

**ТОВСТОНОГОВ.** Но я же тоже живой человек, Наташа.

**ТЕНЯКОВА.** Не обижайтесь, Георгий Александрович!

**ТОВСТОНОГОВ.** Дело тут не в обиде! Разговор нужный и, видимо, своевременный, но, если я ухожу в рациональную сферу, то потом трудно переключиться и сразу начать что-то делать.

**ТЕНЯКОВА.** А мы минут десять попьем кофейку, вы отдохнете, мы отдохнем, а потом продолжим, а?

*Общая поддержка предложения Теняковой.*

**СТРЖЕЛЬЧИК** (*шепотом, Шуваловой, ассистенту режиссера и супруге*). Проследите за шефом. У вас это хорошо получается.

**ТОВСТОНОГОВ.** Хорошо, отдохните, пожалуйста.

В узких дверях репетиционного зала была толкучка. Выходя, Товстоногов столкнулся с пришедшей на репетицию Диной Морисовной Шварц. И она, волей-неволей, не давала Георгию Александровичу пройти. Он и она курили, почти прижавшись друг к другу.

– Здравствуйте. А что, уже пере-  
рывает?

– Наконец-то. А пораньше нельзя было прийти?

– Да я...

– Да я, да я! Вы когда-нибудь будете приходить на репетиции к началу?

– Что случилось, Георгий Александрович?

– Пришли бы пораньше – не спрашивали бы! Дайте пройти.

– Что случилось?

– Много чего случилось. Тут такое было!

– А что такое, что такое?

И Дина Морисовна побежала по

лестнице следом за Георгием Александровичем.

### **В перерыве**

Если спуститься по небольшой металлической лестнице из репетиционного зала – столики, фойе, а за дверью – кафе. И все это пространство – актерский муравейник. Все смешалось в Гогинском доме. Чашечки с кофе дрожат о блюдца. Волнение одного передается другому. Нет истерик, нет повышенного тона. Более того, повисла мысль: а не остановит ли шеф работу? И каждый проверяет друг на друге логику спора, высказывается, выплескивает то, о чем не договорились.

Интеллигент. Один поступок может сделать из дворника интеллигента, из интеллигента – ничтожество. Интеллигент в первом поколении, что это? Путь становления!? Значит, может быть, и путь потери?

Борисов сказал: *«Интеллигенция растерялась. И теряет – вот путь спектакля».* Товстоногов: *«Уже потеряла, уже бездуховна, до открытия занавеса».* А здесь, в пьесе, в спектакле что? Следить за чем? «За обнажением псевдо»? Так ли это важно сегодня? Эта ли проблема Времени?

Но открытие чаще всего совершается тогда, когда все и вся против. Ну кто мог подумать, что можно выиграть «Мещан»? Даже Натэлла Александровна, говорят, бросила пьесу на стол и сказала: *«Такую скуку я дочитать не в силах».*

Режиссура – особый вид творчества. Режиссер, добываясь общества, все равно лидер. Он – мастер, а все остальные – материал. Может, он видит такое, чего не видят все остальные? С чем хотел рассчитаться Товстоногов?

Какие боли Времени, проблемы, прототипы, ассоциации двигали им, когда он говорил, что в пьесе нет подлинной интеллигенции, а наша задача – отслоить наносной налет? Какие прозрения, предвидения его мучили? Все видят, а Мастер предвидит! И часто случается, даже когда Мастер, казалось бы, не прав, он выигрывает, если всем вместе пойти за ним.

**6 февраля 1976 года** по тексту состоялся разговор о теме пьесы, о чем сегодня она будет поставлена. Если будет поставлена. Этот допуск оставался. При мощном общем сопротивлении работа обесмысливалась. Подавление восстания не даст живого спектакля. По сути, именно сейчас вставала во весь рост проблема судьбы театра. Театр жив, пока действует Добровольная диктатура при Лидере. Пока ей добровольно подчиняешься. Пока хочется подчиняться. Но Лидер должен обладать безукоризненным чувством Времени. *«Чувство времени у Художника. Когда оно теряется, Художник перестает им быть!»* Как часто он сам стал повторять эту фразу. На занятиях со студентами, на встречах со зрителями. По Немировичу театр остается Живым 15 лет. Сколько лет он уже руководит БДТ? Остался ли для труппы лидер лидером? Возможно ли при такой степени сопротивления работать дальше? (Его за глаза называли Тираном. Считали, что он держит в руках не только БДТ, но и всю Ленинградскую театральную жизнь. Предполагали, что он ни за что, ни при каких обстоятельствах не отдаст власть. Не знали, не могли тогда знать, что в этой «тирании» есть, может быть, главный плюс: эпоха высоких критериев. И даже под-

умать не могли, что на самом деле в который уж раз перед ним вставал вопрос: уходить из театра или продолжать тянуть лямку?)

*«Что сегодня висит в атмосфере? На мой взгляд, воинствующий обывательский образ жизни, порождающий бездуховность!»* И это пророчество на эпоху – свершилось, оно победило уклад лучших дней жизни БДТ, жизни зрителей театра. И свершившись, сломало самого Товстоногова. Нет, он продержится дольше многих других. Сначала начнутся побег из театра. По разным причинам. Но если вдуматься, одной главной: им показалось, что шеф потерял чувство Времени! Они по-своему видели это Время. А он по-своему. Он, как пророк, видел дальше. И каждый из покинувших его, его Театр, проиграет. Без него, умевшего проявить в них все самое лучшее, самое неожиданное! Они потеряют его и во многом себя!

А, потеряв его, труппа проиграет свою творческую жизнь. Да и просто жизнь. Что она без творчества? И наступит еще одна самая жестокая эпоха, когда они осознают это. И даже Доронина признается: *«Я предала. Во имя личной цели предала большое дело. И по сей день расплачиваюсь... Ну а что, Товстоногов? Он один на двадцатый век!»* *«Но мы-то с вами за высокие цели в жизни, а не за обывательское счастье?»* – сказал он Борису.

Когда общество было готово сменить ценности, а Г.А., как пророк, почувствовал, что это надолго, он не захотел дальше жить. Да, он любил свой театр, усталость от репетиций, как он говорил – «приятную усталость», и «Мерседес», и пиджаки, и загадоч-

ную туалетную воду, и «Marlboro», и дом, и дачу, и семью. Он ценил личное благополучие, но это, как оказалось, ничто по сравнению с его исчезающими идеалами. Любимый чеховский конфликт обстоятельство, которые сильнее стремления людей к идеалам, состоялся в жизни, парализовал сначала ноги, потом волю, а затем желание работать и жить. *«Неразрешимость проблемы делает пьесу вечной»*, – сказал Товстоногов однажды на лекции. Эта запись репетиции 6 февраля 1976 года – одноактная пьеса, где проблема неразрешима.

**24 ноября 2003 года** мы с женой были в гостях у Натэллы Александровны.

Мы познакомились не в БДТ, тогда я не смел к ней подойти, а позже, в 90-х, в Риге. Тогда еще был жив Евгений Алексеевич. В Юрмале семинар. Тема – Михаил Чехов. Мы вытащили, привезли их на занятие в студию. Сыграли для них Шолом-Алейхема – «Мальчик Мотл». И потом ужин и уникальный монолог Лебедева. Есть видеозапись этого дня.

Не изменилась. Стройная. На каблуках. Без конца звонки. Она с радиотелефоном обсуждает «Двенадцатую ночь» – премьеру в БДТ – и «Вишневый сад» Некрошуев. Просит пройти, осмотреться.

Квартира Лебедевых. Все вертикали, горизонталы в разного рода лебедевских работах. «Нет-нет, дальше, в его кабинет». Музей. Его рисунки, автопортреты в гримах. Фальстаф, несыгранный Толстой. Его работы по дереву. Товстоногов во весь рост с сигаретой. Холстомер в крике. Кукла-марионетка – Холстомер. Три гипсовых слепка, один из них бюст Лебедева, два других – мо-

лодой Пушкин, но не просто Пушкин, а Лебедев в гриме Пушкина. Множество фотографий Товстоногова. Каждая – художественное произведение. Г.А. в кресле, все залито черным цветом, но белые контуры выдают знакомые очертания. С сыном Сандро, Г.А. сидит за столом, над ним Сандро, похожий на отца, будто рядом с привычным, знакомым стоит молодой Товстоногов, из Ленкома 50-х. А ведь Сандро уже нет. Ушел... В этом году. Несколько месяцев назад. Инфаркт... Стол. Книги, рукописи. Буклет с дарственной надписью Г.А.: «Жене Лебедеву, без которого не мог состояться мой творческий путь». И еще много-много всяких дорогих мелочей. Кабинет рядом с просторной гостиной. По стенам работы из ракушек, камней – шаржи на Гогу. Антикварная мебель. Стена икон – перегородка с квартирой Товстоногова, где теперь живет ее сын Алексей.

Дарю Натэлле Александровне видеоплэнку с рисунками Г.А., актеров БДТ, озвученный его голосом-лекцией, и гипсовый бюст, который в Осколе отлили из моего, сделанного из пластика. Она: «Глаза очень похожи. Поставлю у Жени, пусть там живет, рядом с его бюстом. Пойдемте пить кофе».

Кухня с аппендиксом, где стол, скамьи, вокруг грузинские гобелены. «Когда получили эту квартиру, то так радовались этому аппендиксу. Мы сразу решили: здесь стол, скамьи. И все собирались здесь, знаете? Нет, это не петербургские кухни. Все-таки если бы стол был рядом с плитой, мы бы приглашали гостей в гостиную, а так все здесь сидели: Брук – не Брук. Все!»

Кофе с грузинскими пирожными, для нас испекла.

– Можно ли курить?

Натэлла Александровна: «Я была бы ханжой, если бы сказала – нет». И засмеялась Гогиным смехом. Низкий, красивый, с абсолютно Гогиным диалектом голос. «Съесть всё, нэмэдлэнно».

Мы проговорили часа полтора. И вдруг она:

– Вы знаете, когда-то Гога ставил «Дачников». Он искал авторский сатирический ключ к способу существования. У него это получилось. А я сказала ему: «Зачем высмеивать эту горьковскую интеллигенцию? Уровень их отвлеченных, интеллектуальных бесед выше, чем у современной интеллигенции. Это было еще в семидесятых. Когда была премьера «Дачников»? В 76-м? Тогда наши интеллигенты уже были заняты в основном бытовыми проблемами – где что достать. Уже прогнозировалось то, что язвами полезло сейчас. Да, Горький считал их бездуховными, но на уровне той нашей интеллигенции они тогда были духовны. Понимаете? Какая там бездуховность в «Дачниках»? А посмотрите на нынешнюю интеллигенцию. О чем разговоры? Только о деньгах, о том, кто лучше устроен. А там? То, что Горький высмеивал, – сегодня вершина духовности.

– Вы ему действительно сказали об этом? – осторожно спросил я.

– Да, сразу, после премьеры. Ну, не так резко, как сейчас, но я ему это сказала.

– И что он?..

– Посмеялся, пожал плечами, кивнул, но, говорит, поезд ушел. И я подумал: Гога выиграл диспут, и проиграл спектакль.

Но тут же переспросил себя: «А проиграл ли?» У Товстоногова была жесткая формула провала: «Не ко времени». Да, «Дачники» были не ко времени. Тогда. Зал не хотел смотреть сатиру на себя. Даже психологическую. Но почему до сих пор, при всей спорности решения, именно этот спектакль меня так задевает за живое?

### После перерыва

**ТОВСТОНОГОВ.** Давайте начнем.

*Обычно после перерыва он говорил: «Продолжим». Сейчас – «начнем». То есть сегодня как бы и не начинали. Что он пережил за перерыв, могла бы рассказать Дина Морисовна. Но и то по догадкам. Как человек, близкий человек, который был рядом. В книге «Беседа с коллегами» у нее есть запись репетиции этого дня. Но какая могла быть запись, если самой Дины Морисовны до часу дня не было, а потом к разговору – о чем? – уже не возвращались. Откуда запись? Видимо, из рассказа Георгия Александровича в перерыве, из бесед с артистами? Видимо это она и зафиксировала? А после перерыва Товстоногов вернулся внешне тот же. При всей любви к общению, он всегда был и одинокий. Сейчас это особенно чувствовалось. Одинокий. Непроницаемый. Деловой. Готовый работать. Будто ничего не произошло, а следовательно, ничего не изменилось. И все-таки появилось что-то новое. Что? Глаза. Если посмотреть на его фото разных лет, то проявляются два вида его взгляда. Один – в будущее, в перспективу. Другой – внутрь себя. С этого дня, с 6 февраля 1976 года, у него изменился взгляд.*

**Рисунки С.Лосева**



# НАШ ПУТЬ

## О гастрольях Качаловского театра в Челябинске

**П**очти целый месяц в Челябинске был праздник: большие гастроли **Казанского академического русского большого драматического театра им. В.И.Качалова**. Праздник, потому что качаловцы так искренне, с таким мастерством и чувством профессии делают свое театральное дело, что публика, подуставшая от заезжих «халтур», получила, наконец, полноценное, чистое впечатление от театра.

Ни разу на спектаклях – а я посмотрела все, кроме одного – не возникло ощущения, что тебя обманули, недодали чего-то важного, за чем ты пришел в театр. Хотя каждая из работ достойна отдельного разговора, не с каждой трактовкой (качаловцы привезли, в основном, классику) можно согласиться, но интересно и живо было всегда!

Во время пресс-конференции художественный руководитель и директор театра **Александр Славутский** много говорил о театре-доме как о главной идее своего театра и своей выношенной театральной вере.

Что такое театр-дом?

Да-да, это тот самый русский репертуарный театр, в котором соблюдается единство традиций и новаторства, который достаточно современен, чтобы быть востребованным зрителем, и достаточно консервативен, чтобы удовлетворить национально и исторически обусловленный вкус.

И, самое главное, театр-дом – это семья для тех, кто служит в

нем. То, что почти все (если вообще не все) спектакли в таком театре созданы одним режиссером (а в случае Качаловского театра и одним художником – **Александром Патраковым**), не плохо для коллектива и не является признаком некоей стагнации. Наоборот, театр-дом и жив во многом благодаря принципу «монолитного» подхода к делу, циркуляции *собственной* крови в его жилах.

Для гастрелей в Челябинске качанцы выбрали спектакли «легкого» жанра. В основном, это были мюзиклы либо зажигательные музыкальные комедии.

Однако «легкий» жанр – вовсе не легкий. И во всех смыслах. Спектаклем, открывающим гастроль, стала **«Пиковая дама»** по повести **Пушкина**, а завершающим – **«Роковые яйца»** по **Булгакову**.

Не думаю, чтобы это было случайно: тема странной судьбы одного человека вырастает до грустной темы странной судьбы родины. В откровенных текстах **Юрия Ряшенцева** к мюзиклу **В.Дашкевича** по **«Роковым яйцам»** звучат страшные слова: *«...спасть Россию от нее самой же»*. Последняя сцена спектакля, с упавшим замертво юридическим пророком на пустой авансцене, тяжела. Это и про то, что «нет пророка...», и про пушкинского юридического из «Бориса Годунова», который припечатывал: «Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит», и про интеллигенцию русскую, которую неизбежно ждет судь-



**А.Славутский**

ба убитого за правду юридического или ученого Персикова, растерзанного за само открытие, хотя использовали его во зло совсем другие люди.

**«Пиковую даму»** челябинский зритель видел уже несколько лет назад, а премьера его состоялась во французском городе Марселе на фестивале русского искусства в 1999 г.

С самого начала спектакля не покидало ощущение, что это не совсем Пушкин: танец то ли колоды карт, то ли представитель «холодного света» Петербурга остро напомнил лермонтовский «Маскарад» и его атмосферу торжества интриги и пошлости. Ощущение только усиливали яркие и жаркие декорации и костюмы Патракова – душный бал, а не зимняя тайна. Танго Астора Пьяццоллы (на них выстроена вся музыкальная партитура спектакля) только добавляла пестроты и «знойности». Поначалу Пьяццоллу было вообще странно слышать, но потом режиссерская работа все-таки убедила, что в выбранной стилистике неожиданная музыка уместна. По сути дела, именно в них, в этих мелодиях другого столетия и другого мира, и заключалась основная конфликтная канва спектакля, потому как собственно в сюжете, правда, взятом без купюр и без чужих вкраплений у Пушкина,

конфликт, на мой взгляд, выглядел не очень внятным.

Вообще за всей сценографической победительностью трагедия истории Германна оказалась стусеванной. Роль одного из самых странных героев русской литературы сыграл артист **Илья Петров**. Его Германн не похож на пушкинского героя внешне (у Германна в пьесе черные глаза и схожесть с Наполеоном) и, на мой взгляд, внутренне тоже. К великому сожалению, попытка показать рыжего сухопарого немца, несколько «деревянного», увенчалась успехом только с точки зрения формы, но не содержания. В истории Германна, помимо того, что он немец, есть совершенно иное: способность и неспособность испытывать «чувства добрые», одержимость и темные провалы, смешанные чувства к Лизе. Всего этого у Петрова не было. Не было и у исполнительницы роли Лизы – **Ираиды Филипповой**

– того, что в Лизе быть должно: сдержанной скромности, в которой тихо бушует гроза, очаровательной прелести девушки XIX столетия, без коих образ воспитанницы старой графини совершенно бессмыслен.

В других спектаклях Петров и Филиппова были очень хороши: точный и острый в ролях полицейского и комиссара в **«Трехгрошовой опере»** и **«Роковых яйцах»** Илья Петров совершенно покориł своим «отрицательным» обаянием, заставив позабыть о его Германне, а Ираида Филиппова, органичная и смешная в роли студентки Лизы из **«Великого комбинатора»**, оставила свежее, замечательное впечатление (по иронии, эта Лиза ей удалась гораздо больше пушкинской).

А в **«Пиковой даме»** не хватило мне и той таинственной, промозглой атмосферы старинного Петербурга, что сквозит в каждой пушкинской строчке, да и

сами проявления мистического уж очень красочно «станцованы» в спектакле и даны в антураже массовых сцен, что тоже, по моему, противоречит смыслу пушкинской пьесы...

Но было в спектакле то, что, кроме музыкально-художественной части, абсолютно восхитило и возвысило его. Это потрясающая игра актрисы **Светланы Романовой**. В образе старой Графини она представила такой уровень актерского мастерства, какой рождается только вместе с талантом актера, и откуда такое берется – Бог весть! Каждая черточка образа продумана и проиграна с большим чувством и глубинным знанием всех мотивов героини, всей ее прошлой жизни. Дребезжащий голос старой дамы, зовущий: «Л-и-и-и-за!» – заставляет содрогнуться не только воспитанницу, но и каждого зрителя в зале. Один штрих – и все ясно. Танец молодости, который на наших глазах



«Пиковая дама». Графиня – С.Романова



«Роковые яйца»

превращается в шарканье ужасной старости, проделан актрисой так, что не понимаешь, как можно это показать без спецэффектов кинематографа!? А она показывает.

Очень хорошо был обыгран в тексте инсценировки эпиграф Пушкина, там где «собирались они часто... гнули от пятидесяти на сто». Этот, почему-то тревожный всегда текст, вложен режиссером А.Славутским в уста старой Графини, и тревога становится более ощутимой: Графиня бормочет его как пугающее заклинание.

Вообще, «Пиковая дама» по своей противоречивости и неоднозначности была, пожалуй, единственным спектаклем гастролей Качаловского театра, с которым у меня возникла острая полемика. Все другие спектакли были, на удивление, созвучны моим внутренним ощущениям от тех литературных произведений, которые легли в их основу.

Так, совершенно блестящим по своей бережности к материалу стал спектакль **«Великий комбинатор»** по «12 стульям» И.Ильфа и Е.Петрова. Долгое, но смешное и увлекательное четырехчасовое действо вместило в себя практически весь роман (за исключением некоторых мелких деталей). Режиссерская выдумка приятно изумляет своей точностью и в то же время неожиданностью (чего стоят только сцены с голым, с ног до головы укрытым пеной инженером Шукиным и кордебалетом шахматных любителей из «Нью-Васюков»!)

На спектаклях Славутского и Патракова всегда ждешь чуда. Того самого театрального, в лучшем смысле слова «детского», волшебства: как это будет сделано? как они это покажут? И ты не бываешь обманут в своих ожиданиях (впрочем, о честности этого театра я уже писала выше).

В спектакле **«Роковые яйца»** по сцене ползали огромные змеи,

придуманные самим режиссером, и, несмотря на то, что ты видел перед собой явную бутафорию, чувство напряжения и ощущение триллера не покидали; в **«Скрипаче на крыше»** умершая бабушка Голды, как голевская ведьма, возникала под потолком, и у зрителя пробегал по спине холодок; в финале **«Трехгрошовой оперы»** последняя мелодия Курта Вайля, та, что всем знакома по аранжировке Луи Армстронга, вдруг ворвалась на сцену, затопив поистине театральной, игровой радостью зал; в **«Квадратуре круга»** красные флаги комсомольских мечтаний превратились в алые паруса Грина, и сердце сжалось от печального лиризма, которым замечательный режиссер и художник наполнили катаевскую комедию...

Отдельно хочется сказать о прекрасной слаженной труппе Качаловского театра и артистах, яркие индивидуальности которых в своем сочетании рисуют об-



**«Великий комбинатор».** Киса - М.Галицкий, Бендер - И.Славутский



**Отец Федор - М.Голубев**



«Квадратура круга». **Абрам - М.Голубев, Вася - И.Славутский**

щую затейливую картину каждого спектакля. Избитое сравнение с персидским ковром напрашивается само собой, но что же делать, если это так?!

Я счастливый зритель: многих из актеров мне удалось видеть на их собственной родной сцене в Казани. Тем с большим волнением и интересом я смотрела их в «гастрольных» условиях. Работоспособность, самоотдача этой труппы велики: спектакли шли каждый день, причем почти во всех занята основная часть труппы, если не вся труппа. Да и спектакли-то сплошь с песнями и танцами. При таком графике, да еще и в чужих стенах трудно сохранять качество и бодрость, а они – сохраняли!

**Светлана Романова** – народная артистка России и Татарстана. Говорить о ней хочется в самых высоких степенях, потому что ее дар – сам по себе чудо! К сожалению, кроме роли старой Графини, в спектаклях, выбранных для гастролей, она выходила на сцену в небольших ролях (я же видела ее в Казани в ролях Раневской и Москалевой). Однако эти «небольшие» роли ста-

ли просто огромными, благодаря ей. Главной чертой мастерства Романовой является актерская смелость и безоглядность. Будучи красивой женщиной, актриса не боится в своих персонажах ни уродливости, ни старости, способна не только внешне показать, но и прожить судьбу на малюсеньком пространстве роли. Именно так – «прожить судьбу» – и сказала о Романовой заслуженная артистка России Лилия Корнилова из Челябинска, и я полностью согласна с ней.

**Илья Славутский** – продолжатель театральной династии (сын

А.Славутского и С.Романовой). Заразительный, пластичный, музыкальный и редкий по нынешним временам артист, сочетающий в себе черты «характерного» актера и «героя». Его Бендер («Великий комбинатор»), Мэкки-Нож («Трехгрошовая опера»), Рокк («Роковые яйца»), Вася («Квадратура круга») и другие работы останутся надолго в памяти, как подарившие ту зрительскую радость, что является самым главным и нужным чувством после просмотра мюзикла или комедии. ...Когда еще звучит в ушах финальная мелодия и из всех актерских лиц вспоминается прежде всего лицо того героя, которого сыграл Славутский.

**Михаил Галицкий** – актер, способный в привычном открыть новое, полностью перевернуть свое представление о классическом герое. Его Тевье («Скрипач на крыше»), Воробьянинов («Великий комбинатор»), Персигов («Роковые яйца») поражают глубиной и неожиданностью трактовки. В Тевье Галицкого есть «героическое начало», он не только «старый» отец, но мужчина, муж, еще достаточно молодой и любящий,



«Скрипач на крыше». **Тевье - М.Галицкий**

«старение» которого происходит под влиянием обстоятельств и утрат; Воробьянинов – не комический, странноватый тип, одержимый идеей найти бриллианты, а достаточно приземленный, даже расчетливый и беспринципный человек, в руках которого бритва как орудие преступления вполне логична; Персиков тоже отличается от классического воплощения образа профессора, витающего в облаках, его отороченность от реального мира с помощью науки – осознанно избранный путь неучастия в общей «советской» жизни, а не следование врожденному характеру. Режиссер недаром, видимо, ставит артисту задачу соединить образ Персикова с образом Преображенского, цитаты из которого о разрухе звучат в спек-

такле. Сама актерская природа Галицкого располагает к такому соединению.

Нельзя не упомянуть еще несколько имен: тонкий и умный артист **Марат Голубев**, филигранно исполнивший роль Абрамчика в «Квадратуре круга», замечательные **Надежда Ешкилева** и **Елена Ряшина** – женские звездочки казанского театра... К сожалению, формат статьи не позволяет подробно говорить о каждом.

Не могу не отдать должное еще одному создателю спектаклей Качаловского театра – хореографу **Сергею Сентябову**. Пластика драматических артистов, благодаря ему, профессиональна. Они танцуют все и всё. И еще – у театра свой оркестр, и когда на «Трехгрошовой опере» весь ве-

чер на сцене еще и живое музыкальное сопровождение, хочется сказать одно: «Браво!».

Пушкин, Катаев, Ильф и Петров, Брехт, Шолом-Алейхем, Булгаков спектакль, «Американская шляха...», который я, к сожалению, не увидела, но о котором мне с восторгом рассказывали коллеги... И во всех этих спектаклях бьющая через край любовь и боль за нашу дорогую, талантливую, измученную страну. Такую большую и красивую и такую несчастную.

...Любой праздник кончается, закончился и наш. Главная мысль, которую я вынесла после гастролей качаловцев: русский репертуарный театр жив, и эта модель тетра не должна исчезнуть – это наш театр, это наш путь.

*Майя ДАВЫДОВА  
Челябинск*

## ЮБИЛЕЙ

**Т**увинскому музыкально-драматическому театру им. В.Кок-оола исполнилось 75 лет. Это большой юбилей для маленькой республики, которой всего 90 лет со дня основания – провозглашения Тувинской Аратской Республики.

В 1936 году решением Малого Хурала (Парламента) в Кызыле был создан тувинский театр. Была собрана талантливая молодежь: музыканты, играющие на национальных инструментах, поющие, танцующие, горловики. На первых порах писали пьесы и играли спектакли из народного быта, скетчи на злобу дня. Особо одаренные были отправлены в Москву учиться в Коммунистический Университет Трудящихся Востока, среди них был **В.Кок-оол** – артист, композитор, поэт, драматург, великолепный рассказчик, большой души человек. Его имя с гордостью носит сегодня театр. В числе первых были **Алексей Чыргал-оол** – композитор, актер, народный артист СССР; **Владимир Оскал-оол** – основоположник тувинского цирка, народный артист СССР; **Кара-Кыс Мунзук** – актриса драмы, поэтесса, уникальная певица, народная артистка РСФСР, народная артистка Тувы; **Максим Мунзук** – актер, режиссер, собиратель фольклора, драматургии, народный артист РСФСР, народный артист Тувы, исполнитель роли Дерсу Узала в фильме Акиры Куросавы и многие другие.

В 1940-м было создано театральное училище. Республика только-только самоопределилась, еще не везде возникли ликбезы, а уже открылась театральная студия! На постановки специальным указом выделялись средства, правительство ТАР тогда понимало значимость художественного слова, образа, духа.

С 1944 года, после вхождения Тувы в состав СССР, театр становится одним из советских театров. В годы войны молодой театр внес посильный вклад в помощь фронту, перестраивая концертную программу так, чтобы каждое выступление артистов мобилизовало трудящихся Тувы на разгром фашистской Германии.

С 1956 года труппа пополнялась выпускниками ЛГИТМиКа, Щукинского театрального училища, «Гнесинки», Восточносибирской академии искусств, Ярославского театрального института.

Нынешний театр, которым руководит главный режиссер **Алексей Оржак** – это национальный театр, стремящийся к законченности стиля, метафоричности художественного языка и психологизму актерской игры.

*Марина ИДАМ, Кызыл*



## «ПРО ЭТО», ИЛИ В САДАХ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В прошлом номере «СБ, 10» – № 1-141 – мы опубликовали два мнения о спектакле Юрия Бутусова «Чайка» в театре «Сатирикон». Мы не меняли авторских названий – в обоих использовалось одно и то же слово, но по-разному окрашенное. Первая рецензия, посвященная еще и «Чайке» Театра-студии п/р О. Табакова, называлась «В отсутствии любви и смерти», вторая – «В направлении любви...». Названия говорят сами за себя: В. Пешкова и М. Копылова, читая текст спектакля схоже, восприняли его по-разному, сделали противоположные выводы. Первому автору «Чайка» Бутусова представилась лишенной живого чувства, эмоционально холодной, второму – прежде всего спектаклем-состоянием, мощно воздействующим на эмоциональную сферу зрителя. Мне же чрезвычайно важным показалось поговорить в связи с этим спектаклем и такими реакциями на него о постмодернизме. По мнению В. Пешковой, «постмодернизм – гимн расчеловечиванию человека как можно быстрее и эффективнее». Многие критики сегодня используют слово «постмодернизм» как ругательство, но слишком хорошо зная, что же это за направление в искусстве. Поэтому я и обратилась за комментарием к Галине Коваленко, театральному критику, кандидату искусствоведения, доценту СПбГАТИ, предметом изучения которой являются зарубежный театр и зарубежная литература, подарившая миру великий и ужасный постмодернизм.

*Александра Лаврова*



**Ч**еховская «Чайка» Юрия Бутусова в «Сатириконе», поставленная в эстетике постмодернизма без малейшей примеси соцарта, не может не вызывать споров. Она представляет многоуровневую метафору, над разгадкой которой приходится поломать голову. Один из теоретиков постмодернизма Ролан Барт в известной статье «Удовольствие от текста» называет читателя антигероем, получающим или не получающим удовольствие от текста. В первом случае «древний библейский миф вновь возвращается к нам: отныне смещение языков уже не является наказанием, субъект обретает возможность наслаждаться самим фактом сосуществования различ-

ных языков, работающих бок о бок: текст-удовольствие – это счастливый Вавилон». Зритель (по терминологии Барта антигерой), к категории которого относится критик, имеет дело со сценическим текстом, прочтение которого принимается или не принимается. Это зависит от того, насколько удастся разгадать коды, в том числе и культурные, заложенные режиссером в сценический текст, и насколько, по мнению зрителя/ критика, коды и их интерпретация совпадают с прочтением тех, кто смотрит спектакль. Бутусов заложил в спектакль огромное количество кодов, зашифрованных самым изощренным способом. Некоторые из них не поддаются расшифровке. Сначала многое кажется произвольным и надуманным. В

спектакле четыре Треплевых, три Нины Заречных, две Аркадиных. Загадочно и почти постоянное пребывание режиссера на сцене. Весь четырехчасовой спектакль мысль пребывает в действии, но эмоции рождаются не сразу. Примерно к середине действия приходит осознание, что это в высшей степени эмоциональный спектакль, более того, несмотря на множество персонажей, включая танцующую девушку (**Марина Дровосекова**), это монодрама художника. Рискнем предположить, что это монодрама самого создателя спектакля, ипостаси духовной и творческой жизни которого, с удачами и неудачами, в разные моменты выражают Треплев, Тригорин и Нина. Нина (**Агриппина Стеклова**) чрезвычайно гротескна, ее можно принять за какого-нибудь персонажа Феллини. В спектакле она главный партнер Бутусова, его оппонент, его единомышленник и даже его двойник. Эта Нина очень разная, глупенькая и вдумчивая, талантливая и бездарная, метафорически выражающая сомнения, безверие в свое призвание и талант. Она из ключевых сцен спектакля – сцена перед самоубийством Треплева, в лихорадочном мозгу которого появляются три Нины: клоунесса-убийца с ружьем, Нина-истеричка и Нина, какой якобы ей положено быть в пьесе Чехова. Но дело не в Нине, даже не в безответной любви, а в творчестве, которым постоянно неудовлетворен художник. «Чайка» – пьеса о театре и людях театра. Бутусов не пер-

вый, кто прибегнул к откровенной театрализации, но у него театрализация не ради самой театрализации. Она необходима для воплощения главной мысли, которую художники воплотили в картинах и скульптурах, поэты – в стихах, композиторы – в музыке. Это удалось лаконично выразить Блоку: *«Искусство – ноша на плечах»*. Чтобы выразить эту мысль, в распоряжении Бутусова была эстетика, создаваемая веками и переосмысленная XX и XXI веком. Уже упомянут Феллини, чьи визуальные и невизуальные образы сознательно или подсознательно отразились в спектакле. Имея дело с новаторской, но ставшей уже классической «Чайкой», Бутусов использует весь спектр театра абсурда. Так постоянно актерствующий Шамраев (**Антон Кузнецов**) напоминает бродяг Беккета из «В ожидании Годо», некогда блистательно поставленного Бутусовым. Один из самых впечатляющих моментов спектакля – монолог Треплева (**Тимофей Трибунцев**), во время которого Бутусов, позиционирующий себя в этой сцене как Треплев, издает мучительно-болезненные звуки нерожденного слова, выражающего муки творчества приемом дадаистов и Маяковского периода «Облака в штанах»: *«Пока выкипчивают, рифмами пиликают, // из любовей и соловьев какое-то варево, // улица корчится безъязыкая – // ей нечем кричать и разговаривать»*.

Эти культурные коды – вавилонское смешение языков и

расшифровка хотя бы части их – доставляют удовольствие от сценического текста, иногда поддающегося прочтению, а иногда и нет.

Прогулки по садам постмодернизма интересны только в одном случае – режиссеру должно быть, что поведать не только из собственного опыта, но и из переплавленного в его сознании культурного наследия, ставшего частью его собственной, неповторимой эстетики.

Американский теоретик постмодернизма И.Хасан в известном труде «Расчленение Орфея. Вперед к постмодернизму» приводит легенду об Орфее, растерзанном менадами. Его голова плыла и продолжала петь. Постмодернистский спектакль является таковым, если «поет».

Нельзя пройти мимо предвещения Бутусова, помещенного в программке, о том, что спектакль посвящен актрисе Валентине Караваевой, Машеньке из одноименного фильма Ю.Райзмана. После трагической аварии она оказалась в забвении и нищете. До последнего часа перед любительской камерой она играла Нину Заречную. К этой скудной информации Бутусов добавил: *«Театр калечит души, но он больше жизни и любви»*. Это уже исповедь. Постмодернистский спектакль Бутусова «поет», это исповедь зрелого художника, бесстрашно и доверчиво поведавшего о себе и своем творчестве.

Галина КОВАЛЕНКО  
Санкт-Петербург

Фото Михаила Гутермана

# В 100 ЛЕТ ЖИЗНЬ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ!

**И**менно так **Сарапульский драматический театр** относится к своему возрасту.

А когда-то, век назад, спешили горожане по осенним улицам в помещение Соединенного Собрания, чтобы увидеть первое представление новорожденного театра. Как сообщает историческая справка, рождение состоялось 16 октября 1911 года. Вниманию почтенной публики был представлен спектакль **«Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович»**. Начало было положено. Театр заявил о своем существовании. Расположение уездного города Сарапула на одном из перекрестков старинного Вятского тракта способствовало тому, что актеры, ехавшие в Москву и в Вятку, подолгу задерживались здесь на радость благодарной публике. Первая в Прикамье постоянная профессиональная театральная труппа вошла в **Товарищество русских драматических артистов под управлением И.В.Максимовича**. В труппе Сарапульского театра служили представители знаменитой династии **Шуваловых**.

В послереволюционные годы театр страдал от отсутствия помещения. Но в 1924 году обрел наконец-то и дом, и даже имя. **Театру имени А.В.Луначарского**, так он тогда стал называться, отвели двухэтажный особняк купца Ивана Пенькина, где, к слову сказать, театр располагается и сегодня.

Театр всегда был востребован и любим. Вот пример: в летний пе-

риод с 20 мая по 8 сентября 1930 года труппой было сыграно 96 спектаклей, из них 16 премьер.

Во время Великой Отечественной войны театр бедствовал вместе со страной и в то же время переживал небывалый творческий взлет, потому что в город эвакуировали столичных артистов и Ижевский республиканский театр драмы. Охваченные большим творческим энтузиазмом, все актеры жили одной целью – средствами театрального искусства способствовать приближению победы над врагом. В то суровое время зритель остро нуждался в спектаклях военно-патриотического звучания. **«Русские люди»**, **«Батальон идет на запад»**, **«Фронт»** – такие названия значились на афишах тех лет. Ежегодно давалось по 220 – 240 спектаклей.

*«Коллектив театра держит постоянную связь с фронтом, – пишет художественный руководитель театра А.Б.Скибневский. – Ежемесячно ставятся оборонные и шефские спектакли, проведен сбор средств на постройку самолета «Советский артист».* В послевоенные годы театр помогал восстанавливать мирную созидательную жизнь, тема труда стала основной в репертуаре. Сколько ярких страниц вписали своим творчеством в историю театра такие артисты, как **В.Дальская**, **Г.Помогаев**, **И.Эльский**, **Г.Синкевич**.

В 80-е годы деятельность творческого тандема – главного режиссера **Владимира Сафонова** и директора **Михаила Ага-**



**Афиша первого спектакля Сарапульского театра**



**Обособняк купца Ивана Пенькина**

**пова** – до сих пор называют «звездным часом» театра. В эти годы Сарапульский театр становится дипломантом республиканских и всероссийских фестивалей, лауреатом Премии Ленинского комсомола Удмуртии.

После распада Советского Союза для театра наступило трудное безденежное время. Но, тем не менее, театр не просто выжидал, он ставил перед собой серьезные задачи. В этот период директором театра была назначена **Тамара Кулакова**, большой энтузиаст театрального дела. На сцене прочно поселилась классика. Спектакли **«Дядя Ваня»**, **«Женитьба Бальзамина»**, **«Тартюф»**, поставленные



**Коллектив театра 1986 г., в центре В.Сафонов и М.Агапов**

главным режиссером театра тех лет **Юрием Ковалевым**, были отмечены на республиканском фестивале и тепло встречены сарапульской и ижевской публикой.

Начало XXI века ознаменовано новыми творческими достижениями. В 2001 году спектакль «**На окраине**» по пьесе **Э.Володарского**, поставленный московским режиссером **В. Кондратьевым**, получил диплом на третьем Всероссийском фестивале театров малых городов России. В 2007 году – премия СТД УР – главному режиссеру **Алексею Агапову** за постановку спектакля «**Изобретательная влюбленная**».

В 2010 году Сарапульский драматический театр стал автономным учреждением культуры. Больше года назад театр возглавила новый директор – дипломированный, энергичный руководитель **Лариса Бовдуй**. Концепцию развития театра она видит так: «*Театр должен быть открыт для всего: новаторские идеи драматургов, творческие предложения режиссеров и актеров, пожелания зрителей. Новые инициативы в работе Сарапульского драматического театра позволят сделать культурную жизнь нашего города еще более удивительной и многогранной.*».



«Фотоаппараты»



«Горе от ума»

Сегодня интересы театра весьма разнообразны. В репертуаре есть место как современной драматургии – «**Фотоаппараты**» **П.Гладилина**, так и классике – «**Горе от ума**» **А.Грибоедова**. Всего за прошедший сезон вышло пять премьер. За последние полгода отремонтирован весь первый этаж театра, ведется работа по изменению фасада. Управление культуры и молодежной политики Сарапула очень серьезно относится к празднованию столетнего юбилея. Ожидается целый ряд торжественных мероприятий, и не только в Сарапуле, но и в столице Удмуртии – Ижевске. Однако театр не был бы театром, если бы не готовил для своих зрителей главный подарок – новый спектакль. Открываться сотый сезон будет премьерой – «**Зимней сказкой**» **Шекспира**, режиссер-постановщик **Роман Родницкий**. В спектакле заняты

почти все артисты театра, а это 27 человек.

Основу труппы, ее «золотой фонд» составляют народные артисты Удмуртской Республики **Евгений Потапов**, **Владимир Мельник**, **Ирена Синкевич**, **Галлина Есырева**, заслуженный работник культуры РФ и УР **Тамара Кулакова**, заслуженные артисты УР **Зинаида Голоднюк**, **Исай Афремов**, **Игорь Герасимов**, не одно десятилетие посвятившие служению родному театру. Подрастает новое поколение артистов. Хорошо, когда в театре много молодежи – это говорит о его жизнеспособности. А в Сарапульском драматическом театре актеров в возрасте до 35 лет 12 человек. Наверное, поэтому театр с уверенностью смотрит в будущее и точно знает, что в сто лет жизнь только начинается.

*Вячеслав СМИЛЬСКИЙ  
Сарапул*

Слово: «Моя фамилия **СТЕПАНЦЕВ**» начинается почти любой телефонный разговор художественный руководитель **Кировской драмы** – с очередным ли режиссером, которого планирует пригласить на постановку, с драматургом ли, чью пьесу сейчас репетирует труппа, или с вахтой театра. Собственно, его фамилия уже давно стала брендом. Брендом, неразрывно связанным с одной единственной точкой на карте – Вяткой. А если точнее, с театром, чье огромное белое здание с колоннами венчает Театральную площадь. Театром, который давно стал сердцем, душой и гордостью города и области. Театром, который Степанцев, лауреат Государственной премии РФ, заслуженный деятель искусств РФ, возглавляет (с незначительными перерывами – на Воркуту, Ярославль и столицу) почти тридцать лет. В сентябре худрук отметил свой **65-летний** юбилей. А 2 октября театр открыл юбилейный – **135-й** театральный сезон.



Открылся сезон премьерой спектакля «Соврешь – умрешь» (второе название – «Одноклассники») по пьесе Юрия Полякова. Такая вот выстраивается юбилейно-знаковая цепочка, череда дат, событий, премьер, имен, которые, дополняя друг друга, складываются в причудливый узор. И узор этот, несомненно, найдет свое отражение в истории театральной Вятки.

Не будет, впрочем, преувеличением сказать, что это пересечение – режиссерской судьбы и истории театра – происходит уже давно. Откроешь практически любую книгу, энциклопедию, альманах, монографию, посвященную истории развития культуры в Кирове, и обязательно найдешь – где строчку, где абзац или главу – упоминание знаковой постановки «Ивушки неплакучей» по роману М.Алексеева, спектакля-диалогии, шедшего в два вечера, за который в 1980 году Евгений Степанцев получил Госпремию. Степанцев получал эту почетную и главную награду в своей жизни из рук великой Улановой. Почти в любой литературе, посвященной истории театра, упоминается и награждение театра орденом Трудового Красного Знамени. Было это в 1977 году, когда Степанцев, молодой выпускник ГИТИСа, ученик Марины Осиповны Кнебель, уже был утвержден в должности главрежа. А уже в мае следующего, 1978 года, впервые за более чем столетнюю историю театра труппа побывала на гастролях в Москве. Он разделил с этим театром свой успех и награды (а были и победы на многочисленных фестивалях, и «Золотая пальмовая ветвь», которой удостоены только несколько лучших театров страны в рамках Международной программы «Партнерство ради прогресса», за которой Степанцев ездил в Париж), был с ним и в добрые, и в непростые времена. Труппа и репертуар всегда его главная забота. Собственно, именно эта необходимость системно заниматься и репертуарной политикой, и заботиться о творческом состоянии труппы отличает худруков от приглашенных разовиков. Худрук – не почетный статус, но насущная необходимость постоянно брать на себя ответственность. Перед театром, труппой. Перед зрителем. И в этом смысле кировским зрителям повезло. Именно кировский зритель первым в стране увидел на подмостках театра пьесы Ситникова, Крупина, Лиханова, которые Степанцев взял в репертуар. Он первым в стране поставил и «Сонату призраков» Стриндберга. Это было и есть его творческое кредо – не брать «замыленных» пьес, не ходить проторенными дорогами, а идти на риск, создавая уникальный репертуар. Как любит повторять сам Степанцев, постановка спектакля – всегда плавание в неизведанное. И в этом смысле работа над пьесами, которые ты первым выводишь на сцену, к зрителю, становится вдвойне сложнее, но и интереснее.

К слову, это будет уже пятый юбилей театра, который вместе с труппой и зрителями отметил Евгений Степанцев. С чем его еще раз от всего сердца поздравляет Кировский драматический театр! Надеемся, что театр и его художественного руководителя впереди ожидает еще очень много совместных юбилеев!

Юлия ИОНУШАЙТЕ  
Киров



# ГИЛЬДИЯ РЕЖИССЕРОВ: ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ СОЮЗ ИЛИ СЛУЖБА СПАСЕНИЯ?

**В** рамках театрального форума «Театр – время перемен» в конце прошлого сезона состоялось заседание **Гильдии режиссеров России**. Дискуссия планировалась острой, к участию были приглашены ведущие режиссеры и критики, приверженцы традиционного театра и их оппоненты – представители молодого поколения, ратующие за авангард. Предполагаемого диалога, к сожалению, не получилось. И все-таки Гильдия состоялась. Ведь за последние восемь лет это едва ли не единственная возможность для режиссеров, более чем из 90 регионов, встретиться и обсудить все, что их беспокоит. Помимо режиссеров в дискуссии приняли участие критики, драматурги, художники, продюсеры. Надо отметить, что хотя Гильдия еще не встала на ноги, не вошла в силу настолько, чтобы иметь влияние во властных структурах, работа ее шла активно и она помогла многим. Были организованы шесть режиссерских **лабораторий** под руководством ведущих мастеров: **Льва Додина**, **Валерия Фокина**, **Римаса Туминаса**, **Камы Гинкаса**, **Леонида Хейфеца**, а также лаборатория для режиссеров Северного Кавказа под руководством **Рифката Исрафилова**. Главным итогом работы Гильдии явилась разработка «**Договора режиссера с театром на постановку спектакля**». В работе над ним принимали участие режиссе-



ры всех регионов России, встречи с которыми прошли в рамках театральных Форумов, проводимых СТД РФ. Задумывалось проведение большого фестиваля, но, к сожалению, эту идею не удалось осуществить. Нельзя сказать, что Гильдии не везло с председателями – сначала ее возглавлял Анатолий Александрович Васильев, вынужденный, к сожалению, уйти с поста председателя в связи с событиями, связанными с его театром, а вскоре и вовсе покинуть страну. Потом на его место пришел молодой и энергичный Роман Козак, активно взявшийся за работу. В 2010 году Роман Козак ушел из жизни, и Гильдия снова осталась без руководителя. Поэтому встреча режиссеров была связана и с выбором нового председателя (исполняющим обязанности был назначен Григорий Дитятковский).

Заседание Гильдии вели **Марина Корчак** – ответственный секретарь Гильдии, **Григорий Дитятковский** – исполняющий обязанности председателя Гильдии, **Наталья Казьмина** – театральный критик и **Марина Андрейкина** – доцент кафедры Менеджмента сценических искусств РАТИ (ГИТИС).

Участников заседания приветствовал **Александр Калягин**, председатель Союза театральных деятелей РФ, отметивший важность Гильдии для объединения всех профессионалов и обещавший поддержать решения Гильдии. Марина Корчак напомнила собравшимся об истории создания Гильдии, о работе, проделанной ею за прошедшее время, о внимании к проблемам регионов, о замысле несостоявшегося режиссерского фестиваля.

**Марина Корчак**, *ответственный секретарь Гильдии*. В 2002 году на заседании комиссии драмтеатров было принято решение о создании режиссерской Гильдии. В течение года инициативная группа создавала Устав, другие документы, и в 2004 году Секретариат утвердил Гильдию. При создании Гильдии очень бурно дискутировали, какой должна быть форма ее существования: самостоятельной или в рамках Союза. Ситуация была не менее тяжелой, чем сейчас. По организационным и финансовым критериям Гильдию было решено сделать одним из подразделений Союза. Гильдия, безусловно, должна быть организацией, способной защитить права режиссера в разных ситуациях. Вторая проблема, которую Гильдия может решить: помощь в поисках работы. Не всегда этот опыт успешен. Случается, что в процессе работы проявляются какие-то негативные индивидуальные особенности режиссера, и страдает не только его репутация, но и репутация того, кто его рекомендовал, и всей Гильдии в общем.

Существуют, конечно, вопиющие ситуации, как, например, в Краснодаре, где работало много режиссеров, но все были лишены своей должности. В результате, театр стоит без главного режиссера и ставит там, кто попал. Еще хуже ситуация в Брянске, где в течение 17 лет нет главного режиссера. Сейчас появилась надежда на то, что там что-то изменится, губернатор снял директора театра.

**Валерий Гришко**, *главный режиссер Самарского драмтеатра*. В Краснодаре – безобразия. Выгнали ведущих актеров и не дают никуда устроиться на работу, ни

на ТВ, ни в другие театры, просто запрет на работу. Директор театра ни дня в театре не работала, она и не менеджер даже.

Театр хотят сделать просто прокатной площадкой. Это то, что сегодня типично для нашей страны, к сожалению. Министр культуры говорит, что театрами должны управлять директора. Вот они и управляют. А в театре должен руководителем быть художник. Пусть Гильдия запретит режиссерам ехать туда и ставить там что-то. Объявим бойкот. *(В.Гришко – один из режиссеров, работавших в Краснодаре за последние годы. – Ред. «СБ, 10».)*

**Марина Корчак**. Гильдия пытается как-то воздействовать на директоров, но у нас пока нет надлежащего авторитета. И запретить мы ничего не можем. Мы не наделены такими полномочиями.

По Уставу Гильдия существует в рамках Союза и члены Гильдии не обязаны платить взносы. У нас существует вступительный взнос и ежегодный. Я знаю, многие режиссеры живут от постановки до постановки и не могут заплатить, но это совершенно добровольно. У нас есть отдельный счет, откуда никто не может взять деньги, кроме как по решению Совета Гильдии. Однажды эти деньги кому-то очень помогут. Вы часто спрашиваете, что будете иметь с Гильдией? Но это ваша Гильдия, и чем больше вы в нее вложите, тем больше будет отдача.

**Григорий Дитятковский**, *и.о. председателя Гильдии*. Мы должны определить для себя, что для нас наша профессия. Мы должны понять, что это не сфера услуг, где каждый делает то, что хочет. Меня это очень

беспокоит, а раз вы пришли сюда – беспокоит и вас. Независимо от того, какую должность занимаешь, – театр не забава. Это общество, организованное по профессиональным законам. Гильдия – это профессиональное объединение, которое должно давать уверенность в том, что мы защищены. Мы должны определить понятия подлинного и ложного в профессии, должны добиться, чтобы к нам было соответствующее отношение. Мы должны быть уверены в своей необходимости. Предлагаю каждому высказаться по этому факту.

**Наталья Казьмина**, *театральный критик*. Почему вы не говорите самое главное слово – профсоюз?

**Григорий Дитятковский**. Пока рано так считать, надо к этому прийти.

**Наталья Казьмина**. Я понимаю, вы все – одинокие волки, но надо же собраться в конце концов и все обсудить коллегиально. А Гильдия, или профсоюз, не суть важно, дает именно такую возможность. Пусть вы не смотрите спектаклей друг друга, не сильно друг друга любите и не всегда понимаете. Это вполне понятно: каждый режиссер – личность, со своим особым миром, и он не обязан понимать мир другого. Но режиссер – главный двигатель театрального процесса. И надо понимать, что режиссер несет за все ответственность, за все то, что получилось. И там, где нет режиссера, там нет направления. А там, где нет направления, нет театра. Множество творческих проблем возникали из объективных причин, но ваша субъективность сделала пропасть между тем, что было в



Н.Казьмина



Л.Хейфец

советском театре, и современностью еще больше. Вы поверили критикам, помчались к свободе, совершив одну непоправимую ошибку – вы объявили, что все советское – плохо. Но всегда было много хорошего и плохого. И, как ни странно, плохие спектакли новых режиссеров совершенно похожи на плохие спектакли режиссеров советских. В то время как хорошие спектакли совершенно разные у всех. Априори существует такое мнение, что психологическое и традиционное – однозначно плохое. Молодым повезло больше. Им выдана индульгенция, раз молодые – значит хорошие. На самом деле такая градация мешает обеим группам. С одной стороны, когда тебя не хотят, записывают в старики – по сути, а не по возрасту, работать невозможно. С другой, когда тебя все время ласкают и говорят, что ты авангардный и талантливый, тоже плохо. Мы потеряли важную вещь – систему запретов. Есть то, чего нельзя ни старым, ни молодым,

существуют какие-то понятия в профессии, которых надо придерживаться. Существует еще одна проблема, в которой виноваты режиссеры. Она связана с изживанием понятия «театр-дом», которое мы привязываем к репертуарному театру. После ухода мастеров театры стали терять свое лицо. А режиссеры, пришедшие им на смену, вели себя недостойно, не только в плане поддержания традиций, но и в отношении общей концепции развития театра. Отсюда и возникла мысль проумирание репертуарного театра. На самом деле репертуарный театр – одно из наших достижений, которому завидуют за границей. Именно на репертуарный театр всегда выделяло деньги государство. Другое дело, что сейчас власть не интересуется театрами, для них это связано с лишними проблемами, в том числе и финансовыми. Эту игру мы проиграли. Но если бы режиссеры, актеры, когда все это постепенно разрушалось, выступи-

ли вместе за сохранение театра, все могло бы быть иначе. Но вы молчали, переключивая на критиков решение этих проблем. Вы должны собираться, спорить, ведь только в результате открытого спора, естественно возникшего в процессе конфликта, может появиться что-то новое. Вот на последней «Золотой Маске» молодые режиссеры получили премию за проект «Молодые режиссеры – детям», организованный Алексеем Владимировичем Бородиным в РАМТе. Это яркий пример работы с молодежью, подтверждающий признаки взаимоотношений между молодыми и представителями старшего поколения. Этот пример не первый, хотелось бы вспомнить Алексея Казанцева, который тоже вроде вопреки тому, что он любил в театре, собрал молодых в самые тяжелые 90-е годы и создал свой Центр драматургии и режиссуры, и там целое поколение режиссеров состоялось. Галина Борисовна Волчек замечательную историю придумала,

когда у нее на малой сцене четыре режиссера, совсем не известных, пришли ставить спектакли, она предоставила им возможность работать с любыми артистами своего театра. Часть из них уже по второму поколению ставит в «Современнике». Традиционный театр, который признан у нас отходящим, сделал шаг навстречу молодым. И мне кажется, что такие вот рабочие и профессионально продолженные отношения между поколениями могли бы снять остроту конфликта, который искусственно раздувают. Потому что на самом деле у режиссеров-профессионалов не может быть неразрешимых противоречий независимо от возраста. Театр быстро растет и быстро гибнет. Мне кажется, что сейчас в режиссуре не существует гамбургского счета, но есть двойная мораль, поэтому кому-то все в плюс, кому-то в минус.

Я призываю режиссеров объединиться. Основная проблема режиссеров в том, что они варятся в собственном соку, а найти новые идеи и возможности развития вы можете только вместе.

Возможно, есть доля истины в том, что именно сообщая мы можем помочь Краснодарскому театру развиваться.

Когда я была молодая, я спорила с Борисом Николаевичем Любимовым, который говорил, что лучше плохой театр, чем никакой. А сейчас я склонна с ним согласиться. Лучше плохой – из него можно сделать хороший со временем. А из ничего и выйдет ничего. Хорошо говорила Татьяна Жаркова из Перми: «Театр – градообразующее предприятие». Город, где есть театр, живет и мыслит иначе.

Гильдия в этом отношении может помочь человеку, понимающему, что нужно что-то менять, порекомендовать людей, которым можно доверять.

И еще раз хочу подчеркнуть, что менять все сразу невозможно, лучше понемногу и в конкретном месте.

**Григорий Дитятковский.** Мы подошли, как мне кажется, к серьезному вопросу. Каким быть театру. Как, действительно, объяснить, что театр важен. В нас закладывалось методически, что идея во главе всего. И то, что художник хотел сказать, и вводное событие, и сквозное действие, и подзадача, и задача. Впереди идет сверхзадача, и вне замысла нет ничего. На сегодняшний день, можно сказать, что театр существует вне замысла. Тяжело, потому что и государство уже без идеологии старается жить. Режиссер вне сверхзадачи, вне идеи – это не режиссер. Наша главная задача – воспалить, заразить, зажечь, увлечь, если этого не происходит, какой смысл брать пьесу? Так складывается, что сейчас на нас смотрят, как на людей, которые ничего не могут без помощи сверху. И главное сейчас – увидеть проблему во всем объеме и найти конструктивные способы ее решения.

Надо всегда помнить, и не только режиссерам, что театр – это уникальная структура, где творчество и производство слиты. Мы пытались найти какой-то путь, который мог бы помочь конструктивно решать проблемы, возникающие в процессе работы над спектаклем. Нам было важно защитить организацию творческого процесса, донести до всех служб в театре,

что спектакль – общее дело, а не только режиссера и актеров. Первым шагом и послужил «Договор режиссера с театром на постановку и эксплуатацию спектакля», созданной инициативной группой, куда входил и я. Договор является действующим, и хотя мы имеем право лишь рекомендовать его, многие работают, опираясь на него. В нем можно править и исправлять что-то, но основа остается неизменной. Это первое, что удалось сделать для защиты нашей профессии. Он во многом стал первым необходимым шагом в доказательстве профессиональной деятельности и профессионального качества Гильдии. Эта конференция дает возможность увидеть и услышать друг друга, понять, что театр – это то, что нас объединяет. И потому Гильдия – объединение, прежде всего, профессионалов.

Далее, для того чтобы мы всегда были в курсе дел других, нужно создать информационное пространство в интернете, где будет собираться необходимая информация о режиссерах, театрах, постановках.

**Наталья Ступина, худ.руководитель театра «Стрела», г. Жуковский.** О договоре я скажу чуть позже, а пока хочу обратить ваше внимание на то, что невозможно до власти донести мысль о том, что театр – градообразующее предприятие. Министр культуры области так и сказал: «Муниципальные театры в ведении мэра города. Хочет он, чтобы вы были, вы будете, не хочет – закроет. Если вы нужны городу, будете работать». А что значит, нужны городу? Наша работа не определяется количеством сделанного материала. Это

категория духовная. Как объяснить, что если театра не будет, упадет культура? Их же это не волнует. Важен факт прибыли. А прибыль, как правило, дают спектакли, поставленные не по классике. У меня идет один замечательный спектакль, получивший «Гран-При» на престижном фестивале режиссера Сергея Золкина, но он никогда не наберет зал, а «№13» наберет. И так не только у меня. В области 27 муниципальных театров, только трем выделяются постановочные деньги, остальные могут рассчитывать лишь на минимальную зарплату. А теперь представьте, что из заработанных денег я должна выплатить 20% драматургу, какой-то процент переводчику, художнику, музыкальному оформителю и режиссеру. Причем согласно договору, режиссеру должна выплачивать деньги в течение двух лет. А на что жить театру?

**Николай Сорокин**, худ.руководитель театра драмы им. М.Горького, Ростов-на-Дону. Главный фактор успешной работы – знание своего зрителя. Ростов – город не бедный, в театр все идут как на праздник. И театр должен этот праздник давать. У меня для всех спектаклей шьются богатые костюмы. Наш зритель привык к роскоши на сцене.

В моем театре ставят многие режиссеры. И Серебренников ставил, и Фоменко, сейчас болгарин работает. Я был в своем театре и главным режиссером, и худруком, и директором. Но в последнее время директоров мне ставят. Я только художественный руководитель. Я хочу сказать, что два умных человека всегда договорятся между собой. В ка-

кой форме театру существовать – каждый решает сам для себя. Будут ли совмещаться должности директора и худрука, худрука и главрежа, главрежа и директора – кому как удобно. А кризис, как мне кажется, не у театра вообще, а у какого-то отдельного театра.

**Вячеслав Гвоздков**, художественный руководитель Самарского драматического театра. Не имеет значения, кто управляет театром. Проблем все равно достаточно, какой смысл о них друг другу рассказывать. Мы собрались, чтобы сформулировать, как мы жить будем дальше? Юристы говорят: профсоюз. Те, кто начинал работать в театре в советское время, боролись с профсоюзами. Наверно, поэтому у нас такое негативное отношение к этому слову. Возможно, когда сформируется какое-то сообщество, мы примиримся с этим определением. А пока пусть будет Гильдия. Что касается взносов – это, мне кажется, вещь необходимая. Нужна какая-то финансовая платформа, чтобы что-то повернуть: будь то фестиваль или помощь какому-то театру. Вы знаете прекрасно, что раньше мы жили под опекой Министерства культуры России, теперь их функции консультативные. Наша профессия миграционная, и все режиссерские пути отслеживались. У них был отдел, в котором знали, кто куда поехал и сколько времени проработал. У них был банк данных. Это по поводу информационного портала. Очень нужно, чтобы был такой отдел, как когда-то при Минкульте, где бы сидел человек и собирал данные о путях режиссерских миграций и их работе.

Что касается должностей. Главный режиссер и директор – должности, на которые назначают, но назначить на должность художественного руководителя невозможно. Для этого надо поработать, желательнее в этом театре, немало времени. Есть понятие легенды. Все, что мы делаем, создает легенду о нас. И какая она будет, зависит от нашей работы, наших взаимоотношений. Я с удовольствием бы порекомендовал какого-то молодого режиссера, но я никого не знаю – нет легенды. Кроме того, я их немного побаиваюсь – когда я смотрю, что и как они ставят, я ничего не понимаю. Может, старый стал...

Относительно работы Гильдии. Когда мастера проводили лаборатории – Эфрос, Товстоногов – мы всей лабораторией приезжали в какой-то театр, где работает один из лаборантов, и на базе этого театра проводили занятия. Мы, таким образом, узнавали, что ставят коллеги и имели возможность оценить их работы. Это было очень полезно. Хорошо было бы возобновить такую практику. И еще. Мой предшественник – Петр Львович Монастырский – был замечательный хозяйственник. Он делал лабораторию директоров. И как директор вводил какие-то новшества для своего театра, а после лаборатории их брали на вооружение и директора других театров. Так, например, прижилась инициатива развоза зрителей после спектакля, предложенная им.

**Алексей Серов**, художественный руководитель Волгоградского молодежного театра. Тут уже говорилось, что режиссеры мало знают друг друга. Но есть еще более тяжелая вещь – теа-



тры не просто не дружат, они мешают друг другу. У нас в Волгограде драматический, молодежный и музыкальный театры. Когда мы встали на ремонт, никто не захотел предоставить площадку. Предлагали в июне, но уже в мае там никто не ходит в театры. Поэтому я вынужден играть на выездах. Нам надо организоваться. И принимать участие в нашей организации не только, когда нас выгоняют, а постоянно.

Как-то мне довелось поучаствовать в семинаре, который проводил Центр им. Мейерхольда. Молодым режиссерам, драматургам, управленцам предложили написать, какая самая большая беда российского театра. В большинстве случаев были названы художественные руководители. Они даже не знают, что главная беда – чиновники. Слабые чиновники, которые боятся, что место худрука, главрежа или директора театра займет сильный, амбициозный человек, потому что им невозможно будет управлять. Потому и появляются директора, которые театры только на картинке видели.

**Михаил Рабинович**, художественный руководитель Русского драматического театра Башкортостана. Я смотрю на вас и думаю, какие вы все талантливые – уму непостижимо. Мне кажется, мы сами не знаем, на что мы способны. Я сейчас вспоминаю, что в свое время существовала Даргинская студия, где учились талантливейшие ребята. К сожалению, они оказались не нужны, и пришлось всех распустить. И застопиться было некому. Потому я считаю, что Гильдия необходима главным образом как служба спасения режиссеров, нуждающихся в помощи и защите.

**Марина Андрейкина**, доцент кафедры «Менеджмент сценических искусств». Мы собрались на Гильдию, чтобы выработать общее направление, сформулировать, чем должна заниматься Гильдия, какие существуют общие проблемы, чем реально Гильдия может помочь в конкретной ситуации, чего вы ждете непосредственно от людей, которые входят в Гильдию. По поводу предложения, чтобы Гильдия закрепила формы управления. Гильдия не может принимать решения, которые работать не будут.

Что касается информационного пространства, то в этом направлении можно и нужно думать. Режиссеры должны иметь право знать, что происходит в разных театрах, право вносить изменения в законодательство, гражданский, налоговый, трудовой кодекс. Гильдия режиссеров должна иметь право лоббировать такие изменения. Мне кажется, это важная вещь.

**Александр Свечников**, режиссер театра «Монотон», Москва. Я хочу сказать по поводу информационного пространства – сайта. Я думаю, его создавать необходимо, он будет решением многих проблем. Мне кажется, что мы можем пройти по социальным сетям и сделать что-то в этом духе. На сайте будет постоянно обновляться информация: как только узнал о чем-то, сразу на сайт. Должна быть база по режиссерам, театрам, директорам. Чтобы было ясно, где какая ситуация. Можно создать библиотеку пьес, портфель режиссера, а также контакты для связи с режиссером. Мне надо узнать, кто может помочь, кто предоставляет материалы.

**Борис Голубицкий**, худ.руководитель Орловского драматического театра. Закон о театре вынашивается уже около 20 лет, если я не ошибаюсь. Я был в секретариате, когда мы начали его проталкивать, и он уже лежал в Думе и в Совете Федерации, но не случилось, и похоже не случится. Хотя там были очень важные вещи. Что было бы интересным для режиссерской Гильдии в этом законе? Статус свободно художника. Сколько режиссеров нигде не служит, сколько режиссеров ничем не защищены. Да и те, кто служит, могли бы этот статус иметь, это очень важное обстоятельство. Гильдия могла бы с такой законодательной инициативой выступить. Вот так, как был прекрасно разработан договор, можно было бы законодательно выделить статус свободного художника, и он мог бы войти в закон о культуре. Мне кажется, что и для молодых, и для людей, которые много лет в театре, это было бы огромное дело.

Вопрос о ликвидации званий. Что если режиссерская Гильдия предложит – режиссеры отказываются от какого-либо звания. Режиссер – не артист. Он не может быть заслуженным или народным артистом. Разве что можно оставить «Заслуженный деятель искусств». А так – главное только имя режиссера.

**Юрий Бобков**, художественный руководитель Театра «Манекен», Челябинск. По поводу конкретных идей развития Гильдии и чем ей заниматься. В мысли о развитии лаборатории есть очень много хорошего. Я готов принять у себя желающих, приезжайте. Что касается фестивалей. Здесь система работает только одна –

многоуровневые фестивали. Почти везде существуют областные фестивали. Их нужно проводить немножечко по-другому. Внутри любого областного фестиваля должны быть не только приглашенные критики и спектакли, но должны проходить какие-то профессиональные лаборатории, в частности режиссерские. Не только приехавших режиссеров, а молодых, допустим. Тогда будет творческая эволюция в этом деле. Еще можно делать региональные фестивали по итогам областных. В результате лучшие театры региона смогут раскатать губернатора на деньги, потому что к нему сразу приедет много театров. Фестиваль сделал бы очень многое. Но при этом полностью должна меняться команда, которая работала на предыдущем фестивале. Главный режиссер должен провести лабораторию и представить свои профессиональные разработки лаборантам. Кроме того, он в своем театре всем дает воз-

можность посмотреть свои лучшие спектакли. И затем рекомендует для фестиваля в Москве (по итогам фестиваля или лаборатории). Например, в Америке фестивали проводят раз в два года, отбирая спектакли по такому принципу.

**Григорий Дитятковский.** Хорошо бы найти регион, в котором есть театр, способный объединить все театры региона на фестиваль. Очень хорошая идея, кстати. Скажите, вам не кажется, что эта идея должна быть обращена к фестивальному центру, а Гильдия режиссеров сейчас пойдет не в ту сторону.

**Марина Андрейкина.** Такая идея нереальна, потому что нет той структуры, которая могла бы это реализовывать. Режиссерская Гильдия не продюсерский центр. Когда вы говорите о фестивале, уточните, есть ли уже созданный механизм, который работает? Что касается «Золотой Маски», СТД, как учредитель, может обязать работать ее по дру-

гому принципу. Но это должно быть решение Союза, а не Гильдии.

Может быть другой путь. Режиссерская Гильдия создает такую структуру, которая выработает устав фестиваля, структуру фестиваля, сделает финансовые документы. Это все очень тяжелая работа, не одного года. Мне кажется, что Гильдия изначально создана для других целей, и по-



**Н.Корлякова**



**В.Гвоздков**



**Р.Исрафилов и Г.Дадаев**

ложить сейчас все силы на то, чтобы сделать фестиваль, который в принципе довольно сложно организовать... Гильдия может сейчас дружно решить, что хотела бы видеть «Золотую Маску» несколько в ином виде, в другом формате. И это решение адресовать СТД, как учредителю фестиваля. Все, дальше это решение должны обсудить и принять там.

**Наталья Корлякова**, главный режиссер Северского театра для детей и юношества. Мы собрались на Режиссерскую Гильдию. Что нам надо. Первое – мы создали совет, второе – договор. Сейчас нам нужен юридический статус. И больше не надо ничего сочинять, потому что мы завалим друг друга идеями, проблемами, какими-то совершенно безумными проектами. Это ничего работать не будет. До тех пор, пока мы не получим юридический статус. Пока мы не станем Гильдией, которая будет увидана, услышана и которая в России получит какой-то определенный вес. Я ничего против не имею, если это будет профсоюз режиссеров. Во Франции существует актерский профсоюз – самая мощная организация. Он отстаивает права актеров, смотрит за количеством часов репетиций, если актер не работает полгода, ему дают бесплатный проезд, ему подыскивают работу, отправляют его на мастер-классы и семинары. Почему нам не стать такой организацией режиссеров? Пока мы все эти вопросы не проработаем, все наши предложения будут здесь тонуть. Фестивали – это всегда инициатива снизу. Допустим, Светлана Бунакова, директор Томского ТЮЗа, как-то решила, что надо создать Ассоциацию детских театров Сибири. Через полгода

возникает Ассоциация детских театров Сибири. Там сейчас уже 15 театров, а инициатива принадлежит Томскому ТЮЗу. Далее она предлагает сделать фестиваль детских театров Сибири и создает фестиваль «Сибирский кот». Все это можно сделать, если у нас будет статус. *(Светлана Бунакова была вынуждена уволиться в конце прошлого сезона, Томский ТЮЗ остался без руководства, будет ли в дальнейшем проводиться «Сибирский кот», неизвестно. – Ред. «СБ, 10»)* Что мы можем сделать на данном этапе, не имея статуса? Нужно узаконить устав. В этом уставе должны быть прописаны членские взносы. Никто не обеднеет, потому что это действительно необходимо.

Следующий шаг: мощный информационный портал. Он должен быть создан как социальная сеть, куда не может войти, кто попало. Туда не должны входить ни актеры, ни художники, ни продюсеры – это социальная сеть режиссеров России. Тогда мы можем узнать, кто, где, что ставит, кто в чем нуждается.

Я однажды бросила клич в интернете: «Молодые режиссеры, даю свою площадку на реализацию театральных проектов. Любых». Начали звонить, спрашивать: а гонорар? Маленький гонорар. Определитесь: вы или хотите профессию получить, развиваться, дышать, реализовывать что-то, или зарабатывать деньги. Возможно, если бы у Гильдии были деньги, она могла бы оплачивать часть гонорара режиссеру.

И еще что мы сейчас можем сделать. В Москве при РАМТе есть фестиваль «Колесо», собирают директора театров, они уже

давно объединились, едут в какой-то город и на базе тамошнего театра проводят свою лабораторию. Они отсматривают спектакли театра, устраивают пресс-конференции, мастер-классы, еще что-то. Они объединились. А мы только выясняем, кто из нас талантливее. Предлагаю: мы можем объединиться в такую лабораторию-фестиваль режиссеров России. Я готова принять у себя кого угодно и отдать на растерзание свои спектакли. Что нам это дает. Я несколько лет езжу на лабораторию к Хейфецу, но я видела всего 3-4 спектакля своих коллег. Понимаете, я с ними общаюсь, но спектаклей не видела. Я готова пригласить: смотрите мои спектакли, смотрите моих актеров, критикуйте, делайте. В следующий раз мы едем, допустим, в Саров. Таким образом мы расширяем пространство театрального, более тесно начинаем общаться, и мы начинаем друг друга приглашать на постановки.

**Сергей Федотов**, художественный руководитель Театра «У Моста», Пермь. Гильдия реально как бы не существует, хотя есть то, что ей уже сделано. Два года назад трудно было представить, что режиссер будет получать процент с постановки, а сейчас уже есть договор, в котором это прописано. Мало того, он действующий, им пользуются в разных городах. Таким образом охраняются труд и права режиссера. Мне кажется, нам нужно выбрать председателя Гильдии. Вопрос поднят, и надо просто принять решение – сделать Гильдию профессиональным союзом. И тогда идея Бобкова по поводу фестиваля будет реальной. Когда у Бобкова закрывали театр, вся театральная общественность вста-

ла на защиту, когда у меня были сложности такого плана – меня тоже защитили свои.

**Геннадий Тростянецкий**, доцент кафедры режиссуры СПАТИ. У меня спит воображение до тех пор, пока мы не определимся со статусом Гильдии. Если это профсоюз – это одна ситуация, это закон и это сила. Я до конца жизни знаю, что у меня есть друзья, коллеги, они всегда встанут грудью на мою защиту. Когда была тяжелая ситуация в Липецком театре, я ушел из театра. И тут же моя должность была предложена другому режиссеру. Я никогда не забуду, как этот человек сказал: «Шагу моего не будет в этом театре». Это было проявление того самого единства, о котором мы говорим. Я думаю, что Геннадий Дадамян сказал очень важную вещь: люди должны понять, что, когда речь идет о единстве, о солидарности, то без искусства ничего не сделать. Они не понимают, что проблема единства людей, живущих сейчас на земле, лежит в культуре. Только на чувственном уровне человек может многое понять.

Какой станет наша Гильдия? Если, повторяю, это будет профсоюз, тогда будет разговор. На нашей стороне Федеральный закон. Самое главное – статус. Первый и главный вопрос: мы есть профсоюз, и у нас открывается путь к принятию законов. Если это серьезная организация – другой разговор на уровне начальства. Все люди, которые здесь сидят, знают, что такое разговор на уровне договора. Кто не читал проект договора на постановку, тот многое потерял, потому что это блистательный документ с точки зрения психологии. Договор учитывает такие нюан-

сы, что мы будем защищены. Настало время, когда все зависит от личности. Это все знают, а мы почему-то это скрываем. Я иду по коридору крупного английского театра, и висят таблички: Мистер Томпсон – и мелко-мелко – директор, Мистер Джексон – главный режиссер. Потому что этот мистер Томпсон будет нести ответственность, или этот мистер Джексон – за все законы, которые он издал в театре.

Вторая вещь. Это то, что касается юридического статуса, который мы должны знать и четко понимать. У меня предложение, что может сделать Гильдия сейчас, за что зацепиться. Есть шесть режиссерских лабораторий – это абсолютный образец совершенно независимого от властей самостоятельного проявления. Есть люди, которые постоянно на лаборатории приезжают. Я предлагаю один раз в год сделать заседание этой лаборатории открытым. И тогда члены Гильдии могут приезжать на нее. Заседает лаборатория Додина в Питере, 15 человек обсуждают определенную тему, об этой теме узнают все члены Гильдии и раз в год собираются на открытое заседание этой лаборатории. Можно посмотреть спектакли на видео, во многом благодаря лаборатории возникает цельная картина этого явления. Переоценить это трудно. Представьте себе еще одну вещь. Если это открытое заседание лаборатории соединить с региональным фестивалем, например, «Ново-Сибирский транзит». Лаборатория Хейфеца проводится там, где фестиваль. Мы расширяем границы. Туда придут члены Гильдии и будут смотреть спектакли фестиваля, обсуждать. Самое главное – нам не-

обходимо общение, именно оно рождает новые идеи. А раз в сезон играется спектакль в пользу Гильдии, это возможно, потому что тут много главных режиссеров и художественных руководителей. Простые режиссеры могут раз в год проводить открытую платную репетицию и отчислять деньги Гильдии. Таким образом у Гильдии может набираться серьезная сумма. Эту сумму можно тратить на командировки, на приглашения, потому что очень многие у себя задыхаются, им нужна пища. Из этих денег Гильдия может частично оплачивать гонорары режиссерам, направленным на постановку. И когда режиссер получает свои тысячи от Гильдии, он внутренне понимает, что может рассчитывать, чувствует себя защищенным.

У Товстоногова главным словом было «зритель». Сейчас же среди молодых бытует мнение, что лучше хорошо придумать. Но умозрительная концепция не трогает душу. Поэтому молодых надо непременно привлечь в Гильдию, сделать для них лабораторию, чтобы они учились, впитывали.

**Марина Андрейкина**. За два дня работы захотелось конкретики. По поводу статуса – это боль, непонятная ситуация, существующая вокруг Гильдии, она естественна. Этот вопрос поднимался еще в 2002 году, когда проводилась режиссерская конференция, после которой было принято решение создать Гильдию. Юрист СТД – очень профессиональная девушка – никак не пропускала Устав Гильдии, потому что это какое-то непонятное дитя: либо полноценный профсоюз создавать, но тогда это очень большая ответственность и очень

большая работа, и все присутствующие, ратующие за профсоюз, должны отдавать себе в этом отчет. Это очень большая ответственность, которая ложится на вас, но это и возможности, которые открываются потом. Потому что есть закон о профсоюзных организациях, и в этом законе прописана зависимость профсоюзов и их право выступать

с законодательной инициативой. Через профсоюз общероссийский проходят программы социальные, все должно быть пропущено через этот профсоюз. Это на самом деле очень сложно. Если бы существовал профессиональный союз режиссеров, все бы, что касалось труда режиссеров, должно было проходить через этот союз. Профсо-

юз – это мощное осуществление юридических возможностей. Надо понимать, что должны быть конкретные люди, которые будут этим заниматься из режиссеров – лидеры. И, естественно, возникает некий аппарат. Если вернуться к неопределенному состоянию Гильдии на данный момент – она даже не является юридическим лицом, то и в



**Нияз Игламов,**  
завлит Театра  
им. Г.Камала,  
Казань



**М.Филимонов**



**С.Золкин**



**Б.Голубицкий**



нем можно усмотреть плюсы. Во-первых, она существует под эгидой Союза и имеет от этого ряд преимуществ. В частности, Союз предоставил ей кабинет, отдельный счет, создается инициативная группа. Думаю, правильно было бы поручить этой группе к следующей встрече подготовить все документы о создании профессионального союза, чтобы на всеобщее обсуждение было вынесено, что нужно сделать и как.

Что касается негативного отношения к профсоюзам. Дело в том, что в нашей стране профсоюзы никогда не работали так, как они работают во всем мире. До революции они решали политические вопросы. В советское время это была система перераспределения. В мире это действующий инструмент. Мне нравится опыт Франции. Там не просто профсоюз, а организация, которая взаимодействует с министерством труда. И создает агентство, которое контролируется профсоюзом и министерством труда, чтобы обеспечивать режиссеров работой. Режиссеры часть гонорара выплачивают в это агентство. Министерство труда тоже часть денег перечисляет туда, чтобы выплачивать пособие по безработице. Это социальная поддержка определенной группы, определенной профессии, причем и материальная, и профессиональная – всяческие стажировки, чтобы человек, пока он не занят на постановках, не потерял уровень. Кроме того, даже если у него есть постановки, он может взять творческий отпуск и отправиться на стажировку в другую страну. Чтобы это случилось, нужна полноценно действующая структура. Если придет подразделение СТД

и будет требовать какие-то деньги, чтобы выплачивать их как пособие по безработице, слушать никто не будет. А с профсоюзом обязаны считаться. Мне кажется, что нужно полноценно проработать этот вопрос, чтобы на следующей встрече уже принять решение.

Что касается законодательства и закона о театре. Сейчас действует общее законодательство. Отношение власти к театру такое же, как к сфере услуг. Надо лоббировать внесение точечных, узких изменений. Опять же у профсоюза есть такая возможность, такая миссия на него может быть возложена. Когда говорят про договор, насколько он действует — не действует, это зависит от личности директора. От директора зависит сейчас практически все. Но мне кажется, что с противоположной стороны – художественной – мы можем поддержать друг друга, а не противодействовать. Потому что как же может существовать театр, если там не будет художественной составляющей. Если со стороны режиссера не будет идти серьезного, профессионального отношения, то и директора никогда не научатся работать так, как нам бы хотелось. Не будут воспринимать это как нормальные профессиональные отношения. И Григорий Исаакович, сколько мы с ним ездили по Форумам, все время говорил: давайте начнем с того, что обеспечим создание со своей стороны максимально профессионального продукта. На форумах бывало, что вставал человек и говорил: «Извините, я директор, мне было интересно послушать, что говорят режиссеры. Но когда я слышу про документ, в котором гово-

рится, что режиссер обязан в такие-то сроки сдать спектакль, я мечтаю о таком договоре». Мне кажется, если это будет восприниматься как норма со стороны режиссеров, то это будет изменять и весь процесс в целом. Если это будет идти не по одиночке, а от Гильдии, то эффект будет гораздо более значимым. А если это будет профсоюз – тем более. Если говорить про профсоюз, то проблема штрейкбрехеров будет решена. Люди входят в Гильдию Режиссеров, и все режиссеры из Гильдии отказываются ставить в таком-то театре. Если идет какой-то другой режиссер, то понятно, что либо он не очень профессиональный, либо актер пытается самореализоваться.

Понятно, что Гильдия будет решать вопросы минимального уровня оплаты труда работников. Но, с другой стороны, здесь и творческая составляющая, и это надо обсуждать. Составлять план работы. Все это, мне кажется, достаточно реально, учитывая, что многие предложения не требуют дополнительного финансирования.

Создание информационной базы – это уже шаг в направлении профсоюза и агентства. И начинать надо со сбора информации, мы принимаем на себя такие обязательства. Должен быть человек, который будет постоянно находиться в контакте со всем театральным российским пространством. Единство территории может обеспечить только за счет единого культурного пространства и деятели культуры, в значительной степени режиссеры, эту миссию могут выполнять.

И по поводу молодых режиссеров. Поскольку я 4 года была деканом режиссерского факультета

та ГИТИСа, у меня немножко есть что сказать по этому поводу. На каждом курсе мы выпускаем 5-7 режиссеров в год. 80-90% остаются в профессии. Из этих 5 человек есть 2-3 интересных. Я же вижу, какие потрясающие ребята выпускаются. Проблема здесь не только в театральном сообществе, но и в изменившейся социальной картине. Театр не занимает того места, не играет той роли, которую он играл в советское время. Молодые режиссеры есть очень интересные. И когда звонили директора и худруки, и я отправляла к ним постановщиков, не было ни одного раза, чтобы кто-то остался недоволен. Проблемы чаще всего возникают на третьем-четвертом спектакле, потому что на свеженького, на новенького хочется ставить, опять же есть программа поддержки молодой режиссуры. Второй хуже поддерживают, а третий уже не поддерживают. Я почему говорю о молодых режиссерах в рамках культурного пространства. Такое идеалистическое у меня было настроение, мне хотелось молодых ребят отправлять в провинцию именно для того, чтобы увидели и поняли, что театр не замыкается на Садовом кольце. Хотелось, чтобы связи возникали, контакты. Мне кажется, что если мы будем говорить о единстве культурного пространства и в этом направлении двигаться, то по мере сил что-то мы сможем сделать. Обязательства на членах профсоюза – не только взносы, но и ответственность морального свойства. Вы должны понимать, что это работа, которую вы все на себя берете. А не как Гильдия: ну, придем-послушаем, что же нам там скажут. Это профсо-

юз, в который я вступаю, потому что понимаю, что так дальше жить нельзя.

**Вячеслав Гвоздков.** Надо начинать с малого. Давайте образуем профсоюз из 20 человек. Почему надо сразу всех агитировать? А к 30, 40, 50 человекам могут остальные добавляться.

**Максим Кальсин,** режиссер. Тогда получится профсоюз главных режиссеров.

**Вячеслав Гвоздков.** По поводу договора. Я предлагаю начинать с себя. У меня этот договор уже действует, правда, у меня некоторые есть замечания. Я просто сам внес туда поправки. Там есть довольно широкое изъяснение по поводу процентов, что очень обрадовало. Тут один молодой режиссер вчера ко мне подошел, глазки блестят: проценты. Господа мои, по международной конвенции мы с вами исполнители, и никаким образом вы никакому директору иного никогда не докажете.

**Марина Андрейкина.** Это по договоренности.

**Вячеслав Гвоздков.** Проценты может получать только режиссер, который проявил авторство. А оно очевидно.

**Из зала:** А кто будет определять?

**Вадим Данцигер,** режиссер. Гильдия режиссеров – это организация, которая могла бы решать какие-то наши творческие вопросы, в частности, семинары, лаборатории. Мне кажется, что речь здесь должна вестись о создании двух организаций, не дублирующих друг друга, каждая занимается своим делом, в результате работают на одну мельницу, – это профсоюз и это общественная организация – Гильдия режиссеров. Не надо все сваливать в одну кучу, иначе в один мо-

мент они просто забуксуют. Мне кажется, надо вести речь о двух организациях.

**Евгений Каменькович,** профессор режиссерской кафедры РАТИ. Здесь есть несколько опасностей. Мы должны быть очень внимательны, чтобы в октябре на съезде у нас, не дай Бог, не произошло раскола. Вторая опасность, но, может быть, она только московская – это катастрофа у Михаила Левитина. Сегодня сарфанное радио сказало, что пожарники следующими придут к Генриетте Яновской. Я в это не верю, но отчего это говорят? На театроведческом факультете, на семинаре, уважаемая мной женщина-критик объясняет своим театроведкам, что сейчас будут сокращать количество театров, что это будет такая регулируемая опция специально.

Была какая-то инициативная группа Гильдии в этом году. В ней работали Григорий Дитятковский, Марина Корчак, Марина Андрейкина. Мы собирались раз в год. Всю эту инициативную группу, кроме названных, надо сменить. Мне кажется, что Гриша и Марина должны сами набрать новую. Потому что, если мы начнем выдвигать кандидатов, это будет бардак. Кто еще не вступил в Гильдию? Вступайте и отдайте деньги.

Давайте начнем с информационного портала – для начала надо создать группу «В контакте». Назовемся как-нибудь... «Мастера». Я лично поговорю с Гошей Овчинниковым, вы знаете – это король московского интернета. Он скажет, как нам лучше сделать. У нас должен быть лоббист в Думе. Гвоздков идеальная фигура. Надо пробивать закон о театре, закон об авторских режис-

серских правах. Это неправда, что нельзя пробить. У меня мама – известный музыкальный режиссер на Украине, она умерла 12 лет назад, я до сих пор получаю авторские за ее спектакли. Давайте начнем, по крайней мере, общаться потихонечку – лаборатории работают, договор есть. Не люблю, когда говорят «плохие режиссеры». Это некорректно. ГИТИС сильно изменился. Ставят дипломные спектакли еще на выпуске – это очень хорошие спектакли. Они ставят со своими. Конечно, со своими – а с кем еще? Другой поляны нету ни у ГИТИСа, ни у ЛГИТМиКа. Они иногда и вторые спектакли неплохо ставят. А с третьего-четвертого начинается катастрофа. Спрашивали, почему здесь нет наших художественных авторитетов? Петр Наумович честно передавал всем привет, но он себя отвратительно чувствует. У Сережи Женовача выпуск. Кама Миронович отрицательно относится.

Мне кажется, надо как-то Васильева вернуть в нашу страну. Не знаю в Гильдию, не в Гильдию. К нему можно по-разному относиться, но он единственный человек, который хочет из театра сделать науку. Его надо поддерживать и дать ему лабораторию в центре Москвы.

**Михаил Заец, режиссер, Екатеринбург.** Надо, чтобы юристы разработали документ. Нужно понять, что мы будем делать дальше. По поводу договора – тут же написано: «Примерный договор», мы же можем что-то там менять, это обсуждаемая вещь. По крайней мере, должны прочитать, разослать в регионы. Если будет Гильдия, это будет рекомендуемый договор.

Если мы создаем профсоюз, давайте делать конкретные шаги. Кто не хочет вступать, Бога ради. Пускай посмотрит со стороны, а потом придет и скажет: ребята, я готов вступить.

**Сергей Морозов, режиссер.**

По поводу информационного центра. Этот центр должен нести функцию координации режиссерского пространства России. Личная информация: кто куда хочет ехать, что было поставлено и что хотел бы поставить.

**Григорий Дитятковский.** Что касается договора, который действительно разрабатывался довольно долгое время и является первым шагом к сохранению профессии режиссера: требование условий труда. Его надо выучить наизусть, потому что мы все придумали для вас, и это должно нас сейчас объединить. По поводу необходимых требований к нашей профессии. Давайте попробуем, при всем уважении к главрежам и худрукам, отделить профессию от должности. Есть профессия, очень уважаемая, никто на нее не посягает, и то, что режиссер – это все в театре, кто с этим будет спорить. Мы существуем в то время, когда профессия остается в истории, хотя продолжает существовать, потому что репертуарный театр чуть-чуть еще дышит. И потому, отделяя профессию от должности, мы сохраним профессию, даже пожертвовав должностью. Надо сегодня начинать разрабатывать те пути, которые сохраняют исключительно нашу профессиональную пригодность.

Второй шаг – это на основе требований создать информационный центр, в котором при покровительстве Союза театраль-

ных деятелей мы могли бы собирать данные обо всех театрах, режиссерах и постановках... У каждого есть опыт: у кого-то побольше, у кого-то поменьше. Мы – сообщество профессионалов, поэтому на основе слухов не должны существовать. Мы хорошо знаем друг друга, доверяем друг другу. Мы должны обсудить, какие задачи может выполнять информационный центр. Какую информацию мы можем собрать за это время, чтобы на следующей встрече обсудить сделанное. И понять пути следующего нашего шага. И наши взаимоотношения с органом, который называется Гильдия режиссеров России.

Я повторяю: цель – найти законодательные какие-то задачи ГРР. Если у нас это получится, честь нам и хвала. Значит, будущим поколениям мы создадим условия сохранения профессии и условий труда. А все остальное сейчас – вторично. Это можно обсуждать бесконечно. Поэтому я предлагаю обсудить задачи и то количество информации, которое нужно собирать информационному центру. Надо создать инициативную группу и серьезно об этом подумать. И понять, что профессия – это то, что нас объединяет. Должности нас разъединяют.

Я благодарен всем, приехавшим на конференцию и принявшим в ней активное участие. Все вопросы и предложения, прозвучавшие сегодня, постепенно будут реализовываться.

*Текст подготовили  
Анна Банасюкевич,  
Анастасия Павлова,  
Анна Лапина*

*Фото Ирины Кайгородовой,  
Дарьи Кругляк,  
Александра Свечникова*

# ТРУДНОСТИ ПЕРВОГО ПОРЯДКА

**В** конце июня в **Сочи** прошел **Первый Фестивальный фестиваль «Театральный Олимп»**.

К Олимпийским играм и загадочной культурной программе Олимпиады он не имеет отношения. Мысль о том, что эта самая культурная программа должна поддерживать инициативы, не могла не посетить организатора нового фестиваля **Ольгу Сенаторову**. Однако на поверку оказалось, что вписаться в структуру сложно и, кроме всего, означает принять жесткие ограничения, в том числе и в выборе спонсоров. Себе дороже. В нашем мире много занятого, в частности и то, кто кому и почему помогает или не помогает, когда речь идет о важном и нужном государственном деле.

Возможность на волне олимпийского внимания оттеатрализовать нетеатральный город Сочи, в котором, так сложилось исторически, никогда не было репертуарного театра, кажется вполне логичной. Тем более что директором Сочинской филармонии, в ведении которой находится и Зимний театр города – прекрасная прокатная площадка, стал **Владимир Мишарин**, современно мыслящий менеджер, ранее возглавлявший Свердловское отделение СТД РФ. Потенциальный театральный зритель в Сочи есть: во-первых, потому что, благодаря работе концертно-филармонического объединения, есть зритель музыкальный, то есть в городе много культурных людей, готовых к восприятию и те-

атрального искусства; во-вторых, потому что сюда приезжают не только антрепризы, но и полноценные театральные постановки; в-третьих, потому что Сочи – не только курорт, но и *город*, где отдыхающие подсознательно хотят получить не только комплект из моря, солнца, воздуха, экзотической растительности и темных ночей, но и вечерние цивилизованные развлечения.

## Фестиваль фестивалей

Отчасти представление о потенциальной сочинской публике, по-видимому, продиктовало выбор театров-участников. На фестиваль были приглашены спектакли известных российских театров, уже ставшие победителями престижных фестивалей. Определение же «федеральный» в названии фестиваля означает не федеральное финансирование, а гео-

графический размах, панорамность, и проводился «Театральный Олимп» не под патронатом Президента России, как желалось, а под патронатом главы города **Анатолия Пахомова**. Что, на мой взгляд, вовсе не



«Калека с Инишмана». Пермский театр «У Моста»

## «Собаки-якудза». Красноярский ТЮЗ

Фото Владимира Сквородникова



плохо, а наоборот – хорошо. Поэтому что, какое конкретное дело Президенту до того, что полезно и нужно конкретному городу? А мэр этого города, почтив фестиваль своим покровительством, как раз и подтвердил эту важность и нужность. Идея фестиваля фестивалей, собирающего уже награжденные спектакли, не нова. Таков, например, фестиваль во Владими́ре. Да и многие другие, созданные не как конкурсы, а как праздники для зрителей, хоть и не декларируют подобный принцип, но ему следуют: их интересует проверенное, подтвержденное эстетическое качество, даже если они включают в программу спектакли-эксперименты.

«Театральный Олимп» отличается от «показательных» фестивалей наличием конкурса, причем не спектаклей, а театров. Генеральный продюсер фестиваля Ольга Сенаторова, много лет возглавляющая театрально-координационный центр «Театр-информ» и издающая газету, посвященную, в первую очередь, проблемам театрального менеджмента, придумала создать два жюри: творческое, оценивающее собственно спектакли (председатель – **Юлия Большакова**), и менеджерское, рассматривающее работу театра в целом (председатель – **Геннадий Дадамян**). Оценка спектакля на «Театральном Олимпе» – лишь одна из составляющих конкурса. По примеру «Окна в Россию», менеджерское жюри было призвано суммировать результаты работы театра: проанализировать представленный им пакет документов,



«Завороженное семейство». Белгородский театр драмы



«Забайкалье – сокровищница веков». Театр национальных культур «Забайкальские узоры», Чита

учесть качество проведенной в рамках фестиваля презентации, принять к сведению, понять на основе имеющейся информации и собственных знаний, быть может, реконструировать картину жизни театра в родном городе. Единственный главный приз – олимпийскую статуэтку – должен был получить театр успешный во всех отношениях, развивающийся, нужный городу, умеющий привлечь публику и ладить с властями, доказав им свою нужность, театр, ставший у себя на родине больше, чем театр – то есть, по нашим временам, именно что просто настоящий живой театр.

### **Трудности перевода**

Задача создать сегодня новый фестиваль без господдержки сама по себе архисложна, если не сказать, утопична. Провести первый фестиваль на не-театральной территории – степень сложности повышается. Установка же на конкурс театров, наличие двух жюри, которые должны продуктивно взаимодействовать, отсутствие четких критериев оценки, которые попросту еще не выработаны, – все это делает успех фестиваля почти невозможным. Участники «Театрального Олимпа», в том числе и члены жюри, которые не только выполняли свои привычные функции, но и читали



лекции для сочинской молодежи и для фестивального народа, оказались перед необходимостью на ходу корректировать первоначальные договоренности, а главное – находить общий язык друг с другом и с организаторами. К чести которых надо сказать, что они шли на корректировки, уточнения, изменения заложенных в уставе принципов.

Вообще, это был фестиваль поисков общего языка, поисков перевода с языка на язык: власти города присматривались к организаторам, организаторы из Москвы и Сочи пристраивались друг к другу, Мишарин – человек в Сочи новый, явно искал возможность стать своим. Выяснилось, что лекции, которые члены жюри готовили для «взрослых», будут адресованы не сочинцам, а коллегам. В связи с этим я лично свою лекцию «Театр как градообразующий центр» быстренько переориентировала: зачем рассказывать директорам театров, которые и так в своем городе – важные центры, про то, как это важно и как этого добиться?

Быть может, самый глобальный урок этого фестиваля в том и состоит, что большинство участников захотели стать его строителями. Фестиваль обнаружил и ряд проблем разного уровня, что тоже можно рассматривать не как недостаток, а как повод для осмысления. Продолжая школьную терминологию, итогом первого «Театрального Олимпа» стало «домашнее задание» – необходимость провести работу над ошибками и организаторам, и участникам, и городу. Соб-

ственно, работа эта началась уже во время фестиваля.

### Информация к размышлению

Город на фестиваль пришел, хотя не на всех спектаклях были полные залы. Одна из администраторов призналась, что необходимость распространять билеты была воспринята многими внутри театра как досадная нагрузка, кто-то ее чуть ли не бойкотировал. Но во время фестиваля пожалел об этом.

Бесплатно приглашенные на спектакли говорили, что в будущем готовы покупать билеты. Конечно, не всем это по карману, так что опыт благотворительных приглашений надо сохранить. Как счастливы были ветераны на незатейливом спектакле-концерте «**Старые фотографии рассказывают**» читинского театра национальных культур «**Забайкальские узоры**», прошедшем 22 июня! Зрители подлевали, хлопали, одобрительно комментировали, а в финале, когда зазвучала песня «День Победы», начали вставать. Признаться, я

цинично подумала, что старики торопятся к выходу, чтобы не попасть в толчею. Но они – все – хором запели вместе с артистами и – все – допели до конца.

После каждой лекции члены жюри перед молодой аудиторией в местном музыкальном колледже на спектакли приходили студенты. К концу фестиваля мы узнавали многих зрителей в лицо. Три театра (**Волгоградский молодежный, Пермский театр «У Моста», Красноярский ТЮЗ**) пошли на риск – зрительские обсуждения спектаклей сразу после их окончания. Желающих поговорить (но больше – послушать) обнаружилось много, несмотря даже на то, что начало обсуждения откладывалось на довольно продолжительное время (пока зрители выйдут, проголосовав за спектакль, пока артисты разгружаются). К сожалению, искусство вести подобные обсуждения сегодня забыто. Кураторы редко умеют возбудить активность аудитории, не навязывая ей своего мнения, вызывать спор, приводящий к истине. И все же зрители пытались



«Фрегат «Паллада». Ульяновский театр им. И.Гончарова



«Пиковая дама»,  
Краснодарский театр  
оперы и балета

выразить свое отношение к постановкам. Пусть их высказывания имели отношение к содержанию, а не к форме, они были искренними.

### Двойка за поведение

На зрительских обсуждениях обозначилась еще одна проблема. Имеют ли право режиссеры и актеры другого театра, по сути театра-конкурента, учитывая, что фестиваль конкурсный, выражать свое негативное мнение о спектакле коллег? Могут ли они выступать в роли зрителей на подобных обсуждениях? Именно это случилось с очень активным и дисциплинированным театром «У Моста», посетившим все мероприятия фестиваля в полном составе. Заседания жюри частично накладывались на обсуждения, поэтому о первом критическом выпаде **Сергея Федотова** мы узнали от режиссера **Алексея Серова**, обескураженного случившимся. Финал обсуждения «Собак-якудза» Красноярского ТЮЗа я застала. И, честно говоря, меня поразило единогласие пермских актеров, упрекавших коллег в безнравственности. Конечно, стилистика «Калеки с

Инишмана» театра «У Моста» в постановке **Сергея Федотова** и «Собак-якудза» Красноярского ТЮЗа (режиссер **Тимур Насиров**, на фестивале, кстати, не присутствовал – выпускал спектакль в Баку, тем страннее было предьявлять претензии актерам) чуть ли не противоположна. Вообще, это два принципиально разных театра – авторский театр Федотова, живущий как лаборатория, во многом замкнутая на своих художественно-жизненных поисках, и обычный государственный ТЮЗ, переживший тяжелый кризис (затянувшийся ремонт, бездомье, безрежиссерье, потом – худрук-актер с режиссерскими амбициями, которого театр никак не мог уволить). Из кризиса ТЮЗ вышел с честью, благодаря умному директору **Константину Каримову**, но во многом и благодаря приглашенному режиссеру Насирову, сумевшему сплотить театральную команду, заразить поисками яркого театрального языка, создавшему спектакли, ставшие в городе хитами.

Федотов нашел ключ к **Макдонаху** – по видимости традиционно психологическое, подроб-

ное прочтение, смыкающееся с гротеском. Насиров поставил жесткую пьесу **Юрия Клавдиева** эстетически изощренно: не столько даже в стилистике японского аниме, близкого тинейджерам компьютерной эпохи (об этом писали), сколько играя с японскими образами в европейском сознании, в частности кинематографическими. Его драйвовый, жестокий и в то же время ироничный спектакль понятен неискушенной аудитории, интересен знатокам современного кино и литературы. А по сути он о том же, что и «Калека» (кстати, Макдонах тоже может вызвать – и вызывает – упреки в безнравственности): о личном выборе, о долге, который герои ощущают за более слабых (хотя сами они, с точки зрения обществу, – самые слабые и есть), а в финале – об отказе от борьбы и лидерства во имя человеческого в себе. Мне представляется, что федотовцы резко отреагировали на спектакль красноярцев, потому что не сумели его правильно прочитать – уж очень разные они по форме. То же с постановкой «У войны не женское лицо» **Волгоградского молодежного. Алексея Серова** принципиально отказался от бытовых деталей, важных для Федотова на его пути от повседневного к идеальному, поместил актрис в символическое, абсолютно условное пространство. Им там жить трудно. На мой взгляд, некоторые мизансцены мешают и им, и зрителям воспринимать жестокий, самодостаточный, истоиво переживаемый текст. Но об этом уместно было бы говорить на цеховых обсуждениях, которых, к сожалению, на фестивале не было.

Высказывать же претензии режиссера к режиссеру на зрительском обсуждении, по-моему, некорректно.

### Один слон и много серег

В результате жюри сочло поведение театра «У Моста» не этичным.

Мне всегда претит, когда учителя снижают оценку по предмету из-за плохого поведения ученика. Но в данном случае ситуация немного другая. Сочинский журналист Виктор Терентьев, эффектно назвавший свой материал «Жюри дисквалифицировало лучший спектакль фестиваля», не прав, а может быть, намеренно передергивает. (Кстати, внимание сочинской прессы к фестивалю – отдельная тема. Журналистов почти не было, в том числе на круглом столе. А активный автор вышеназванного шедевра, точнее сказать, пастыря, многое исказил, перетолковал, я уж молчу про тон повествования. Удивляет, что этот текст мгновенно появился на сайте Министерства культуры России.)

На фестивале лидировали два спектакля (творческое жюри не только обсуждало спектакли в обычном порядке, но и выставляло им баллы по системе, предложенной Юлией Большаковой): «Калека», вызвавший зрительский восторг и слезы умиления, и очень успешно прошедшие «Собаки-якудза». К обоим были предъявлены и некоторые претензии. В частности, Сергей Федотов заменил финал своего спектакля, сняв катарсическое напряжение в угоду мелодраматизму: после того, как Билли (**Василий Скиданов**) и Хелен (ее в Сочи великолепно

играла **Марина Бабошина**) идет на зал, «репетируя» любовную прогулку, а по сути проживая свою невозможную, обреченную любовь, режиссер вывел на сцену мальчика-ангела, обильно посыпав его сценическим снегом в луче прожектора. С моей точки зрения, это ослабило эффект спектакля, который я видела трижды и могла сравнивать.

Но не нужно забывать, что главный и единственный приз фестиваля вручался не спектаклю, а театру по итогам «сведенного» и довольно мучительного обсуждения двух жюри. Театров, у которых все было в порядке с бумагами, на фестивале оказалось несколько. Презентации, как выяснилось, проводить не умеет никто (хотя рассказы о театрах были красочными, сопровождалась видеофильмами и даже песнями-плясками, комплексного, исчерпывающего представления театра не получилось ни у кого). В результате споров и сопоставлений, рассказов осведомленных членов жюри о том, как живет тот или иной театр, решено было наградить **главным призом «Театральный Олимп» Красноярский ТЮЗ**. То, что театр «У Моста» повел себя неэтично на зрительских обсуждениях, в этом решении сыграло отнюдь не определяющую роль (но сыграло – ведь внутрицеховая этика – это тоже показатель жизни театра). А диплом творческого жюри за лучший спектакль фестиваля все же решено было дать пермякам. Он и был им вручен с формулировкой: **«Калека с Инишмана» как спектакль-поступок: за человечность и художественную вы-**

**разительность»**. К сожалению, на финальной церемонии не было внятно объяснено, что этот диплом – главный среди дипломов творческого жюри. Последовали обиды и возмущенные выкрики из зала.

Вообще, наградили всех. И творческое жюри, и менеджерское выдали каждому по диплому, а то и не по одному. Еще добавили, кроме главного приза, вторые и третьи «главные» премии, каждую из которых к тому же вручили не одному, а двум театрам. Понятное дело: спектакли-то уже признанные, театры достойные. Но, по-моему, это уже перебор. Для того, чтобы получить награду за уже достигнутые успехи, не обязательно ехать на новый фестиваль. Однако это – мое личное мнение.

Все спектакли фестиваля, за единственным исключением, рецензировались в «СБ, 10», либо упоминались в обзорах.

### Спектакли и зрители

Неудачно прошло на фестивале **«Завороженное семейство» Белгородского театра драмы** – артисты не смогли пробиться в зал через «полосу отчуждения» – крытую оркестровую яму, их попросту не было слышно. Зрители, не понимавшие происходящего на сцене, в антракте начали расходиться.

Масштабный, многонаселенный этно-эко-спектакль **«Забайкалье – сокровищница веков»**, в котором задействованы, кроме артистов **театра национальных культур «Забайкальские узоры»**, представители всех читинских театров, поставлен в стилистике площадного праздника с псевдонародными (не скажешь, псевдорусскими, по-



«Шинель». Омский музыкальный театр

тому что народов там много) песнями-танцами, обрядами-нарядами. К театру, по-моему, это не имеет отношения.

**«Фрегат «Паллада» Ульяновского театра им. И.Гончарова** продемонстрировал те же достоинства и недостатки, что и на премьере в Москве в рамках фестиваля «ПостЕфремовское пространство». Директор театра **Наталья Никонорова** и старейшая, но полная сил народная артистка **Кларина Шадько** на презентации буквально очаровали фестивальную публику. Ульяновский театр действительно уникальный и по художественному поиску, и по тому месту, которое он занимает в городе, хотя и переживает сейчас непростые времена после ухода Юрия Копылова. Недавнее приобретение – новый главный режиссер **Линас Зайкаускас**, но говорить о сделанном им пока рано. «Фрегат» прошел при переаншлаге, зрителям путешествие на палубе корабля

очень понравилось, но именно этот спектакль еще раз подтвердил: надо уметь договариваться. Вместо двух он был показан один раз из-за авторских претензий, предъявленных театру инсценировщиком и режиссером **Сергеем Тюжиным**. Неужели конфликт нельзя было разрешить до поездки?

С большим вниманием зрители отнеслись к опере **«Пиковая дама»** из **Краснодара (творческое объединение «Премьера» им. Л.Гатова)** и балету **«Шинель» Омского музыкального театра**. На мой немусыковедческий взгляд, первая (режиссер **Ольга Иванова**) любопытно нафантазирована и постановочно воплощена: благодаря игре света и видеопроекциям создано сновидческое пространство Петербурга, Лиза (превосходная, живая **Гюльнара Низамова**) в буквальном смысле погружается в призрачную воду Канавки, растворяясь в безумном мороке, готовом по-

глотить весь город. Это красиво. Но многое в спектакле вызывает вопросы. Столь частый сегодня на театре отказ от исторического времени в пользу «всевременья» логически оправдан, но не стал органичным. Нет единства в актерском существовании. Эффектно придуманная сцена смерти графини (за старухой из-за ширмы наблюдает якобы графиня-девочка) не читается и остается непонятной. И т.д. и т.д.

В **«Шинели»**, которая тоже состоит сплошь из снов и видений героя, классический музыкальный ряд вступает в противоречие с мюзик-холльной хореографией. Либретто неудачно, а порой, против воли авторов, карикатурно. Чего стоит похожий на паука брутальный портной Петрович, рвущий в клочья отжившую свою старую шинель и гоняющий Башмачкина, как злобный ниндзя безропотную жертву. Что действительно хорошо, так это дуэт Акакия Акакиевича (**Сергей Флягин**) с оживающим в его грезгах Пером (**Анна Маркова**).

Наверняка к урокам фестиваля, достойным анализа на дому, стоит отнести и более скрупулезный подход к возможностям сцены Зимнего театра. Принято решение о проведении Второго «Театрального Олимпа» в Сочи, фестиваля, который может сделать этот роскошный южный город еще и театральным. Нужен ли России еще один театральный город? Нужен ли городу фестиваль, способный изменить его самосознание?

Александра ЛАВРОВА

Фото предоставлены театрами и организаторами фестиваля

## СВЕТ В ЧЕРНОМ ЦВЕТЕ

**Д**инамичное напряжение, красота и глубокая философия буквально озарили уникальное действо «Билл Виола. Вознесение Изольды (световая форма в посмертном пространстве)», которое было представлено в московской галерее **Stella Art Foundation**. Причем это мизерная часть инсталляции масштабного проекта художника Билла Виолы «The Tristan Project», над которым мастер работал два года. А начало было положено еще в 2002 году, когда известный театральный режиссер Питер Селларс (Peter Sellars) предложил художнику сочинить видеоряд для оперы «Тристан и Изольда». Несколько слов из предыстории проекта.

Опера Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда» (реж. Peter Sellars; дирижер Esa-Pekka Salonen) была сначала представлена в трех отдельных актах в Филармонии Лос-Анджелеса (Walt Disney Concert Hall, 2004), а затем в Линкольн-центре исполнительских искусств в Нью-Йорке (2007). Результат двух видеOVERсий был использован вместо декораций на сцене парижской Opera Bastille (2005) для пятнадцатиминутной музыкальной драмы, которую исполнил оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. В рамках XVI Международного фестиваля искусств «Звезды белых ночей» концертную версию этого музыкального действия в сопровождении видеоряда Билла Виолы увидели петербуржцы (Концертный зал Мариинского театра, 2008). Stella Art Foundation тогда выступила соорганизатором российской премьеры.

Мистерия прозвучала в отсутствии декораций (на фоне огромного экрана лишь темный куб-постамент служил то ложем для умирающего Тристана, то сиденьем для Изольды), оркестр, расположившийся на сцене и сам Гергиев были полностью одеты в черное, вдобавок хор был отправлен в ложу, певцы в черном и белом мобильно появлялись то в партере, то на балконе и даже возлежали за спиной дирижера. Опера завершилась около полуночи, однако восхищенный зал не отпускал артистов почти 20 минут.

Мнения петербургского критического цеха по поводу увиденного разделились. От разгромных («...эстетично донельзя, но энергии смыслов – ноль») и карающих («в привозном “Тристане” царит всенародно любимая в наших пенатах иллюстративность, любовь к которой нашего народа нужно выжигать каленым железом») до восторженных («...сказать, что эта постановка красива, значит не сказать ничего. Виола «написал» эстетские видеополотна, своей монументальностью и изяществом не уступающие творениям Квартроченто»).

Этим летом фрагмент версии Виолы Фонд, наконец, представил в Москве.

Билл Виола (Bill Viola, 1951) начинал свою карьеру художника в середине 70-х, когда видео делало первые шаги. Он один из первых оценил потенциал новой техники и вот уже в течение почти 40 лет создает видеофильмы, звуковые энвайронменты, монументальные видеоинсталляции, электронно-музыкальные перформансы. Пионер видеоарта – лауреат многочисленных премий, наград, обладатель почетных докторских степеней Сиракузского университета (1995), Художественного института в Чикаго (1997), Калифорнийского института искусств (2000), Королевского колледжа искусств в Лондоне (2004), член Американской академии искусств и наук, Командор Ордена искусств и литературы от правительства Франции (2006)...

Всех наград маэстро не перечислить...

В своем высокотехнологическом творчестве художник исследует границы состояния человека в эмоциональных проявлениях вовне и чувственных восприятиях внутри. Намеренно, предельно затянута медлительность его произведений фокусирует рождение, смерть, чувство, раскрывая в медитации глубинные смыслы, концентрируя время и выворачивая пространство. Лейтмотив его творчества — две контрастных стихии, вода и огонь, которые метафорически передают мир человеческих чувств и эмоций. Они жаждут поглотить без остатка друг друга. Драма любви Тристана и Изольды как раз вписывается в этот эмоциональный контекст. Ведь в вагнеровском произведении, по словам Виолы, «музыкальные инструменты были воплощением натуральных стихий – нечеловеческого мира, где страсть неукротима, пульсирует, кипит и не поддается никакому контролю – будь то море, ураган или чувство внутри тебя».

Видеопартитура «Тристана и Изольды» Билла Виолы оказалась автономна музыкальной партитуре Вагнера, похожей, по словам художника, «на нервный бег линии горизонта». Мастер видеоарта пошел по



пути контрапункта. В конкретном случае конгениальность оказалась недостижима, поэтому художник попытался «создать мир образов, который существует параллельно действию на сцене, который отражал бы скрытое измерение внутренней жизни героев». Так экранную повествовательную интерпретацию вагнеровского сюжета заменят душевные миры Тристана и Изольды, существующие попутно происходящему на сцене. В видеофинале все постепенно взмывает ввысь – сначала редкие капли, потом – струи, далее – сплошная водяная стена, увлекающая за собой тело Тристана. За ним последует Изольда...

Как раз этот финальный фрагмент ее вознесения «Bill Viola. Isolde's Ascension» (2005; Plasma display, stereo sound, HD, 10'25 мин.) и демонстрировался на выставке.

Пиитический миг воспоминания. Во тьме зала синее-светится экранное «окно». Снизу идет свечение, словно струя из глубин прожектора. Свет про-

сачивается из водяного мрака, волны превращаются в воздушную пену, плазменно сияя, поток лазури локализуется, цветовые оттенки становятся ослепительно белыми, глубина живого океана урчит, там, где-то внутри, рокочет вода-организм. Лучи цилиндром движутся вокруг своей оси. Рядом томительность и напряжение. Такова красота сумрачной Марины. Почти релаксация.

Неожиданно из воды, разбивая звездный водопад брызг, возносится что-то безвольное. Это выплескивается появившееся тело, улетающая в замедленном ритме вверх, вначале прорывая темное, а затем светлое пространство. Изольда, облеченная в светящиеся одежды и поднятая мощным рывком из глубины над мрачной серебристой гладью, становится почти прозрачной среди сверкающего ореола мириад капелек. Эти алмазные хрусталики неспешно, будто заворуженно окутывая Изольду, пронизывают плоть, вскидывая ее над вечностью.

Медленное парение воздушной бездны, заполненной каскадом водяных звездочек и сверкающих розгами брызг, голубится. Свечение то густеет, то становится разреженным – мощный поток делается плоским и режущим как лезвие из ослепляющей стали. Луч угасает, погружаясь в глубокий бархат тьмы. Пространство холодеет...

Всего за пару минут героиня растворилась в выси. Океан вытолкнул ее – остались тишина, вечность и неизвестность.



*Ирина РЕШЕТНИКОВА*

*Фото предоставлено Галереей Stella Art Foundation*

## ГОД СЕМЕНОВОЙ

**Н**ынешний год можно назвать годом писателя и драматурга **Нины СЕМЕНОВОЙ**, уроженки Смоленщины. В феврале отметили **80-летие** со дня рождения Нины Артемовны, а в августе исполнилось 15 лет со дня ее кончины. Окончив Московский университет, Нина Семенова работала сельским учителем в селе Мазальцево Смоленского района. Тогда-то она и начала писать рассказы, как сама не раз в шутку признавалась, с тоски. Первый сборник рассказов «Ленкина березка» вышел в 1959 году. В 1966-м издательство «Московский рабочий» выпустило второй ее сборник «Мояника». Позднее были изданы книги «Февраль – кривые дороги», «В воскресенье рано утром», «Радуга в пасмурный день», «Круглая молния». Проза Семеновой не прошла незамеченной, однако значительно более широко писательница известна как драматург. По сценариям Нины Семеновой созданы фильмы «Байка», «Птицам крылья не в тягость», «Золотая свадьба», «Белый аист летит». Пьеса **«Печка на колесе»**, по которой в 1985 году был снят телевизионный спектакль с Натальей Теняковой в главной роли, была поставлена на сцене Театра им. Моссовета и во многих других театрах бывшего СССР, а также в Болгарии, Греции и даже в Японии. В Смоленске на сцене драмтеатра в конце 80-х впервые свет рампы увидела пьеса Нины Семеновой **«Девки, в круг!»**, действие которой происходит в доме престарелых. *«История тра-*

*гическая, – рассказывала об этой пьесе автор, – а я ее смешной сделала, не лишив драматичности. Я хотела показать всю трагедию обезличенности человека, особенно в старости».* Эти слова драматурга цитирует заслуженная артистка РФ Людмила Лисюкова, выпускница театрального факультета ГИТИСа. В свое время она дружила с Ниной Семеновой, посвятила ее творчеству дипломную работу, а к 80-летию драматурга выпустила ее отдельной брошюрой.

Со спектаклем «Девки, в круг!», поставленным режиссером Сергеем Черкасским в декорациях Николая Агафонова, в 1989 году Смоленский театр побывал в Москве. Гастроль проходила в рамках одного из проектов Театра Дружбы народов (так до 1991 года назывался Театр Наций). В спектакле был собран замечательный актерский ансамбль: Лариса Ковалева, Людмила Сичкарева, Владимир Опалев, Лилия Семенова, Людмила Лисюкова, Надежда Кемпи... Видеозаписи спектакля не существует – тогда в Смоленском театре еще не было видеокамеры. Однако во время встречи в Доме актера, посвященной 80-летию драматурга, на которую пригласили также и студентов Смоленского государственного университета, больше всего вспоминали именно этот спектакль. Интересно рассказывал о своей работе над музыкальным оформлением завмуз театра Дмитрий Монахов. Одним из основных действующих лиц спектакля является пе-



**Н.Семенова в 1995 г. на открытии памятника А.Т.Гвардовскому и Василию Теркину в Смоленске**

сня. Да и само название пьесы – песенная, точнее, частушечная строка: «Девки, в круг! Девки, в круг! / Выходите все на луг! / Плясовую заведем, / Всех ребят с ума сведем!»

Так совпало, что среди актеров, занятых в спектакле, многие очень хорошо пели. В музыкальном оформлении Дмитрию Монахову пришлось в голову соединить, казалось бы, несоединимое: смоленскую народную песню и современную музыку. Осуществить это удалось с помощью

прекрасного аранжировщика Владимира Бачина (к слову, ныне он живет в Нью-Йорке). Получилось нечто похожее на то, что значительно позднее стала делать группа «Иван Купала».

Пьесы Семеновой особого жанра. Автор определяла его как лубок, то есть нечто сказочное. Но судьбы героинь, девяти старушек, живущих в доме престарелых, подлинны, из жизни. У одной из них в 1937-м мужа сразу после свадьбы забрали: не ту частушку спел, у другой сыновья погибли в войну, третья вырастила детей, и все словно бы в люди выбились, только мать свою почему-то в богадельню определили... Четвертая сыночку, которому скоро 50 лет исполнится, с пенсией на подарок откладывает...

Во второй раз Смоленский театр обратился к драматургии Нины Семеновой спустя почти десять лет. К 50-летию Великой Победы тогдашний главный режиссер Смоленского театра драмы Петр Шумейко решил поставить ее пьесу «**Семь мисок,**

**семь ложек**». Спектакль, который также был выдержан в жанре трагикомедии, назвали «**Над крыльцом семь звездочек**». Там тоже очень была хороша музыкальная составляющая. Главную героиню – солистку старушечьего хора Архиповну, у которой на войне погибли семеро сыновей, сыграла заслуженная артистка РФ Елизавета Зима – обладательница очень красивого голоса. Спектакль был выдвинут на только что тогда учрежденную литературную премию имени А.Т.Твардовского. Семенова стала лауреатом.

Однако было бы преувеличением признать судьбу пьес Семеновы на родине успешной, несмотря на то, что в 60-е годы Нина Артемовна была завлитом Смоленского драматического театра. В 1968 году главный режиссер Александр Михайлов работал над постановкой шекспировской комедии «Много шума из ничего», сыгравшей роковую роль как в дальнейшей судьбе театра, так и в его собственности. Именно для спекта-

кля Михайлова завлит Нина Семенова заказала стихи совсем тогда еще юной поэтессе Раисе Ипатовой. Премьера Шекспира, выпуск «Двух товарищей» Войновича в постановке Алексея Бородина (тогда студента-дипломника ГИТИСа), а также новаторское прочтение им же пьесы «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса, стоили тогдашнему Смоленскому театру, можно сказать, жизни. Главный режиссер был уволен, многие актеры в знак протеста ушли из театра. Трудно себе представить, чтобы Семенова, с ее характером, осталась в стороне, когда творилась такая несправедливость.

Шуму из ничего действительно было много. Возможно, именно с того времени у драматурга навсегда испортились отношения с городской и областной партийной и советской властью. Пьесы ее, во всяком случае, в Смоленске долгое время не ставились. Даже после того, как «Печка на колесе» с триумфом прошла в Москве, в Театре Моссовета.



Портрет Н.Семеновы работы В.В. Ельчанинова





**Н.Семенова с режиссером молодежного театра «Диалог» В.Зиминим и актером театра В.Фроловым**

будет пополняться произведениями писателя и драматурга, воспоминаниями земляков и не только земляков. Семенова была открытым человеком, у нее было много друзей, к ней с удовольствием приезжали артисты – исполнители главных ролей в фильмах и спектаклях по ее произведениям: Нина Усатова, Ада Роговцева, Наталья Тенякова, Георгий Бурков.

На вечере в библиотеке с воспоминаниями выступили мно-



**«На земле нас ждут дети». Театр «Диалог»**



**«Над крыльцом семь звездочек». Смоленский театр драмы**

На юбилейном вечере в честь 80-летия Нины Семеновой, который состоялся в главной библиотеке Смоленска, руководитель молодежного любительского театра «Диалог» Виктор Зимин рассказал о перипетиях своей работы над спектаклем по пьесе Семеновой **«А земля такая голубая»** – о Юрии Гагарине. В сценической интерпретации театра пьеса называлась **«На земле нас ждут дети»**. Буквально за несколько дней до премьеры режиссеру позвонили из горкома партии и посоветовали отказаться от постановки под предлогом, что пьеса, дескать, очень сложна, а театр – любительский. Зимин, который уже заканчивал репетиции и пригласил на пре-

мьеру гостей, просил разрешить сыграть спектакль хотя бы один раз. Один раз сыграть разрешили. Однако неожиданно спектакль понравился худсовету и был допущен к прокату.

Во время Гагаринских чтений спектакль «На земле нас ждут дети» был показан на родине первого космонавта. А в 1985 году за эту постановку Зимин был удостоен премии комсомола Смоленщины имени Ю.А.Гагарина.

Больше в Смоленске Семенову не ставили. Однако драматурга на родине помнят. На сайте областной организации Союза писателей России в разделе «Классики» открыта страница, посвященная Нине Семеновой. Она

гие смоляне: поэты, музыканты, журналисты, художники. Народный художник РФ Владимир Ельчанинов подарил областной организации Союза писателей портрет, где Нина Артемовна изображена на фоне не раз упомянутой в мемуарах, расплывчатой петухами печки в ее деревенском доме.

А пьесы Семеновой, одну за другой, ставят в народном театре сельского Дома культуры деревни Волоковой Смоленского района Смоленской области. Насколько лет назад эта смоленская деревня отметила 1000-летие со дня основания. В качестве консультанта артисты-любители приглашают исследователя творчества драматурга, заслу-

женную артистку России Людмилу Лисиюкову. 21 февраля нынешнего года артисты из Волоковской с фрагментом спектакля «Девки, в круг!» выступили в До-

ме актера в Смоленске, а на посвященном юбилею драматурга вечере в областной универсальной библиотеке был показан отрывок из «Семи мисок» в

исполнении артистки Александры Маймусовой.

Светлана РОМАНЕНКО  
Смоленск  
Фото автора

## ДЛЯ ТОМСКА ОНА СОТВОРИЛА ЛЕГЕНДУ

**В** город Томск **Лариса ЛЕЛЯНОВА** ехать не хотела. Даже слабо представляла, где это. Где-то в Сибири студенческий город... Студенческий – это, конечно, хорошо. Но главный побудительный мотив – настойчивая рекомендация Олега Лоевского.

С Олегом Семеновичем выпускница **ЛГИТМиКа** (курс профессора Сулимова на кафедре, которой заведовал Товстоногов) Лариса Лелянова познакомилась, когда ставила свой дипломный спектакль в **Екатеринбургском ТЮЗе**, где Лоевский работал завлитом. С тех пор пути их пересекались довольно часто. Она ставила в **Грозном, Махачкале, Магадане, Екатеринбурге, Вологде, Москве (театр-студия «Сивцев Вражек»)**, и везде он незримо был рядом. Этот человек, которого сегодня считают одним из авторитетнейших экспертов российского театра, взял под опеку молодого режиссера. Потом она стала вполне зрелым режиссером, получила звание заслуженного деятеля искусств РФ, различные премии, но Олег Лоевский продолжал опекать, помогать Ларисе Олеговне.

И если он рекомендовал, то... От таких рекомендаций не отказываются. Вот и Светлана Бунакова, директор **Томского ТЮЗа**,

не осмелилась. И поехала знакомиться с будущим главным режиссером своего театра в Кемерово, где Лелянова ставила «Костюмера» Харвуда. Поехала, хотя в идеале мечтала о главном режиссере мужского пола. Вскоре Бунакова представляла Лелянову труппе.

Впрочем, с некоторыми актерами и служащими театра Лариса Олеговна встретилась еще до официального знакомства. Как человек профессиональный, Лелянова сразу пошла на сцену и стала смотреть софиты – есть ли в этом театре, чем светить? Поинтересовалась, какой звук. Пришла в ужас от зрительских кресел и ковролина. Сделала замечания актерам – почему сменили прическу, пополнили без разрешения режиссера. Это недопустимо. Голос, фактура – это материал, тело – инструмент актера, он должен владеть им, держать в форме, нужной режиссеру.

Такова легенда появления Ларисы Леляновой в Томске, записанная с ее слов и со слов Светланы Бунаковой. И не будем ничего в ней менять. Особенно сейчас, когда Лариса Олеговна уже не может внести никакие коррективы.

Лелянова проработала в Томском ТЮЗе довольно короткий срок – три сезона, с 2005 по 2007 годы. Но это был яркий, самобытный,



**Л.Лелянова**

знаковый и незабываемый период в истории театра. Она приняла труппу, которая еще недавно считалась растренированной, «съедавшей» режиссеров и директоров. Но в театре с приходом к руководству Светланы Бунаковой в 2003-м уже начались перемены. Театр активно искал свое новое лицо, двигался от хрестоматийных «Трех поросят» в сторону серьезной драматургии мирового уровня.

Еще не видя театра, не видя города, опытный режиссер Лелянова планировала начать с легкой итальянской комедии, чтобы занять всю труппу и чтобы был стопроцентный успех. Но, вникнув в ситуацию, изменила мнение – решила начать со сложного. С единственной пьесы **Курта Воннегута «С днем рождения, Ванда Джун!»**.



С премьеры этого спектакля ушла треть зрителей. И Лелянова решила, что это провал. Но это было начало успеха. Ушел зритель, который не хотел вникать в непривычный для него метафорический язык. На его место пришел другой, который с удовольствием аплодировал **«Калеке с острова Инишмаан»** и повторял как пароль переделанную фразу из спектакля: «Томск – не такая уж дыра, коли здесь ставят Макдонаха». Все спектакли Леляновой имели точный адрес и были созвучны нашему времени. Два первых стали событиями томской театральной жизни, а «Калека» – так и российской, недаром на «Сибирском транзите» в Улан-Удэ он получил премию в номинации «Новация».

Даже из самой сложной драматургии Лелянова извлекала любовь как основную тему. В спектакле **«Извините, что я вас любил (убил)»** по пьесам Гарольда Пинтера это чувство было мучительно-тревожным, но сложность не отталкивала, а привлекала зрителей. «Спектакль про то, как сложно люди живут. Трудные, сложные отношения возникают у героев леляновского спектакля не только с другим, самым любящим и любимым человеком, но с самим собой», – так высказалась о постановке критик, профессор ТГПУ Валентина Головчинер. – *И огромная тема «любви как муки» взята в очень сложной композиции. Это джазовая композиция, когда одна тема уходит, другая появляется. Одна громче звучит, другая стихает. И оказываются, три истории с людьми в разном возрасте, на разном этапе отношений пар, а все об одном – как трудно!»*

Тогда казалось, да что казалось! – все были убеждены: меняется не только репертуар ТЮЗа – сам дух театра меняется. Театралы со стажем стали все громче и громче говорить, что в Томске появился интересный театр.

*«Это счастливое совпадение Города и Творца, – развила свою мысль Валентина Головчинер в интервью, опубликованном в «Томском вестнике». – Режиссер Лелянова, на мой взгляд, обладает удивительным качеством: она кожей ощущает жизнь, которая пульсирует за пределами театра. И то, что чувствует спиной (это дыхание города и жизни), воплощает на сцене. Кроме того, она привезла в Томск зарубежную драму, от которой мы отвыкли. С ней пришел репертуар сложный. Крупные зарубежные имена: и Воннегут, и Макдонах, и Пинтер. Это драматурги, которые позволяют себе говорить о более сложных вещах, чем Рейн Кунти. Герои леляновского спектакля «С днем рождения, Ванда Джун!» – это плоть от плоти социума. Они несут его в дом к себе, к близким, – то, что они позволили себе сделать обществу из себя, не желая ни в чем меняться, не желая входить в другие обстоятельства. Или вспомним «Калеку» Макдонаха. Мы видим людей, которые не привыкли к выражению тонких чувств. Даже если они что-то ощущают, то сами не знают, как это чувство называется. Ни речевой аппарат, ни чувства их не приспособлены к высоким материям. И задача художника была за этим панцирем грубости обнаружить такие тайники человечности, такой запас гуманизма, такое человеческое начало, что поражаешься, какая там живет нежная и ранимая душа.»*

Валентина Головчинер отмечала тогда два несомненных достоинства Леляновой – умение строить и держать сложное целое. Довести до конца и сцелить это единое целое в симфоническую композицию. И в актерах Лелянова умела разбудить то, чего они сами о себе не знали, помогала им понять себя. Удивительное содружество режиссера Ларисы Леляновой с художником Владимиром Авдеевым рождалось в глазах томичей.

Так сложилось, что свой полувековой юбилей Лариса Олеговна отметила на томской сцене. Бенефис она превратила в музыкально-телевизионное шоу под названием **«И снятся сны»**. Еще со времен учебы на филологическом факультете Лелянова запомнила Кальдерона: «Жизнь есть сон». Именно так и представила свою биографию на бенефисе – в виде снов. В ее «детском бреде» действовали клоуны (или лицедеи с клоунскими носами, кому как нравится). Они показали, как в Вышнем Волочке ждали Егорушку, а на свет появилась Лариска. Вскоре ее прозвали экстремистской за то, что во время сна уводила детсадовских малышей кататься на горку, пела на улице: «А я люблю женатого» и вообще своей страстью выступать могла любого довести до инфаркта.

Она могла бы стать актрисой. Хотя мечтала о карьере певички в ресторане. А еще мечтала быть балериной – мама не пустила. Музыкантом не стала – в музыкальной школе «убила» учителей тем, что исполнила 1-й концерт Чайковского... а капелла. Она почти стала филологом, окончив **филологический факультет Тверского универси-**

**тета.** Но из-за желания доводить зрителей до катарсиса поступила в ЛГИТМиК на режиссерское отделение. А в итоге – сначала **Тверской ТЮЗ** семь лет под диктатурой Леляновой, а потом три года Томский ТЮЗ.

Сексапильная, обаятельная, потрясающе читавшая стихи и певшая песни – такой Ларису Лелянову запомнила и полюбила томская публика. И она полюбила томского зрителя и мечтала еще раз приехать в наш город на постановку. Увы. Леляно-

ва уже заканчивала работу над постановкой **«Вассы Железновой»** в **Лысьвинском драматическом театре**, когда ей внезапно стало плохо. Врачи боролись за ее жизнь больше месяца. Но перед лицом судьбы оказались бессильны.

Занавес опущен. Но зритель не уходит из зала. Несколько минут наедине с собой. Чтобы все осмыслить, осознать. Такое чувство возникало после каждого спектакля Ларисы Олеговны. Сегодня абсолютно ясно, что те три сезона, с 2005 по 2007 го-

ды, когда Лелянова была главным режиссером Томского театра юного зрителя, были творческим взлетом для труппы. В сегодняшнем репертуаре ТЮЗ остался только один леляновский спектакль – **«Легенда о Священной горе»**, детская притча о том, что «зорко одно лишь сердце». Впрочем, это цитата из ее любимого Сент-Экзюпери, с которым она родилась в один день.

Татьяна ВЕСНИНА  
Томск

**СКОРБНАЯ ВЕСТЬ**



В возрасте 88 лет 12 сентября ушла из жизни **Надежда Андреевна БЛОХИНА**, ветеран **Омского государственного музыкального театра**, Кавалер Ордена Дружбы, Почетный гражданин Омской области, ветеран Великой Отечественной войны, «Легенда омской сцены», заслуженная артистка России. Творческий путь блистательной актрисы – это путь становления мастера подлинно русской театральной школы, пример истинного служения искусству.

Годы юности Н.А.Блохиной совпали с тяжелыми испытаниями военного времени. Пройдя через сложности работы в госпитале и фронтовых концертных бригадах, она сумела получить профессиональное образование в студии при Мичуринском драматическом театре. После окончания войны работала актрисой Русского драматического театра г. Клайпеды. В 1949 г. была приглашена в открывшийся в 1947 г. Омский театр музыкальной комедии. С тех пор в течение 60 лет Н.А.Блохина оставалась ведущим мастером сцены Омского театра музыкальной комедии и позже – Омского музыкального театра. Н.А.Блохина создала целую галерею ярких по эмоциональному колориту, запоминающихся образов в различных музыкальных спектаклях (более 160), многие из которых стали знаковыми не только для Омского музыкального театра, но и для культуры и искусства Омской области. Она обладала выразительным индивидуальным художественным почерком, высокой профессиональной культурой, блестящей исполнительской техникой, позволяющей легко перевоплощаться в различные сценические образы.

Надежда Андреевна, испытывавшая все ужасы военного времени, особенно глубоко и психологически достоверно сумела воплотить на сцене характеры простых русских женщин – Клавды («Требуется героиня» В.Баснера), Ольги Сергеевны («Девчонке было 20 лет» А.Эшпая), Тимофеевны («Василий Теркин» А.Новикова), Варвары Капитоновны («Вечно живые» В.Казенина) и другие. Не менее ярко и незаурядно проявил себя и комедийный талант Н.А.Блохиной. Надолго запомнятся омичам персонажи, поражающие мастерством остросатирического воплощения – Гапуся из «Свадьбы в Малиновке» Б.Александрова, Софья Петровна в «Забывчивом женихе» В.Казенина, Эвелина в «Голландочке» И.Кальмана, Лукерья Власовна в «Свадьбе с приданым» Б.Мокроусова.

Вплоть до последнего дня работы в театре Надежда Андреевна вела также активную концертно-шефскую деятельность, выезжая с бригадами в рамках Губернаторской программы «Театр – селу» в самые отдаленные районы Омской области. Вместе с группой артистов Омского музыкального театра она неоднократно участвовала в концертных программах для военнослужащих Сибирского и Забайкальского

военного округа. За поездку с концертами в Чеченскую Республику в 1996 г., в период боевых действий, она была награждена нагрудным знаком «За отличие в службе ВВ МВД России» и медалью «За службу на Северном Кавказе». Среди других наград – 7 медалей, среди которых «Ветеран труда», «50 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг.», медаль «Г.К.Жукова», нагрудный знак «Фронтовик 1941 – 1945 гг.», Личная грамота и благодарность от маршала К.К.Рокоссовского и другие.

Надежда Андреевна была удивительно светлым человеком – душевным, искренним, отзывчивым. Она всегда была готова прийти на помощь в сложной ситуации, умела очень тактично и своевременно дать профессиональный совет молодым актерам. Неслучайно весь творческий коллектив театра ласково называл ее мамой. Действительно, она беззаветно любила людей, любила свой театр и свою актерскую профессию.

Надежда Андреевна поражала окружающих своей потрясающей увлеченностью работой, заражала коллег своим оптимизмом, творческой энергией и жизнелюбием.

Светлая память о Надежде Андреевне навсегда сохранится в сердцах ее коллег, друзей и многочисленных поклонников таланта этой поистине Великой Актрисы.

*Коллектив Омского государственного музыкального театра, Омское отделение СТД РФ*

5 сентября скоротечно скончался **Геннадий Александрович ЗАКАРЖЕВСКИЙ**, директор **Вышневолоцкого областного драматического театра**.

Геннадий Александрович родился в 1947 году в городе Вышний Волочек Тверской области. Всю свою жизнь он отдал делу служения российской культуре, работая в различных организациях и учреждениях города. С 1986 года Г.А.Закаржевский был бессменным директором Вышневолоцкого драматического театра. Под его руководством в 1990 году завершились капитальная реконструкция и ремонт здания театра. Будучи руководителем одного из старейших учреждений культуры Тверской области, он проявил себя как грамотный и умелый организатор деятельности театра, умевший мобилизовать работников всех цехов и служб на выполнение главной задачи – привлекать население любовью к театральному искусству, воспитывать новые поколения зрителей. Именно этой цели посвящена повседневная, напряженная работа коллектива театра по подготовке и выпуску новых спектаклей для детей и взрослых. Крепкая организация и умелое обеспечение этой работы способствовали тому, что каждый спектакль театра становился настоящим праздником для любителей искусства всех возрастов. На сцене родного театра Г.А.Закаржевский как режиссер-постановщик выпустил много спектаклей для маленьких зрителей.

Геннадий Александрович выступил инициатором и бессменным организатором фестивалей театров малых городов России. Работа по проведению этих фестивалей требовала особого напряжения, немалых административных усилий, умения налаживать творческие и производственные контакты с руководителями театров из других регионов, работниками культуры из вышестоящих организаций.

За достижения в развитии театрального искусства Г.А.Закаржевский был удостоен почетного звания Заслуженный работник культуры РФ, награжден почетным знаком «За заслуги в развитии Тверской области», неоднократно отмечался благодарностями и почетными грамотами Департамента культуры Тверской области и Министерства культуры Российской Федерации.

Театр под руководством Г.А.Закаржевского и в самые трудные для искусства времена оставался очагом культуры высокого уровня, одним из основных и определяющих в Тверском регионе, занимающим заметное место и в общероссийском театральном пространстве.

С уходом этого замечательного человека и талантливого руководителя завершилась целая эпоха в истории Вышневолоцкого драматического театра.

*Коллектив Вышневолоцкого областного драматического театра*



# ОТВЕТСТВЕННОСТЬ СТОРОН ЗА НАРУШЕНИЕ АВТОРСКОГО ДОГОВОРА

В случае неисполнения или ненадлежащего исполнения своих обязанностей по авторскому договору стороны несут ответственность. Ответственность по авторскому договору является одним из видов гражданско-правовой ответственности. Поэтому она может быть определена как мера государственного принуждения имущественного характера, применяемая в целях восстановления нарушенного состояния и удовлетворения потерпевшей стороны за счет стороны, нарушившей договорную обязанность.

Прежде всего, ответственность по авторскому договору, как и всякая другая гражданско-правовая ответственность, выражается в применении к нарушителю мер государственного принуждения. Сторона договора, права и законные интересы которой нарушены контрагентом, может потребовать через суд принудительного осуществления своих прав. Специфика ответственности за нарушение авторского договора заключается в том, что спектр возможных мер принуждения здесь значительно уже, чем в других гражданско-правовых обязательствах. Основные обязанности сторон по авторскому договору не могут быть исполнены под принуждением. Нельзя принудить автора создать и представить произведение, внести в него исправления и т. п., равно как невозможно, например, заставить организацию-заказчика начать использование произведения. Поэтому принуждение ограничивается в данной сфере обычно расторжением договора и возвращением сторон в первоначальное положение, взысканием убытков и некоторыми другими мерами.

Как и всякая другая гражданско-правовая ответственность, ответственность по авторскому договору имеет своей основной целью восстановление нарушенных прав и законных интересов потерпевшей стороны за счет нарушителя. Принудительное взыскание не выплаченного по договору гонорара, требование возврата аванса, возмещение убытков и другие применяемые в данной сфере меры воздействия обращены не на личность нарушителя, а на его имущество и выполняют восстановительную (компенсационную) функцию.

Важной особенностью ответственности за нарушение авторского договора является то, что ответственность автора, с одной стороны, и ответственность пользователя, с другой стороны, не совпадают между собой ни по основаниям, ни по объему. В частности, ответственность автора основывается на общем принципе ответственности за вину и в авторских договорах заказа ограничивается обязанностью возместить реальный ущерб, причиненный заказчику. Иные убытки, возникшие у заказчика, в частности упущенная выгода, возмещению не подлежат. Что же касается пользователя, то он в большинстве случаев несет ответственность независимо от своей вины в неисполнении обязанностей по договору (п. 3 ст. 401 ГК РФ), причем отвечает перед автором в полном объеме.

*А.Ю.РУБИНА, юристконсульт ЦА СТД РФ*

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

№ 2-142/2011

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.



**ВСЕРОССИЙСКИЙ  
ИНТЕРНЕТ КОНКУРС**

**ЛУЧШИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
ПЛАКАТ**

**ПРИНИМАЮТСЯ ПЛАКАТЫ  
СПЕКТАКЛЕЙ, ФЕСТИВАЛЕЙ,  
ТЕАТРАЛЬНЫХ АКЦИЙ**

**в ноябре  
НАЧАЛО ГОЛОСОВАНИЯ  
НА САЙТЕ [www.stdrf.ru](http://www.stdrf.ru)**

**КОНТАКТЫ:**

mail: [opus41@mail.ru](mailto:opus41@mail.ru)

тел.: 650 95 22



ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ  
**СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

**ФЕСТИВАЛИ**

- XI Всероссийский фестиваль  
«Реальный театр» (Екатеринбург)  
XVI Международный театральный фестиваль  
«Русская классика» (Лобня)  
VIII Фестиваль-семинар детской театральной  
педагогике «Пролог – Весна» (Москва)

**ГОСТЬ РЕДАКЦИИ**

Виктор Сухоруков, народный артист РФ, актер театра и кино

**ЛИЦА**

- Владимир Азимов, заслуженный артист России, актер  
Театра драмы и комедии «Наш дом» (Озерск)  
Владимир Аллахвердов, заслуженный артист России, актер  
Ставропольского краевого академического театра драмы  
им. М.Ю.Лермонтова  
Оксана Дмитриева, заслуженная артистка Автономной  
Республики Крым, режиссер (Харьков, Украина)

**СОДРУЖЕСТВО**

- «Волки и овцы» в Азербайджанском государственном  
русском драматическом театре им. С.Вургуня (Баку)  
«Отелло» в Севастопольском академическом русском  
драматическом театре им.А.В.Луначарского (Украина)

**ВЫСТАВКА**

Экспозиции, посвященные костюмам

**WWW.STRAST10.RU**

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru