

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-146/2012



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



СЛОВО РЕДАКТОРА

После Рождества в Москве наконец появилось солнце. После трех месяцев сумрака радостно засиял снег. Защебетали на морозе воробьи, облепившие развесистое дерево с сохранившимися семенами, зацвилькали синицы вокруг кормушки, повешенной добрым человеком, даже вороны закаркали веселее. Кажется, сам воздух завибрировал разноголосым пением. А рано утром книгу дня стало открывать длинное радостное соло какой-то неведомой городскому человеку птицы, выдающей дзидзиньяющие рулады. В феврале сердце, подобно этой птице, пело: «Мороз и солнце, мороз и солнце...»

А какими великолепными коврами, блестя на солнце, лежит снег в Пушкинских Горах! Когда утром 11 февраля участники Пушкинского фестиваля ехали в Михайловское на литию, тонкие ветви берез, покрытые инеем, сияли в лучах солнца, посылая в небо ответный ликующий блеск. Краса природы не казалась равнодушной к нам, маленьким человекам, пришедшим на могилу поэта, погибшего 175 лет назад. Хотя, быть может, мы поддались обольщению возвышающего нас обмана. А может быть и иное: природа благоволила на фоне равнодушия государства, позорной нищеты фестиваля, посвященного Солнцу русской поэзии. Спектакли в этом году игрались в зале колледжа искусств (театр на ремонте), ни к чему не приспособленному и холодному (сидели, как в сельском клубе, не снимая шуб, и дрожали от холода). Это – среди прочего – не самое унижительное. Подобное возможно лишь в стране, вступившей в зону национального бедствия. Но о Пушкинском фестивале – в следующем номере. А в нынешнем, впрочем, тоже про раздирающие нашу жизнь и наш театр проблемы. Про уход из театра Духа Автора (Волковский фестиваль), про уход из спектакля живой эмоции (питерские знаковые премьеры).

Зато в жизни эмоций хватает. Предмартовские страсти захватили и театральный люд. Кто-то со сладострастием предался политическим играм, кто-то, встав перед нравственной дилеммой, выбрал путь компромисса, пошел на сговор с сильными мира сего, чтобы не потерять возможность делать добро. Как тут не вспомнить ануевские пьесы, в которых сталкиваются идеи и сталкиваются люди: бескомпромиссные максималисты и здравомыслящие соглашатели? Но как трудно порой в иезуитском сегодня отделить одних от других, ведь замшелость умело прикидывается традицией, конъюнктура мастерски маскируется под художественный максимализм, расчет прикидывается поиском, и им рукоплещут. И власть имущие радостно поддерживают псевдоискусство. А подвижники тихо делают свое дело на своем месте – выживая на медные гроши, балансируя на грани закрытия своих маленьких, но столь необходимых людям театров.

Кто-то упрекает наш журнал: мол, не пишем мы о политике и политиках, а ведь настал момент сделать выбор, выйти на площадь. А в моей колонке – все погода да природа, немодные чувства. Вечные человеческие чувства, которые, как погода и природа, питают жизнь искусства. «Благодарю, о Господь, За Океан и за Сушу, И за прелестную плоть, И за бессмертную душу, И за горячую кровь, И за холодную воду. - Благодарю за любовь. Благодарю за погоду». «Мчатся тучи, вьются тучи; Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь мутна. Еду, еду в чистом поле; Колокольчик дин-дин-дин... Страшно, страшно поневоле Среди неведомых равнин!»

Удержусь от пафосных выводов. Когда этот номер попадет к вам в руки, думаю, злорадия дня будет уже другой. А природа, погода и живое искусство останутся всегда ожидаемой новостью.

*Александра Лаврова,
главный редактор журнала*

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-146/2012

Лауреат Премии Москвы / Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 1 1 - 2 0 1 2

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Калуга. А.Ефремова	2
Кемерово. Л.Ольховская	4
Киров. Ю.Ионущайте	6
Комсомольск-на-Амуре. Т.Чанова	8
Новокузнецк. Г.Ганеева	10
Новосибирск. И.Федорова	14
Ногинск. А.Иняхин	16
Омск. И.Владина	18
Петрозаводск. А.Фукс	20
Самара. О.Игнатюк	22
Саратов. И.Крайнова	25
Сыктывкар. Л.Терентьева	27
Томск. Т.Ермолицкая	32

ФЕСТИВАЛИ

XII Международный Волковский фестиваль (Ярославль). М.Ваняшова, К.Павлюченко	36
X Всероссийский театральный фестиваль «Дни Островского в Костроме». Н.Жегин	50
V Международный фестиваль «Герои Гончарова на современной сцене. Современные герои на гончарской сцене» (Ульяновск). А.Лаврова	52
I Межрегиональный фестиваль «Театральный Атомград» (Димитровград). В.Спешков	59
Шекспировский фестиваль (проект «Четвертая высота», Саратов). И.Крайнова	63
IV Открытый фестиваль молодежных театральных коллективов «Виват, театр!» (Тамбов). М.Матюшина	69

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Идоменей». (Камерный музыкальный театр им. Б.Покровского). Е.Артемова	74
«Медя» (Театр им. Евг.Вахтангова). А.Лаврова, В.Пешкова	76
«Заговор чувств» (Центр драматургии и режиссуры). В.Анзикеев	81
«Каменный гость» (Театр им. А.Н.Островского). А.Иняхин	86

ГОСТИ МОСКВЫ

«Простое, как мычание». Театр «РУПОР» (Челябинск). Д.Хованский	88
«Лир». Театр «Приют комедианта» (Санкт-Петербург). А.Лаврова	90

ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Сказки Гофмана» (Мариинский театр). Н.Потапова	94
«Гедда Габлер» (Александринский театр). Е.Авраменко	97

МОНОЛОГ

Ирина Гриценко (Таганрог). Н.Перминова	102
--	-----

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Евгений Пулов (Саранск). П.Подкладов	104
--------------------------------------	-----

ЛИЦА

Нина Головлева (Нижний Новгород). В.Петров	110
Олег Задорин (Москва). Е.Мовчан	112
Марина Ланина (Улан-Удэ). Л.Маркина	114
Михаил Скоморохов (Пермь). Н.Черныш	116
Александр Трофимов (Москва). Ю.Коваленко	119

СОДРУЖЕСТВО

II Рождественский оперный форум (Минск, Республика Беларусь). Д.Морозов	125
---	-----

МАСТЕРСКАЯ

Лаборатория «ДрамUlet» (Томск). Т.Веснина	130
---	-----

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Чайковский муниципальный театр драмы и комедии. В.Бедерман	134
--	-----

ВЗГЛЯД

Благотворительный проект «Класс мира» (Москва). А.Иняхин	139
--	-----

ПРОБЛЕМА

«Малый» театр в малом городе: «Люди и куклы» (Лобня). А.Кошелева	141
--	-----

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Завещание целомудренного бабника». Анатолий Крым. А.Лапина	144
---	-----

ИЗ ДАЛЬНИХ СТРАНСТВИЙ

Гастроли Смоленского театра в Польше и Украине. Е.Киреева	146
---	-----

Премьеры Санкт-Петербурга «Гедда Габлер»

97



ВЫСТАВКА

«DANCE IN VOGUE» (Мультимедиа Арт Музей, Москва / Музей «Московский Дом фотографии»). И.Решетникова	149
---	-----

ВСПОМИНАЯ

Александра Свободина (Москва). Н.Старосельская	155
Николая Дубинского (Воронеж). В.Межевитин	156
Евгения Лебедева (Санкт-Петербург). П.Подкладов	157

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Вадим Леванов (Тольятти)	160
--------------------------	-----

КОЛОНКА ЮРИСТА

Понятие и процедура перемещения работника по трудовому законодательству РФ	160
--	-----

ЮБИЛЕЙ

Борис Романов (Москва)	5
Лидия Григорьева (Санкт-Петербург)	49
Вячеслав Митянин (Новосибирск)	87
Евгений Лезов (Чебоксары)	111
Наталья Орлова (Санкт-Петербург)	124
Галина Хвостикова (Камышин)	138
Тамара Кириллова (Нижний Новгород)	145

IN BRIEF

Казань	35
Санкт-Петербург	73, 85
Саратов	93
Королев	145
Москва	159

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

11 февраля в Москве на 97-ом году ушел из жизни народный художник СССР, лауреат Государственных премий СССР, выдающийся отечественный сценограф, главный художник Центрального академического театра Российской Армии Иосиф СУМБАТАШВИЛИ.

КАЛУГА. Ответ в конце учебника

К героической комедии **Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак»** постановщики обращаются с должным почтением, как к безусловной классике. От роли Сирано никакой серьезный артист не откажется, скорее, мечтает о ней. Спросишь иной раз в интервью: «Какую роль вы еще не сыграли?», а в ответ: «Гамлета уже поздно, а вот Сирано...». В то время как в начале действия Сирано вовсе не старше Гамлета, а даже и наоборот. И артисты, зарекомендовавшие себя в героических амплуа, бестрепетно приклеивают (не всегда надеежно) необходимые носы разной степени ужасности, чтобы преобразиться в философа-бунтаря, великодушного влюбленного поэта. Как и полагается классическому произведению, о нем написано множество исследований, из которых следует, что у героя существовал реальный прототип. Даже если это так, можно ведь поразмышлять и пофантазировать? Если бы юным и кукольным персонажам других произведений волшебным образом дано было бы повзрослеть, кем бы они стали? Хулиганистый, бесстрашный и пылкий возмутитель спокойствия и ниспровергатель всяческих устоев Буратино разве не мечтал бы стать Сирано? (Причем именно наш родной бойкий Буратино, а не меланхолик-враль Пинокио.) Именно такой Буратино – юный и задорный, очеловеченный и повзрослевший, наделенный поэтическим даром и влюбленный в Мальвину-Роксану (**Дарья Кузнецова**), появляется



«Сирано де Бержерак»

на сцене **Калужского драматического театра** в спектакле **Александра Плетнева**. Предваряя его появление, собирается публика (как когда-то в театр Карабаса), пришедшая посмотреть на знаменитого актера Монфлери. Через зал на сцену проходят дамы, шурша туалетами, оставляя шлейф французских духов. Новичка Кристиана (**Игорь Корнилов**) торопятся ввести в курс дела. О! Этот Сирано! Скоро сами увидите. И он (**Дмитрий Денисов**) является, конечно, абсолютным хулиганом на танцплощадке. Азартно и непримиримо

прогоняет со сцены любимца публики обаяшку Монфлери (**Виктор Деринев**). Впрочем, публика, хоть и ропщет, расходиться не торопится. Раз пришел Сирано, все равно будет интересно. Еще бы не интересно, когда дуэль расписана стихами («Я попаду в конце посылки...»), когда так зазорно звенят шпаги! А шпаги, надо признать, в спектакле работают прекрасно – спасибо постановщику боев **Владимиру Гранову**. Бои сделаны здорово. Обычно про бой у Нельской башни зритель узнает из рассказа, а здесь – все на глазах, как в на-

стоящем кино – красиво, складно, темпераментно. Это не байки и не россказни – Сирано у всех на глазах расправился с целой бандой. Ведь это не просто героическая комедия, а героическая комедия плаща и шпаги. Ведь это Франция, а раз Франция, то, конечно, прежде всего, мушкетеры. За длинным столом в кондитерской у Рагно они собираются в узнаваемых ярких пелеринах, шляпах с перьями, ботфортах, с роскошными волосами до плеч – молодые, красивые, веселые. Не шутят со словом «честь». И все – за одного. Думается, среди них и еще не ставший героем Д'Артаньян. Здесь же появится прекрасно сыгранный **Сергей Луниным** граф де Гиш. По нашей схеме это – постаревший Карабас. У него – все в прошлом. Куклы разбежались и выросли, театр закрыт, ему осталось почетное звание. Сохраняя величавую выправку, граф живет по инерции. В его поступках нет истинного коварства или жестокости, но нельзя же в интриге без злодея. И он злодействует с неспешным достоинством, иногда замирая, как бы взглянув со стороны – правильно ли ведет свою линию. Убедившись в правдивости, следует дальше.

Итак, мушкетеры с нетерпением ждут, как прочит Сирано наивного новичка. И Сирано, уже извещенный Роксаной о крахе своих надежд, стремится в бой забыть свое горе. И узнает, что обещал Роксане опекать и беречь именно этого противника. Поединок не состоялся, а началась дружба. Но не только по обещанию, а, скорее всего, еще и потому, что Кристина нельзя не полюбить. Да, он высок, хорош собой, но еще и неотразимо обя-

телен, наивен и добр. Дружба возникает на глазах и сплачивает их намертво. Гордый непобедимый Сирано очень одинок, в сущности. Он лелеял свою Великую любовь и на что-то надеялся, потеряв надежду, остался с пустотой, и тогда в сердце вошла эта дружба. И все свои последующие подвиги он совершил в большей степени ради дружбы, а не во имя любви. Ради этой пачанской дружбы он произносит в ночи любовные монологи – надо выручить Кристиана. Эта сцена и написана заведомо на радость зрителям и в спектакле решена изумительно ярко и смешно. Невозможно без смеха и умиления смотреть на **Игоря Корнилова** – с каким искренним восторгом и изумлением он слушает Сирано, впрямую воспринимая все поэтические метафоры и гиперболы. А тот, вдохновленный такой реакцией, кажется, старается больше произвести впечатление на друга, чем на Роксану. Все это, конечно, не явно. Возможно, постановщик и не собирался делать подобного акцента. Во всяком случае, в наше время, когда возможны самые разнообразные трактовки (Лир сожительство с Корделией или вовсе оказывается женщиной, Треплев не стреляется и т.д.), должна уверить, что никакого иначе ориентированного подтекста в мужской дружбе нет.

Просто своей добротой и честностью Кристиан смягчает нигилизм Сирано, примиряет его с несовершенством мира. А очаровательная Роксана так и осталась Мальвиной – правильная была девочка, правильная выросла девушка. Воспитанная, современная. Она точно знает, что образованным, духовно разви-

тым девицам должно принимать объяснения в стихах. Очень удачно, что избранный красавец так и поступает. Приличия соблюдаются. Но уже в следующей сцене она искренне про стихи забывает и так понятно жаждет поцелуя конкретно от этого человека, чье прекрасное лицо полюбилось с первого взгляда. И не вспоминает больше странно знакомый голос в ночи.

Даже узнав этот голос, она не полюбила бы Сирано.

Потому и в финале, когда открывается истинное авторство писем, не происходит переоценки ценностей. Они оба по-прежнему скорбят по Кристиану, и именно память о нем заставляет Сирано все эти годы навещать в монастыре возлюбленную друга и сохранять тайну. Ожидаемой ситуации: «Ах, если бы я знала! Зачем же вы молчали, мой добрый друг!» – нет. Случилось то, что должно было случиться. Нет слагательных наклонений. И, наоборот, как многие, именно в печальном финале Сирано понимает, какими счастливыми были дни его юности, когда горе казалось невыносимым, а решение пожертвовать жизнью – легким и правильным. И весь как светом наполненный этими воспоминаниями, он уходит по подиуму вверх тоже к свету. И, как это удается Плетневу, такой летальный финал не меняет светлого и жизнеутверждающего ощущения от спектакля. Что ж, все там будем. А жизнь все равно прекрасна. В ней есть любовь и дружба, мятущаяся молодость и спокойная зрелость, плодотворная деятельность и умиротворяющая праздность. И хорошие спектакли.

Анастасия ЕФРЕМОВА

КЕМЕРОВО. Творец без пафоса

На сцене Кемеровского областного театра драмы 28 января состоялся творческий вечер артиста

Михаила БЫКОВА под названием «**Без пафоса**».

В этот день Михаилу Юрьевичу, одному из ведущих актеров труппы, любимому зрителями, многие из которых идут в театр «на него», исполнилось **35 лет**. Возраст во всех отношениях прекрасный, когда молодость уже круто замешана на жизненном и творческом опыте – Быков на сцене 13 лет, а расцвет и вершина зрелости еще впереди.

Впервые театр чествует «на зрителях» 35-летнего юбиляра. В традициях – солидные даты и бенефисы мэтров. Быков согласился на это во всех отношениях хлопотное мероприятие, предложенное администрацией театра и коллегами, в первую очередь потому, что с кого-то надо начинать новую традицию. Успешно работают многие молодые артисты, и им есть что показать.

Для вечера был выбран спектакль «**Примадонны**» **Кена Людвига**. Комедия в жанре «смешные любви» с успехом идет на сцене уже несколько лет. Быков, занятый в львиной доле репертуара, мог бы сыграть в этот вечер в драме «Белая гвардия» или в аншлаговом спектакле «Боинг-Боинг», трагифарсе «Эмигранты» или добром и лиричном «Семейном портрете с посторонним», авангардной «Скользящей Люче» или уморительном «Люкс № 13»... Более 50 значительных ролей в его репертуарном листе.

Выпускник КемГУКИ, тогда институт культуры, Быков пришел в театр в 1999 году. Раздираемый конфликтами коллектив, пустой зал, где в иной вечер с трудом набиралось 20-30 зрителей, мизерные зарплаты... Но Быкова в его самозабвенной любви к сцене, в непреодолимом желании работать именно в этом театре не могло остановить ничто. Откуда взялась эта страсть в кемеровском пареньке с окраинного Южного, чьи родители всю жизнь проработали на КЭМ-Зе? Тогда ли она возникла, ког-

да случайно, по просьбе завуча школы, изобразил на вечере Деда Мороза и познал первый вкус успеха? Музыкальная ли одаренность подтолкнула – закончил музыкальную школу и с гитарой не расставался – или тяга к импровизациям, привычка быть в центре любой компании? Творческие ли люди помогли, посоветовавшие поступить в институт культуры, и педагог Ирина Латынникова, на чей курс попал и которая сегодня является главным режиссером Кемеровского молодежного театра?

Спектакль «300 миллионов за старую супницу...», равно как и роль Страшилы в «Волшебнике Изумрудного города» принесли премии «За дебют». Через год был диплом «Лучший актер г. Кемерово», через три года, после гастролей в Томске, ему вручили приз «За актерское обаяние, искрометный юмор, безупречное служение театральному искусству». Потом было много дипломов и наград за спектакли «Дембельский поезд», «Очень простая история», «Банкрот»... Юмор, обаяние, служение – это не все. Плюс трудолюбие, помноженное на воображение, психологическая досто-

верность, эмоциональность. Это Быков в «Трех сестрах», «Калигуле», «Агасфере», «Эмигрантах».

А еще солдат Преображенского полка Иван Балакирев в спектакле «Шут Балакирев» Г.Горина в постановке Евгения Ланцова. Игра – если это не соревнование – лишена цели и поэтому бесконечна. Быков, исследуя текст, пропуская его через свои эмоции, историческое время, пространство, прокладывает путь в неизвестность.

Вся жизнь Михаила Быкова вращается вокруг театра. Жена – актриса Дарья Мартышина, и нечасто, но доводится им играть

в одних спектаклях. Подрастает малышка Лада, которая родилась в Международный день театра – бывают такие символические совпадения! Может, спустя годы, будем говорить не только об актерской семье, но и об актерской династии.

...Если бенефис – то бенефициант. А если творческий вечер? Интернет подсказал – творец. Так-то. Хоть Михаилу Юрьевичу хочется «без пафоса», а слово Творец, очень ему соответствующее во всех смыслах, без одушевления и придыхания не произнести.

*Людмила ОЛЬХОВСКАЯ
Кемерово*

ЮБИЛЕЙ

«Он сам красив, как искусство» – так коротко и очень емко художественный руководитель театра «Эрмитаж» Михаил Левитин однажды охарактеризовал актера своего театра, народного артиста РФ **Бориса Леонидовича РОМАНОВА**, которому 29 марта исполняется 70 лет. Речь здесь, конечно, идет не столько о внешней красоте, сколько о красоте внутренней.

Борис Леонидович дважды учился на актера: в театральной студии при Саратовском драматическом театре и позже в Школе-студии МХАТ. За шестнадцать лет, которые он провел в Театре им. К.С.Станиславского, успел поработать со многими выдающимися режиссерами. По-настоящему судьбоносной оказалась для него встреча с Анатолием Васильевым. Спектакли «Первый вариант «Вассы Железновой» и особенно «Серсо», поставленные Васильевым, принесли ему широкую известность. Вместе с этим режиссером Борис Леонидович перешел в Театр на Таганке, где работал вплоть до 1989 года.

С 1991 года Романов работает в театре «Эрмитаж». Роли, сыгранные им за это время, – это десятки совершенно различных ярких образов. Невозможно забыть его работы в спектаклях «Зойкина квартира», «Живой труп», «Безразмерное Ким-танго», «Капнист туда и обратно», «Изверг» и других, в том числе и в недавней премьере «Кураж», где он исполнил роль Священника.

В одном интервью Борис Леонидович сказал о своей работе в театре: «Ловлю себя на мысли, что наконец обрел душевный покой, которого, пожалуй, никогда прежде не было». Для театра «Эрмитаж» это большая честь – стать домом для такого большого мастера. Мы искренне поздравляем Бориса Леонидовича с юбилеем и желаем здоровья и новых работ!

Коллектив театра «Эрмитаж»



КИРОВ. Исповедь как попытка

Свой юбилейный 135-й сезон Кировский драматический театр открыл премьерой спектакля «Соврешь-умрешь» по пьесе Юрия Полякова «Одноклассники» в постановке художественного руководителя театра Евгения Степанцева. К драматургии Полякова театр обращается не в первый раз: в свое время в репертуаре с разным успехом шли «Халам-бунду» и «Контрольный выстрел». Но именно эта пьеса и этот спектакль стали не просто своеобразной точкой отсчета юбилейного сезона, но и знаковым событием в жизни театра.

Жанр новой постановки режиссер определил как «театральная исповедь поколения в двух актах». Именно потребность в личной исповеди каждого из героев становится главной движущей силой спектакля, которая, подобно пружине в часовом механизме, приводит сюжет в движение, закручивает интригу и неотвратимо ведет к развязке, предугадать которую, кажется, невозможно. Фабула здесь почти сразу уходит на второй план. Сорочалетие Ивана Костромитина (Павел Каныгин), героя и инвалида афганской войны, навсегда застывшего в одном времени, «теловека», по словам одного из героев, как повод для встречи бывших одноклассников – не более чем предлог, чтобы тщательно препарировать и болевые точки трех эпох (советской, лихих 90-х и «нулевых»), и социально-политические реалии жизни, сменяющие друг друга, но, в сущности, мало в чем изме-

нившись, и, главное, жизнь человеческого духа. Те скрытые до поры до времени мотивы, предпосылки, надежды и мечты, тайные желания и комплексы, что заставляют героев лгать, лицемерить, предавать, обманывать в людях или доверять им, карабкаться на самый верх, ступая по головам, или, напротив, опускаться на самое дно. Не случайно именно «дерево желаний» (реальный его прототип, к слову, появился несколько лет назад в сквере у театра, стал обязательным местом паломничества новобрачных и праздной молодежи, одной из новомодных достопримечательностей Вятки), в центре которого «кора» принимает причудливые очертания и напоминает своим узором «волшебное ухо» – ему можно и душу излить, и на жизнь пожаловаться, и заветное желание загадать, – становится смысловым центром оформления спектакля (автор сценографии Анатолий Караульный). И как продолжение темы мечты и надежд, большая часть которых порушена или недосыгаема, лейтмотивом проходящей через весь спектакль, художник располагает в глубине сцены сияющий город, чьи огни так манят к себе, таят столько возможностей...

Удачно выбранный, задающий тональность всему спектаклю и до самого финала выдержанный режиссером и артистами жанр театрализованной исповеди поколения не дает повода упрекнуть спектакль в избытке реприз и афоризмов, которыми драматург наполнил текст пьесы с профессиональным расчетом

на успех у публики. Как, впрочем, и в подчас слишком явном желании непременно показать всю социальную лестницу разом – от олигархов и их телохранителей до пенсионеров и бомжей. В постановке Евгения Степанцева тактично снижается социальный градус пьесы, а приоритет отдается темам поколенческим, общечеловеческим, философским.

Представленные в пьесе типажки, почти полностью совпадающие с классическими школьными «ярлыками» – отличницы, двоечника, умника, школьной красавицы, хулигана и прочих, благодаря игре актеров вырастают из заданных рамок. Из «схем» превращаются в живых людей – с конкретными судьбами и характерами, обретают индивидуальность, неповторимые черты. Что, в конечном счете, не только говорит о высоком мастерстве режиссера и актеров, но и о художественном уровне всего спектакля.

Непростой, раскрывающийся постепенно, яркий образ создает Елена Одинцова. Ее героиня – Светка, Светлячок, отличница, самая «правильная» из всех, конечно же, ставшая учительницей, конечно же, создавшая семью, конечно же, не пропустившая ни одного дня рождения Ванечки, – изначально не так проста, как могло бы показаться. Смесь одиночества и чувства вины, нерастраченной любви и гордости, страха и ответственности за близких, покорность судьбе и желание ее изменить, исправить прошлые ошибки и сохранить себя – актриса, ка-

жется, максимально обогатила этот образ, сумев вместить в него столь противоречивые черты и в то же время сделать его цельным, объемным, неповторимым. Сумел уйти от неизбежной, казалось бы, однообразности в трактовке своего героя – бывшего двоечника, а ныне олигарха Чермета, самого богатого человека в городе, метящего, кроме прочего, и в депутаты, **Андрей Матюшин**. Он постоянно находит для своего героя новые краски: то мы видим только железного, непробиваемого человека, не считающегося ни с кем и ни с чем, циничного и самоуверенного, то он предстает перед нами как умный, проницательный человек, товарищ, друг, готовый помочь и однокашнику – алкоголику-поэту, и матери Ивана Костромитина, и приходу, возглавляемому знакомым батюшкой, тоже бывшим одноклассником. Чермет в исполнении Матюшина может угрожать, запугивать, воровать миллионы. И – оберегать, любить, испытывать одиночество и боль...

Несомненной актерской удачей можно считать и работу **Дмитрия Левинсона**, который исполняет роль Феди Строчкова, одного из центральных персонажей. Из подающего надежды мальчишки, поэта, чьи стихи даже спустя десятилетия цитируют на память одноклассники, превратившийся в алкоголика и бомжа, воспевающего свободу и патриотизм (в весьма своеобразном понимании), его герой вызывает жалость и смех одновременно. Есть в нем что-то от юродивого, от паяца, выставяющего себя – добровольно – на посмешище, и тем самым возвышающегося над всеми остальными



Светлана - Е.Одинцова, Ольга - С.Лаптева



Чермет - А.Матюшин, Анна - О.Миронова



Борька Липовецкий - В.Чистяков, отец Михаил - В.Шишлянников, Иван Костромитин - П.Каныгин

ми, обычными людьми, которым не был дан такой дар... Нелепый, ничтожный герой в исполнении Дмитрия Левинсона сохраняет и чувство собственного достоинства, и спасительную способность к самоиронии. Но и он не избежит эпидемии, которая в этой истории охватывает всех и вся, – повального желания исповедаться, выплеснуть наружу, проговорить вслух – Ванечке ли, дереву ли желаний – годами хранившиеся в тайниках души боль и отчаяние, надежды и мечты. И его исповедь – одна из самых пронзительных в спектакле, отзывается в зрителях сожалением о впустую растроченных талантах...

Совсем другие чувства вызывает у зрителей отец Михаил Тяблов в исполнении **Владимира Шишлянникова**. Рачительный, иногда слишком «мирской», безусловно принимающий жизнь такой, какая она есть, его персонаж не плывет против течения, а во всем старается узреть промысел Божий. Временами простоватый, порой смешливый, он, пожалуй, единственный из всех одноклассников не вызывает ни в

ком ни зависти, ни злости. В меру своих сил старается утешить страждущих, не «гневаться на кошек» и устроиться в этой жизни хоть с каким-то комфортом и достатком. В трактовке Владимира Шишлянникова батюшка порой вызывает умиление и какую-то нежность – кажется, несмотря на пролетевшие годы, он один ни о чем не сожалеет и в душе так и остался тем нелепым школяром, который полез в чужой сад за яблоками и, зацепившись за ветки, повис на заборе. В общем-то, сочувствия здесь заслуживают все – и потерявшая в боях за счастье былой блеск Анна Фаликова, победившая в областном конкурсе красоты (**Ольга Миронова**), и вернувшийся из эмиграции Борька Липовецкий (**Вячеслав Чистяков**), и мать Вани Костромитина, пенсионерка-коммунистка-верующая (**Галина Марина**). И даже Ольга, дочь Светланы (**Светлана Лаптева**), вокруг которой в финале разгораются нешуточные страсти, девица вполне современная и даже разбитная. В какой-то момент становится ясно, что вся ее агрессия и спесь

– лишь защита, стена, за которой так удобно прятаться от нашей нелепой жизни. Где может случиться что угодно. Где нет никакой логики. И где каждый – и бомж, и олигарх – по-своему, пусть совсем немного, но завидуют Ване Костромитину, к которому никакая грязь не прилипнет. И для которого все школьные товарищи остались такими, какими были в семнадцать – немного наивными, ждущими от жизни счастья, красивыми и талантливыми, задиристыми и смелыми, чистыми и честными... С другой стороны, никто не узнает, каким бы стал по прошествии лет сам Иван, не случись трагедии. Как никто из зрителей, наверное, не сможет однозначно ответить, над чем же смеется «теловек» – так страстно, так страшно и безудержно – в финале спектакля, который режиссер оставляет открытым. Но, быть может, эти вопросы, ответы на которые каждый должен искать сам, и есть самое главное, самое ценное в этом спектакле.

*Юлия ИОНУШАЙТЕ
Киров*

Фото Алексея Лихачева

КОМСОМОЛЬСК-НА-АМУРЕ. Подростковое и стариковское

Два антипода, два диаметрально противоположных героя перформанса «Течет река» – пожилая дама Валерия Ивановна 1937 года рождения и юноша Артем шестнадцати лет от роду – дали возможность режиссеру **Татьяне Фроловой** «препарировать» себя публично.

Социальный перформанс-эксперимент, задуманный **театром КНАМ**, заключается в попытке анализа так называемых «хроник повседневного бытия», когда предметом художественного анализа становятся конкретные, реально существующие лица, а не персонажи и абстрактные образы.

Полярность и неординарность героев нового спектакля заявлены сразу, еще до начала действия – ОНА сидит за клавишным синтезатором, ОН лежит на диване. А ведь, казалось бы, должно быть наоборот? Открытая метафора: ей интересно жить в ее семьдесят четыре. Ему уже почему-то скучно, хотя он еще и не начинал.



Далее, по тексту, противопоставление все усиливается.

ОНА – про Леонкавалло и Верди, ОН – про ролтон и доширак.

ОНА – про оттенки закатного неба, ОН – про то, как с малолетства его колотит отец.

ОНА – «книгу воспоминаний бы успеть написать». ОН – «успею еще и потусоваться, и дурью помаяться».

ОНА: «В нашем классе не принято было пакостить».

ОН: «Тупое быдло заполняет планету».

Он никогда не станет смотреть на ее картинки, вышитые бисером.

Она никогда не услышит психоделической музыки в его наушниках.

Он живет в одном времени, она – в другом. Кажется, у них полярные системы ценностей, и нет ничего такого, что бы их объединяло. Кроме города, в котором они

оказались волею судеб. Города, который она любит и воспекает, он – проклинает. Конечно, зритель понимает, что и категоричность суждений подростка, и воспоминания пожилого человека о том, как «раньше все было хорошо» – и то и другое услышано, усвоено и выдается теперь за свое. Каждый из них – продукт своей эпохи, иллюзии которой они разделяют. ОНА – времени тотального са-

мопожертвования, коллективизма и убежденной самоотдачи. Он – эпохи полного отсутствия какой бы то ни было идеологии, разброда, шатаний и смутных предчувствий осознания каждой личности как ценности. Что с этим делать? Как ко всему этому относиться? И зачем нас вот так, откровенно и недвусмысленно, пытаются спротоцировать на выбор: пубертат или геронтология?

Конечно, легче всего наброситься на Артема, мол, и старших не уважает, и учиться не хочет, и что такое труд, пока не понимает. Он еще подросток, незрелый, неопытный, с травмированной психикой, растерянный ребенок, вступающий в период, когда сознание и самосознание еще в противоречии, когда понятийное мышление только в стадии освоения, когда моральный опыт только накапливается. В настоящее время увеличилось число таких, так называемых «тревожных» детей, отличающихся повышенным беспокойством, неуверенностью, эмоциональной неустойчивостью. Они уже усвоили, что мир страшен и жесток, но еще не поняли, как он многолик и

прекрасен. И свой ключик к миру им еще предстоит подобрать. Из рассказа о детстве Валерии Ивановны узнаем, что в школе писали на газете свекольным соком, бумага для рисования была из-под селедки, когда героине было двенадцать лет, отца репрессировали, из дому мать с ребенком выгнали, пришлось уехать на Дальний Восток, поселиться в темной комнате с ледяными углами. «Все как у всех, все принималось как должное». Из удручившей атмосферы тоталитарной системы она вынесла детские песенки, цветные тряпочки и бусинки – все самое, по ее мнению, красивое. И пусть сегодня и песни, и картинки такие выглядят наивно, важно другое – человеку за семьдесят, а он живет наполненно и ярко, не отчаялся, не замкнулся, нашел общение, чувствует себя нужным. Вот что здорово и вызывает огромное уважение.

Судьбы и образы, представленные на наш суд в спектакле Фроловой, пронизаны эмоциями, режиссерами. Уж ей-то, как режиссеру, отлично известно: люди могут забыть, что вы сказали или сделали, но никогда не забу-

дут, что вы заставили их почувствовать. Поэтому все, что происходит в театре КНАМ, – на уровне чувств. Поэтому вы надолго запомните то, как старая женщина сквозь слезы, словно мантру, твердит прочно вбитое в голову: «*Детство мое было счастливым и беззаботным*»; то, как, начиная сбивчивый рассказ про жестокость отца, вдруг отвернувшись, через комок в горле маленький мальчик со смешно оттопыренными ушами по-взрослому произносит: «*Лучше вам этого не слышать*».

И, как всегда и во всем, что делает режиссер Фролова, – монтаж горячего, звонкого пульса жизни и сухой документалистики пробирает до мурашек, до удущья, до самого сердца. «*Почему так происходит? Что будет с нашим городом? Что не так с нашей страной?*» – с этими вопросами выходит зритель – любого возраста – из КНАМа – единственного театра на Дальнем Востоке, ставшего площадкой социально-политической дискуссии.

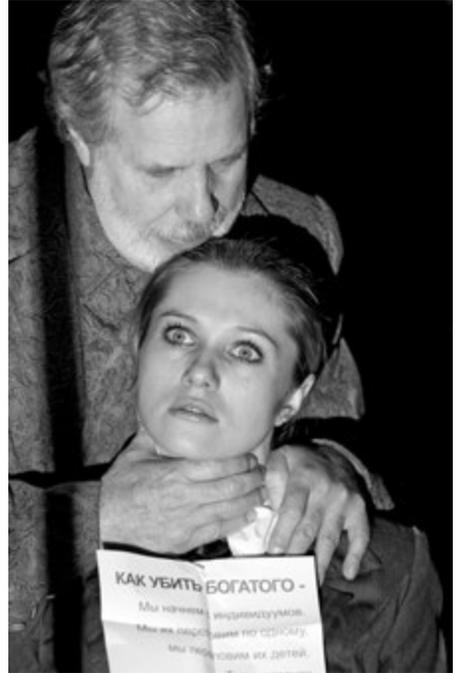
Татьяна ЧАНОВА
Комсомольск-на-Амуре
Фото Анны Шмидт
и Валерия Сайфиева

НОВОКУЗНЕЦК. Шесть персонажей в поисках истины

На материале некогда скандальной, а теперь уже почти классической драмы **Марка Равенхилла «Откровенные полароидные снимки»** **Петр Шерешевский** сочинил спектакль, от которого долгое время невозможно отсвободиться. Красивый, глубокий, целостно выстроенный и ком-

позиционно завершенный, этот спектакль не отпускает даже после нескольких просмотров. Он больно задевает невыясненные чувства и вносит дискомфорт во все защитные реакции разума, не давая успокоения ни безупречной эстетикой, ни полнотой актерской самоотдачи, ни внятностью содержания.

Это спектакль о нашей вечной битве с судьбой, о победе этой судьбы, но еще и о чем-то невыразимом. О духовном росте человека, о мужестве принимать жизнь и смерть, о том, что ничего не просчитаешь, человеку не открывается запредельное знание, но иногда может открыться пролив в неизведанные измерения.



Ник - Е.Любицкий, Хелен - М.Захарова

Хелен - М.Захарова, Джонатан - А.Смирнов

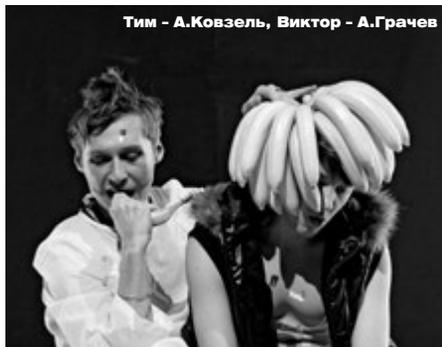
Авторы спектакля – и режиссер, и художник (**Александр Мохов**) – сразу погружают зрителя внутрь сценической метафоры. Спектакль камерный, идет со зрителем на сцене, и это присутствие не просто оправдано, оно становится реальной сопричастностью. Метафора же такова: сценическое пространство замкнуто стенами куба-банера с коллажом «прелестных картинок» рекламного характера; на зрительские кресла (да и актерские, когда актеры в сцене не заняты) натянута яркая футболка-чехлы. Но прежде чем стены куба опустятся, артист **Евгений Любицкий**, исполнитель роли Ника, в своем вступительном монологе бесстрастно-печальным тоном предупреждает нас о «правилах игры», объединяющих театр и жизнь: «По-

ка история не закончится, мы не сможем покинуть этот замкнутый круг... Мы рождаемся, приходим в этот мир... Мы не можем покинуть его, какие бы... невыносимые вещи ни происходили с нами, мы должны выдержать до конца. И тогда мы, возможно, что-то поймем в финале». Но еще задолго до финала задаться вопросом: у кого мы под колпаком – у самих себя и своих страхов, иллюзий и придуманных ценностей или у судьбы с ее фатальной неизбежностью? И способны ли мы сами на какое-то преодоление? Вопросы новизной не блещут, но в определенный час острота их потребует от человека ответа. Надо сказать, что и пьеса полна всевозможных отсылок и цитат из мировой литературы, мастерски спроецированных на на-

ши дни. Мы можем вспомнить и Шекспира, и Данте, и Пиранделло, и многие другие имена. Марка Равенхилла недаром считают надеждой британской сцены: предмет изображения сегодняшней, а накал страстей и взгляд на судьбу изнутри человека – от гениальных предшественников. Что же до предмета изображения – маргиналов, наркоманов, геев, убиец и проститутки, то ведь мы знаем, «из какого сора растут стихи, не ведая стыда». Петр Шерешевский, замыкая нас в круг сценический, расширяет круг мировых цитат и наших ассоциаций еще больше, чем драматург. Тут и философские изыскания о поисках истины и свободы, и прелестные экзистенциальные картинки Симона де Бовуар, и музыка легенды мирового рока Фредди Меркью-



Виктор - А.Грачев, Надя - Е.Санникова



Тим - А.Ковзель, Виктор - А.Грачев



Тим - А.Ковзель

при (20-летие со дня его смерти пришлось как раз на период работы над спектаклем, и знаменитая банановая шляпа из предсмертного клипа Фредди является в кульминационной сцене спектакля).

Режиссер к тексту пьесы отнесся с максимальной бережностью: сохранено все, кроме ненормативной лексики, в которой при таком энергетическом сгустке актерского наполнения нет никакой нужды. События, образующие сюжетное кольцо, представлены по пьесе – в 12 сценах, их буднично объявляют артисты. Разорванности сцен соответствует непрочность человеческих связей, изменчивые ценности и одиночество персонажей, у каждого из которых – свой сим-

вол веры и свои попытки спрятаться от жизни. А за всем этим – неразрешимые вопросы бытия, тоска по любви и незыблемым истинам, которые всерьез тревожат героев спектакля.

Их всего шесть – шесть человеческих судеб, шесть заблудившихся в поисках истины персонажей. Это вернувшийся из заключения экстремист Ник (Евгений Любичкий), его бывшая подружка Хелен (**Мария Захарова**), теперь занятая политической карьерой, его старый враг и денежный магнат Джонатан (**Анатолий Смирнов**), стриптизерша ночного клуба Надя (**Екатерина Санникова**) и ее приятели – постепенно умирающий от СПИДа Тим (**Андрей Ковзель**) и нанятый им для «фригнии» рус-

ский парнишка-подросток Виктор (**Андрей Грачев**), мечтающий стать порнозвездой.

Внешние и внутренние судьбы героев переплетаются. Они придумывают себе прикрытие, куда прячутся, как под полог, расцвеченный рекламными картинками. Таков «счастливый мир» фигури Виктора и Тима, упорный позитив Нади, полный надуманного смысла (регулярные кровавые побои Саймона она оправдывает его трудным детством и любовью к ней «в форме ненависти»), стремление Хелен и Ника к социальной справедливости, обожествление денег Джонатаном. Но даже эти исходные позиции героев не укладываются в схему, они различны и переменчивы. Все стремительно движется и меняется в этом спектакле, прежде всего сами герои: их костюмы (художник **Марина Лукка**), экстремальность реакций, внешний облик отражают внутренние изменения. Перемены подчеркивает клиповое освещение, музыка – то гармоничная, то раскованно ритмичная, рваная пластика движений (балетмейстер **Дина Мысик**).

Спектакль начинается с возвращения Ника из тюрьмы, когда он на наших глазах приводит в негодность свою одежду по при-

чине ее полной ненужности: он обливает себя водой (на улице дождь) и вытирает своей одеждой лужи на полу. Он стал другим, эти одежды ему больше не нужны, пусть и приходится большую часть сценического времени щеголять в нелепых девичьих брюках. Его душа не устроена, как неприкаян и весь его вид. Евгений Любичский приводит своего героя к потребности любить или хотя бы заботиться о ком-то. Отвергнутый Хелен на новом этапе ее жизни, затем расставшийся с Надей, равнодушный к возможной мести Джонатана, он завершает свой круг ада возвращением к Хелен. Да, он больше не сильный, как сетует его вновь обретенная прежняя подружка, и «счастливый мир» не прельстил его. Но сломлен он лишь внешне. В устах артиста слова о желании быть дома воспринимаются как потребность в простых радостях жизни. Во всяком случае, на данном этапе.

Как не выглядит сломленной и стриптизерша Надя, сменявшая после признания «*большого жуткого вранья*» самой себе откровенно яркие одежды на бесцветное облачение. Она раздавлена в кульминационной сцене, когда говорит, что чувствует себя мертвой, а сценическое пространство замыкается еще и опустившимся сверху тентом потолка. Небеса обрушились, но в актрисе столько энергии, обаяния и драйва, что даже погасший взгляд ее героини не предполагает, что она напялит на себя обезьянью маску, подаренную Виктором. Она сняла свою вовсе не для того, чтобы надеть чужую. Недаром ведь именно Наде на полароидном снимке является призрак Тима. Живой и

тонкий образ стриптизерши Нади – большая удача молодой актрисы.

Мститель и противник лжи Джонатан явлен Анатолием Смирновым как человек целеустремленный, но мягкий. Этаким садомазохист. Отбросив меч Немезиды, он прибирает к рукам и Хелен, и Ника. Однако вся его осанка, рынок и капитал не убеждает из-за его же признания, что ему нравится блеск ненависти в глазах купленных им людей. Может, и с этим денежным мешком все не так безнадежно?

Палитра возможностей для создания образа Хелен тоже не так богата, однако Мария Захарова наделяет свою героиню не только биографией и характером, но и поведенческим стилем, трагизмом, огнем сильных, глубоко запрятанных страстей и душевной усталостью, которая сквозит во всех метаморфозах ее героини на сцене, во всех ее карьерных ролевых играх.

Мощный пласт содержания спектакля связан с героем, носящим победное имя Виктор. Андрей Грачев создает своего героя с явным «*талантом двойного зренья*», но второе до поры до времени запрятано. Парень не просто косит под дурака, он и выглядит дураком со своим визитным слоганом про то, что «*все ненормальные от его тела*». В результате несладкого опыта своей совсем молодой, но нравственно искалеченной жизни он исповедует нехитрую философию: никакой духовности, никаких болезней и подлинных чувств, принимается исключительно «*фигня*!» А сердце оказалось живым, чувства – открытыми, и любовь обрушивается на него вместе со смертью

любимого человека. Отчаяние гонит Виктора дальше, в неведомую Японию за карьерой фотомодели, но истинные чувства уже проросли сквозь весь этот чертополох извращений и лжи... Это все есть у Равенхилла: от язычества ушел, к Богу только движется. И Шерешевский находит такой эволюции прекрасную форму. Которая его и загоняет в прокрустово ложе: начав с сопряжения жизни и театра, он и финал выстраивает соответствующий. Тим – единственный из персонажей, завершивших свой земной путь и коснувшийся бессмертия. Андрей Ковзель с потрясающей убедительностью приводит своего героя к открытию любви, преодолевшей смерть, – не только призраком, мелькнувшим на полароидном снимке. В спектакле сцена торжества любви над смертью передана с исключительной красотой: замкнутое пространство, наконец, размыкается и открывает перспективу ярко освещенного зрительного зала, в глубину которого уходит от нас Тим... в колпаке паяца, потом фигура Тима тает, остается один колпак. Повторю, сцена элегически красива и абсолютно правомерна. Но (говоря о своем восприятии) рождает горьковатый привкус досады, словно режиссер испугался серьезности заявленной темы. Между тем, артист Ковзель провел своего героя через такие бездны страданий и перепады чувств, что и более мощный финал был бы ему по плечу. К слову, об игре Андрея Ковзеля: опытный, органичный и очень техничный мастер, любимец публики, умеющий соврывать аллодисменты в любом появлении на сцене, в роли Тима он

работает как большой трагический артист с огромной гаммой богатейших оттенков создаваемого образа (артист похудел, на некоторых спектаклях заболел физически, играл с высокой температурой).

Каждая партитура шести этих ролей разработана как солирующая, невозможно отдать пред-

почтение ни одной. Каждый из шести персонажей – на определенном этапе пути: от хаоса они удаляются, к абсолютным ценностям еще не приходят. Одних истина ждет в мире за пределами, другие движутся навстречу этим истинам, путь у всех самый тернистый и для каждого – непредсказуемый. Ни спрятаться

от жизни, ни навязать ей придуманную легкость не получается. Каждый, пусть в разной степени, осознает необходимость выстраивать диалог с судьбой на честной основе. Будь это жизнь или театр.

Галина ГАНЕЕВА
Новокузнецк

Фото Сергея Косолапова

НОВОСИБИРСК. «Фауст» каждый раз «омолаживается» по-новому

Музыкальными средствами Гуно раскрывать глубины драматургии Гете уже в который раз за время существования театра взялись в **Новосибирском государственном академическом театре оперы и балета**.

В декабре, под занавес календарного года и в разгар 67-го театрального сезона, здесь состоялось необычное – концертное – исполнение легендарной оперы **Шарля Гуно «Фауст»**, от премьеры к премьере видоизменяющейся и «омолаживающейся» на сцене новосибирского оперного, как и ее главный герой, доктор Фауст: фигура отчасти историческая, отчасти литературный фантом. А как музыкальная доминанта, на которой наряду с партией Мефистофеля держится опера, – еще и сложнейший музыкальный материал.

Эти сложность, симфонизм, «многогрудность» и эпический размах, кроме мастерства, требуют особого душевного настроя певцов и музыкантов оркестра. Поэтому, несмотря на

то, что «Фауст» традиционно входит в обиход популярных названий оперной классики, эту оперу Гуно явлением распространенным на российских сценах не назовешь: в отечественных афишах она мелькает не часто, для репертуаров даже состоявшихся театральных коллективов – редкость. Однако все вместе: многоуровневая драматургия (мистико-любовная история и философская притча вместе взятые) и завораживающе красивая музыка – дает возможность как полностью реализоваться постановщикам, так и выложиться музыкантам и, конечно, привлекает искушенную современную публику. А новосибирскую – таковой можно назвать с полным правом.

Слушатели Новосибирска – особенно старшего поколения – еще не забыли «старого» Фауста, то есть предыдущую постановку Ильи Ажоткина, восставливавшуюся два раза и продолжавшуюся в репертуаре с перерывами, ни много ни мало, несколько десятилетий. Всего на сцене новосибирской оперы

было три постановки «Фауста», не считая нынешней: в 1946-м (во второй сезон после открытия театра), в 1949-м и в 1970-м. Новая концертная постановка тоже будет не единственной, она лишь первая в этом сезоне. Полная сценическая версия 2012 года – со всеми атрибутами классического оперного спектакля – увидит свет летом. Сейчас в цехах театра идет подготовка к премьере оперы: масштабные декорации и семьсот костюмов должны быть готовы к июлю.

Однако нынешняя постановка молодого режиссера из Санкт-Петербурга **Игоря Селина**, хотя в ней и присутствуют оправданные концертным исполнением купюры, вовсе не «репетиция» или «прогон» будущей оперы. Это интересная подача произведения в необычном для оперного спектакля формате – с элементами драмы и дополнениями в виде авторского видеоряда, с особой энергетикой и настроением.

Четыре камеры, установленные в разных местах сцены, по очереди выдают на огромном экра-



не в режиме реального времени лица современных исполнителей. Живая «картинка» перемежается с «перелистыванием» архивных фотоснимков – образов певцов и певиц прежних лет в той или иной партии, в костюмах и гриме. Такой временной и стилистический контраст при единстве музыкального материала и эмоционального настроения дает даже не стереоскопический эффект 3D – в этом нет нужды при живом дирижере, оркестре и исполнителях – скорее выход в «четвертое измерение»: образное пространство. Ассоциативный ряд, который продолжили работы немецкого фотохудожника **Вильгельма Холса**, по словам режиссера, «умеющего точно и гармонично размещать фигуры и предметы в пространстве», выполняет роль «снов», освобождающих подсознание. А присутствие при рождении музыки – наоборот будит сознание и вызывает к слушательскому опыту и сравнительному анализу, если, конечно, так можно сказать о музыке. За дирижерским пультом «ваял монумент музыки» дипломант Национальных театральных фестивалей «Золотая Маска» **Евгений Вольтинский**. Хормейстер – заслуженный деятель

искусств России **Вячеслав Подбельский** – «настроил» хор как единый мощный полифоничный инструмент с большими выразительными возможностями.

Теноровую партию мятущегося Фауста в опере-концерте исполнил **Владимир Чеберяк** (ее готовят также **Артем Голубев** и **Владимир Кучин**), роскошный образ Мефистофеля преподнес **Николай Лоскуткин** (репетируют **Шагдар Зондуев**, **Александр Краснов**, **Андрей Триллер**).

Слушатели, затаив дыхание, внимали трагическим речитативам Валентина в исполнении баритона **Романа Бурденко** и куплетам бравого вояки Вагнера – **Андрея Триллера**. Не удержавшись от избытка чувств, публика кричала «браво!» балладе о фульском короле, которую исполнила трепетная Маргарита – **Ирина Чурилова**; ее юному поклоннику Зибелю, партию которого пела **Ирина Шишкова** – талантливая молодая певица, музыкально перевоплотившаяся в пылко юного юношу; аплодировала утомленной жизнью Марте, вслед за Фаустом надеющейся, что старость может отступить, – **Татьяне Горбуновой**.

Ни капли «нафталина» нет в нынешнем «Фаусте» новосибирского театра оперы и балета. Постановщик Игорь Селин хоть и молод (а может быть, именно потому, что молод) понимает, что создавать «музейный спектакль» – заведомо ложный путь. Он видит историю доктора Фауста и Маргариты – как путешествие сквозь время: для него важнее человеческие чувства, а не буквальное воссоздание эпохи. Постановщик объясняет: «Часто мы бездумно относимся к самому дорогому, что у нас есть. И хочется эту пронзительную мысль донести до публики. Мефистофель через Фауста жаждет получить душу Маргариты. Она же, погибая, спасает Фауста и свою душу. Вот цена любви. Сегодня мы смотрим другими глазами на этот сюжет».

Опера исполнялась на французском языке с субтитрами, но, пожалуй, не нуждалась в переводе, – гениальная музыка Гуно со сцены новосибирской оперы обращалась к душе каждого напрямую.

Ираида ФЕДОРОВА
Новосибирск
Фото Виктора Дмитриева

НОГИНСК. Искусство Комедии

Юридически, то есть, на афише и на програмках, **Ногинский драматический театр** именуется **Московским областным**. Но ехать до него от Горьковских тупиков Курского вокзала на электричке надо добрых полтора часа.

Да и сам Ногинск не производит впечатления удаленного района столицы, дачного пригорода или поселка городского типа. Это крупный город со своим суверенным укладом. Но сегодня, когда из Москвы даже до Питера можно доехать часа за четыре, этим уже никого не удивишь. Ногинский драматический театр – коллектив творчески самостоятельный и авторитетный. Здесь играли и играют Гоголя и Мольера, О'Нила, Гр.Горина и Ионеско, Де Филиппо и Боккаччо, Фредо и Дюрренматта. Даже антрепризы «наезжают» сюда небанальные (например, сценическую версию довольно сложной прозы Башевиса Зингера недавно показало звездное трио Клары Новиковой, Леонида Каневского и Даниила Спиваковского). Возникновение на афише в таком ряду имени молодого, пусть уже весьма известного драматурга **Василия Сигарева** с его современным театральным анекдотом **«Гипнотизер» («Детектор лжи»)** воспринимаешь несколько настороженно. Однако спектакль заставляет забыть про всякие предубеждения.

Режиссер **Валентин Варецкий** остроумно и смело сочиняет некое представление большой формы, отважившись даже на антракт, что для динамично-

го жанра ситкома поначалу кажется опасным. Но постановщик с первых мгновений спектакля лукаво иронизирует по поводу именно «большой формы». Он выпускает в прологе на сцену, как на ринг, двух молодых рефери, больше похожих на «офисный планктон», которые сопровождают безмолвный, но явно очередной, похожий на боксерский поединок, супружеский скандал героев, озвученный музыкой Бизе из оперы «Кармен».

Художник **Сергей Тимонин**, развивая идею универсальности сюжетной ситуации, посылает персонажей в довольно унылую и чем-то опасную урбанистическую среду, где нет ни уюта, ни быта. Постановщики последовательно создают атмосферу трагикомедии. Хотя внешние признаки легкомысленного развлечения в спектакле очевидны, зрителю постепенно открывается второй план вроде бы веселого сюжета: три человека в одночасье оказываются как перед выбором, так и в тупике.

Забавная зарисовка семейных нравов (жена, отчаявшись добиться от мужа, куда тот подевал зарплату, вызывает на дом гипнотизера, чтобы узнать правду) превращается в грустную пародию на психоанализ.

Срыванию всех и всяческих масок оба супруга предаются с неожиданным энтузиазмом. Это держит высокий градус комедии. Актеры бросают своих героев в пучину взаимных разоблачений с азартом вдохновенных импровизаторов.

Драматург нехитрым по механизму сюжетом умело провоци-

рует импровизаторскую фантазию артистов, на что охотно откликаются режиссер, артисты и зрители. Психологические портреты персонажей получаются не фельетонно однолинейными, а многомерными благодаря актерской зоркости и остроумию.

В типичной комедии положений именно характеры кажутся ярче. Занятен прежде всего Борис. Артист **Александр Аноприков** играет мужа, подвергнутого разоблачающему гипнозу, человеком, чье простодушие трогательно и забавно. Его «страшные тайны» умилуют своей банальностью. Он явно растерян перед жизнью и беззащитен перед нею. Раскрывая глубинную драму характера своего героя, артист достигает редкостной для комедии точности и откровенности.

Надю артистка **Лариса Бедненко** играет сосредоточенно и серьезно. Страсти здесь те же, а последствия не менее опасны. Ее настигают такие мощные разочарования, что есть страх их не пережить. При всем том оба артиста сохраняют в своем дуэте комедийную природу конфликта, ухитряясь не перегружать содержание характеров мало интересными нарочитыми сложностями.

Что же касается самого Гипнотизера, то артист **Валерий Болдырев** придумал и сыграл типичного представителя тех новых людей, кого эпоха, в которой труднее всего обрести опору, буквально вытолкнула вперед с такою силой, что они и сами порой не рады. Все эти наглова-



«Гипнотизер»

Под властью очередного предубеждения театровед настроен на то, что пьеса «Блэз» ставится в основном для актера, имеющего природное сходство, как минимум, с молодым Пьером Ришаром.

В Ногинском театре режиссер **Анна Шевчук** и художник **Анастасия Глебова** поставили прежде всего лирико-романтическую историю про совсем другого человека. А обилие дверей на площадке лишь остроумно симулирует статус богатства.

Суматоха и неразбериха в дорогой квартире, которую художник-неудачник по имени Блэз ненадолго занял, чтобы произвести впечатление на богатую родню возможной невесты, лишь внешняя канва сюжета.

Герой комедии в исполнении **Александра Мишина** вовсе не простодушная жертва нелепых недоразумений. Ему, кажется, самому интересно все, что с ним происходит. Более того, привычка к провокациям явно в его характере. Обликом он тоже смахивает на героя чисто романтического: бескровное

тые и навязчивые астрологи, ни весть откуда взявшиеся диетологи, психологи и прочая подозрительная публика, заполонившая экраны телевидения, страницы газет и журналов, внезапно заняла слишком значительное место не только в массовом, но и в индивидуальном сознании.

В спектакле Гипнотизеру, кажется, присуще нечто вроде совести. Он явно удивлен и напуган внезапно открывшейся силой своих чар. Меньше всего его устраивает и больше всего пугает положение заложника, в котором он оказался к финалу.

А то, что «открытый финал» превратился финалом счастливым, утешает мало.

И все же, нетипичный «треугольник» оказался для всех поучителен.

Комедия «Блэз» француза **Клода Манье**, названная в театре «**Три безумных дня в Париже**» (перевод **Светланы Володиной**), напротив, типичный кассовый верняк, много лет кочующий по самым разным сценам отечества. Кинозрителям сюжеты Манье тоже хорошо знакомы (незабываем уморительно смешной «Оскар» с Луи де Фюнесом).

лицо, легкость в мыслях и весьма очевидная склонность к невротическим реакциям. В русской классической мелодраме XIX века он был бы замечательным Незнаковым. Во французской комедии второй половины XX века он уже персонаж несколько сторонний, более наблюдающий. Нервная реактивность этого Блэза, помноженная на иронию, порой даже резко драматична. Он остро воспринимает провокации своей бывалой подруги Женевьевы, склоняющей его к браку по расчету с дочкой собственного «параллельного» любовника, тем более что артистка **Марианна Лукина** весьма убедительна в демонстрации ее взрывоопасного темперамента.

Само семейство возможных родственников, красноречиво молчаливое в первой половине первого акта, своим сугубо обывательским напором очень напоминает персонажей Зоценко. Позже, осмелев, они становятся забавной пародией на типичных представителей бездуховных и сексуально озабоченных мещан прогнившего Запада, которыми советских людей страдали десятками лет. Стоит, однако, уточнить, что все трое – туповатая мамаша **Татьяны Ивановой**, любвеобильный и хитрый папочка **Федора Казакова**, настырная дочка **Снежаны Прозоровой** – сыграны остроумно и обаятельно. Равно как и знойная испанка Пепитта **Екатерины Демченко**, которая, по воле ре-

жиссера, превращается в испанку на глазах зрителей, что получается у нее занятно и весело. Появившаяся в квартире в качестве временной прислуги милая провинциалка Мари в исполнении **Ольги Сальниковой** до самого финала сохраняет статус простодушной лирической героини, наивной и упрямой, несуразной и смелой, честной и искренней. Именно эти качества юной души и возрождают художника к жизни. Ему даже хватает смелости покинуть Париж вослед за юной девушкой, в которую он постепенно влюбился, чему мы оказались счастливыми свидетелями.

Александр ИНЫХИН

Фото предоставлены Ногинским драматическим театром

ОМСК. Театр, вперед!

Юбилейный **65-й** сезон **Омский государственный музыкальный театр** открыл 5 октября вечером под названием **«Молодежь, вперед!»**, которое стало творческим девизом всей предстоящей деятельности театра. В большой концертной программе приняли участие молодые солисты-вокалисты, артисты балета, хора, а также оркестра театра, за пультом которого, помимо главного дирижера, лауреата премии Губернатора Омской области **Ю.Соснина**, стояли молодые дирижеры **Д.Лузин** и **М.Асташев**. Эмоциональный накал программы был настолько высок, что публика долго не отпускала молодых. По просьбам зрителей вечер повторили в ноябре.



Театр продолжил активное участие в реализации Губернаторской программы **«Театр – селу»**, начатой летом. С 15 ноября до 2 декабря артисты Омского музыкального театра играли для сельчан музыкальную комедию **Б.Мокроусова «Свадьба с**

приданым» и разнообразные по жанрам концертные программы. Их посмотрели три тысячи жителей сел и отдаленных деревень десяти районов Омской области, для большинства из которых эти встречи с профессиональным искусством стали первыми. Кро-

ме того, в деревне Терпение Полтавского района состоялась необычная акция: детям и их родителям был не только показан концерт, но также переданы в дар школьной библиотеке диски с записью лучших детских спектаклей из репертуара Омского музыкального театра и более 300 книг, преимущественно русской классики, собранные коллективом театра.

В декабре театр представил зрителям две большие новые программы: **«Шедевры мировой классики»** (фрагменты из самых известных опер и балетов Моцарта, Ш.Гуно, Ж.Бизе, Дж.Верди, Дж.Пуччини, П.Чайковского, М.Мусоргского, А.Бородина, Н.Римского-Корсакова и других композиторов, причем исполнялись номера, которые ранее никогда не звучали со сцены Омского музыкального) и новогодний концерт **«Что год грядущий нам готовит?»**. Это красочное представление было полно неожиданных сюрпризов: новые яркие хореографические номера, оригинальная режиссерская трактовка известных сцен лучших бродвейских мюзиклов и даже необычная театральная пародия, где в роли исполнителей оперных партий выступили дирижеры театра. С 28 декабря по 8 января юных зрителей ждали лучшие музыкальные сказки репертуара театра и волшебные **«Новогодние представления у елки»**. Также на сцене театра прошли главные детские представления Омской области – **Губернаторские елки**, на которых дети смогли увидеть премьеру прошлого сезона – мюзикл А.Семенова для детей и родителей **«Карлсон, который живет на крыше»**.



Вручение ключа на открытии Омского музыкального театра 29 января 1982 г.



Выезд на село



Фрагмент вечера «Молодежь - вперед!»

В конце марта в театре планируется осуществить возобновление музыкальной драмы **«Без вины виноватые»**, созданной **А.Кулыгиным** на основе либретто солиста и режиссера Омского музыкального театра **Г.Котова** по пьесе

А.Островского. Премьера этого музыкального произведения, на которую приезжал сам композитор, состоялась на сцене Омского театра в 1997 году. Постановку осуществил режиссер из Санкт-Петербурга **В.Подгородинский**. Он же

представит и новую версию спектакля.

Большим событием для всех жителей Омской области станет постановка сценического произведения нашего великого земляка, известного композитора первой половины XX века **В.Я.Шебалина**. 11 июня, в день 110-летия композитора, Музыкальный театр планирует представить премьеру его известной комической оперы «**Укрощение строптивой**». Постановочную группу возглавит известный екатеринбургский режиссер **К.Стрежнев**.

Важные события нынешнего сезона произойдут в мае: Омскому музыкальному театру исполнится 65 лет, 30 из которых он прожил как Музыкальный. Свой двойной юбилей театр планирует провести в широком кругу друзей.

29 января на сцене театра состоялся концерт «**Омский музыкальный 30 лет назад!**». В этот день в 1982 году оперой Т.Хренникова «В бурю» театр торжественно был открыт в новом статусе и в новом здании. На

концерт, где было представлено историческое обозрение по страницам первых постановок молодого театра, были приглашены, прежде всего, те, кто участвовал в строительстве здания театра, а также известные деятели искусств.

40 человек из коллектива могут отметить вместе с театром свой 30-летний трудовой юбилей. Омский государственный музыкальный театр состоялся тогда благодаря действенной помощи не только областного руководства и всей общественности миллионного сибирского города, но также горячей поддержке видных советских композиторов, среди которых особо выделяется имя Р.Щедрина. Здание театра, проект которого был разработан Д.Лурье, Н.Стружиным и Н.Белюсовой, стало новым архитектурным проектом для России начала 80-х. Новый театр обладал на то время самым передовым техническим театральным оборудованием: подвижной конструкцией сценической площадки, акустической и световой ап-

паратурой и современными инженерными устройствами.

Своему главному юбилею театр планирует посвятить открытие **III Всероссийского фестиваля «Панорама музыкальных театров»**. Фестиваль родился в Омске благодаря инициативе губернатора, председателя Правительства Омской области **Л.К.Полежаева** и дважды проводился при его личной поддержке в 2006 и 2009 гг. Третий фестиваль, по традиции, соберет более десятка известных театральных коллективов и именитых исполнителей из разных городов России и зарубежья, которые никогда раньше не выступали перед омской публикой. Парад классических и современных произведений разных музыкальных жанров и встречи с всемирно известными музыкантами уже в третий раз станут бесценным подарком для всех театралов Омской области.

*Ирина ВЛАДИНА
Омск*

*Фото предоставлены
Омским музыкальным театром*

ПЕТРОЗАВОДСК. **Маленькое, уютное горе**

Новый независимый проект **Олега Липовецкого** снова поссорил театральный Петрозаводск. Одни восторгаются и несут цветы, другие ужасаются и поносят спектакль на чем свет стоит. При этом в зале – постоянный аншлаг. Билетов на спектакль не купить, и те самые, которые поносят на чем свет стоит, приходят во второй раз... Сам видел.

Может быть, дело в том, что режиссер Липовецкий попал точно в болевую точку сегодняшнего зрителя?

В чем секрет женского счастья? Вопрос вечный, банальный, а потому, наверное, даже пошлый. Продавцы пылесосов настаивают, что счастье в чистоте. Кто-то настаивает, что счастье в детях. А кто-то мечтает о духах и велосипеде. По сути, новый спек-

такль «**Я жду тебя, любимый**», поставленный по пьесе нобелевского лауреата, итальянца **Дарио Фо**, можно свести к этому банальному вопросу. Им задавались Островский и Моравиа, Толстой и Петрушевская, Мопассан и Тургенев – в общем, практически, все, кто когда-либо брался за перо.

В данном случае мы имеем дело с монокомедией. Олег Липо-

Труба, телефон, дверь, окно, муж, ребенок, снова труба, снова дверь – и так день за днем, месяц за месяцем, всю жизнь. Какое тут, к черту, счастье? Блистательная актриса разгоняет роль постепенно, доводя ее ближе к финалу почти до запредельной скорости. Но, что еще важнее, по ходу действия у зрителя исчезает ощущение «моно». На сцене словно бы присутствуют и соседка, и шурин, и муж, и этот несчастный юный любовник. Полтора часа актриса удерживает внимание зала, балансируя между клоунадой и драмой, неврастенией и лирикой, не имея шанса на секундную передышку.

Нужно отметить и богатство режиссерского языка. Ограниченный выразительными средствами, режиссер, тем не менее, остроумно, изобретательно и жанрово точно решает и фарсовые, и драматические сцены. Ни один предмет декорации и реквизита не остается вне действия. В этом спектакле играет все, что на сцене. Живут даже картонные коробки.

Актриса же не отстает от режиссера и умудряется безупречно со стороны пластики, темпоритма, речи воплотить его придумки. Удивительны ее мгновенные перемены состояния. Абсолютно оправданные переходы от безудержного фарса к трагической искренности. По большому счету, она играет маленькую трагедию – трагедию каждого из нас. Трагедию, в которой многие просто не отдадут себе отчет.

Миллионы людей, независимо от того, женщины они или мужчины, живут именно так и даже не подозревают, что можно жить иначе. Кто-то находит свою «утиную охоту», а кто-то даже не подозревает, что она бывает. Ведь все мы знаем: главное – это дом, семья и дети. Ну, хотя бы дети. Про порочность «мещанского быта» и неоднозначность «семейного уюта» нам уже рассказывали, и некоторые из нас согласились. Но дети! Они же «цветы жизни» и должны быть смыслом нашего существования! И здесь режиссер делает самый провокационный и неожиданный ход:

он не выносит ребенка за границы этого порочного круга. Разрываясь между детским плачем и идиотским зовом трубы похотливого шурина, героиня не выбирает плач. Для героини, принесшей свою свободу в жертву жизни «*у меня все новое есть*», «*чего еще надо от жизни*» и т.д., плач – такой же раздражитель, как вой трубы и звон телефона...

В финале драматург выводит героиню на свободу: она спускает с лестницы инвалида, убивает из ружья извращенца и, направляя оружие на дверь, ждет прихода мужа...

Впрочем, режиссер решает несколько изменить финал. Ружье стреляет в воздух последним патроном, и кажется, что героине (а вместе с ней и всему человечеству) придется и дальше нести ношу своих оков. Хотя, может, это лишь мною придуманная трактовка. В любом случае, выстрел – отличная финальная точка для этого спектакля. Ведь спектакль и вправду – выстрел.

Александр ФУКС
Петрозаводск

САМАРА. Донжуановский контекст

Мольеровский «Дон Жуан», появившийся на сцене Самарского академического театра драмы им. М.Горького – событие знаковое. Поскольку эта пьеса никогда еще не ставилась в этом городе. Да и во всей истории нашего театра ее появления были единичными. Например, между самыми известными русскими постановками – мейерхольдовской (1910) и эфросовской (1973) – прошло больше с-

тидесяти лет, а эфросовская для современников, видевших ее, стала эталоном великого спектакля по Мольеру. Работая над диссертацией о режиссуре Анатолия Эфроса, я сама по многу раз пересматривала «Дон Жуана» на Малой Бронной, фиксируя его во всех тонкостях композиции и мизансцен.

Автор сценической версии и постановщик самарского спектакля – известный болгарский режиссер **Александр Морфов**,

хорошо известный нам по московским и петербургским спектаклям и уже ставивший «Дон Жуана» в Болгарском Национальном театре им. И.Вазова, в Санкт-Петербургском театре им. В.Ф.Комиссаржевской и в Израильском театре «Гешер». Самарский театр купил права на инсценировку и авторскую постановку, которую перенес на сцену художественный руководитель театра **Вячеслав Гвоздков**, давший спектаклю новое рождение



Дон Жуан - Д.Евневич



Сганарель - В.Сапрыкин



Дон Луис - О.Белов



Дон Жуан - Д.Евневич, Эльвира - Н.Якимова

и новую жизнь. Все, конечно же, не случайно, в том числе и то, что Гвоздков, человек русско-болгарского происхождения, ощутил свою родственность этому темпераментному сочинению. Конечно, все морфовские «Дон Жуаны» по-своему разные, отмеченные географическими особенностями места и актерского менталитета. И самарская постановка, в свою очередь, стала примером того, как в фиксированный рисунок спектакля влилась эксклюзивная энергетика его нынешних исполнителей. Ведь Гвоздков дал возможность пройти через пьесу всей молодежи своей труппы, большая часть которой – его собственные ученики. Именно они «зажигают» пьесу и делают спектакль произ-

ведением самарского контекста. Знайки мгновенно почувствуют отзвук эфросовского спектакля в нынешнем «Дон Жуане». И в сценографическом образе, и во всем его духе. Прямоугольный ангар, в котором происходит действие (его придумал художник **Александр Орлов**), неуловимо напоминает полуразрушенный амбар Давида Боровского с цветной розеткой посередине и целующимися голубями на крыше, с темной фактурой окружающего пространства и строгим сумеречным светом. Для Эфроса мир героев Мольера был неподвижен, темен, непознаваем. «Люди борются, страдают, люди пытаются что-то понять, а мир остается прежним, он холоден к их попыткам понять его...

И вот среди дощатых стен Боровского, среди застывших голубей в застывшем пространстве Эфрос играет спектакль, где герои порой трогательно нелепы, порой трагически остервенелы, порой просто устали в своем тщетном поиске абсолютной истины», – писал К.Гинкас («Сверять по замыслу». – Художник, сцена. Сборник статей. М., 1978, с.17-18).

Как и в эфросовском спектакле, в действиях наших героев ощутимо подспудное подозрение о высшем смысле бытия, неотвратимости суда и возмездия. А в музыке Моцарта – незримое присутствие чего-то надмирного. К финалу возвышенная и пугающая атмосфера надвигающегося возмездия побеждает, неся



просветление. В красивом спектакле Морфова деревянные стены, замыкающие пространство, еще и распахиваются в глубину – открывая космически-черную бесконечность, «вечности бездну».

Впрочем, «философское пространство» самарского спектакля (с его гигантскими стульями, возносящими человека вывсь, и сыплющимся с неба «песком вечности») наполнено яркой энергией игровой стихии, несущей сюжет вперед со скоростью нынешних ритмов. На сцене царит отчаянный и разбитный мир, а широкое пространство игры наполнено карнавальным куражом и блеском. Сочные авантюрные сцены не дают нам расслабиться ни на секунду – и мы несемся в этом сюжете, как в лихом аттракционе.

Соблазнение донны Анны сменяется убийством Командора, а следом – утренним пробуждением Дон Жуана в ванной: его купают, бреют, освежают, делают ему маникюр и массаж – приводя в чувство после бурных ночных похаждений. (Одновременно Сганарель – **Владимир Сапрыкин** не прекращает с ним свой вечный философский спор.) Далее Дон Жуан цинично изгоняет соблазненную им Эльвиру (**Надежду Якимову**) – уже готовясь

похитить из-под венца новую жертву. Является его отец Дон Луис (**Олег Белов**) с надоевшими увещеваниями – и отец тоже осмеян и изгнан прочь. А теперь уже наш герой в Испании, где обещает жениться на всех подряд – Шарlotte (**Нине Лоленко**), Матюрине (**Владе Филипповой**) и других девицах – которых он обрызгивает из бутылки шампанского, посылая слова любви всему женскому полу... Уезжает со Сганарелем на велосипеде в дальнейшие странствия – где нищий (**Олег Белов**), не осквернивший креста даже за подаяние, преподает ему урок истинной веры. Заявляется в гробницу Командора и осуществляет свое знаменитое приглашение на ужин...

Все это разыгрывается авантюрно и живописно, эффектные картины жизни Дон Жуана разворачиваются перед нами как сверкающий калейдоскоп. Размах композиций кружит голову, сценический воздух экспансивно осваивается по вертикалям и диагоналям... А действие насмешливо соткано сочетанием фарса и драмы, комедии и философии – отражая типичные метания меж земным и небесным, свойственные человечеству.

Второй акт – «сомнение и раскаяние» великого грешника. Дело



движется к развязке, и нам уже кажется, что духовное спасение Дон Жуана совсем близко. Вот он, в трагической позе, застыл в кресле, вознесшем его вывсь, поближе к Богу. Он впервые надевает на себя крест и даже крестится и готовится к исповеди... Но, поняв неизменность собственной природы, злобно срывает с себя личину страдальца, швыряет на землю крест – вновь становясь торжествующим богохульником. В довершение всего насилует Эльвиру, убивает ее брата, изгоняет своего верного Сганареля. И остается один на один с самим собою и небом, с высот которого на него обрушивается, как кара небесная, столб песка, «песка вечности», в котором он и застывает – нераскаявшийся, непреклонный...

Портрет самого Дон Жуана, сыгранного **Денисом Евневичем**, прибережем к концу, оставив его на сладкое – поскольку именно его личность и является осью всего спектакля. Кто же он, нынешний роковой обольститель?

Вспомним: у Эфроса в исполнении Николая Волкова он был философом, человеком зрелым, давно уже догадавшимся о хаосе мирового устройства – но упорно пытающимся проникнуть в тайные законы бытия. Со временем этот герой на сцене очень помолодел. Что ж, времена разительно меняются, а с ними меняются и личности – не только их масштаб, но и структура. Наш се-

годняшний Дон Жуан в исполнении Дениса Евневича – это молодой современный оболтус. Который и сам еще толком не знает, кто он, который далек от внятного понимания себя самого. Его лицо и нам, пожалуй, сложно запомнить: оно похоже на тысячи современных лиц, которые мы встречаем повсюду... Он еще не оформился как личность – но цинизмом безверия уже исполнен. Ему все позволено и все доступно, а бессознательное желание «жить круто» и «всех иметь» отразило новый современный психотип. Да, он наш парень, наш! Его ленивый и наглый, спящий во сне душевном ум ничем не озабочен, кроме удовлетворе-

ния сиюминутных импульсов. Как Бэтмен, он летает по миру в праздных путешествиях и забавах. Он ничем не томится – он просто не знает, чем себя занять в этой жизни. Он статен и крепок, а взгляд его холоден и ленив. И этот «плейбой», человек с непроснувшейся совестью – типичный продукт XXI века, произведшего необратимые изменения в нашем сознании. Денис Евневич органично явил нам эту «игру на понижение», стерев великий архетип демонического образа и начав создавать его современную мифологию.

Ольга ИГНАТЮК

Фото предоставлены Самарским театром драмы

САРАТОВ. Палата бизнес-дури

Еще одна постановка на вечную медицинскую тему – из серии «Богатые тоже плачут» – появилась в Саратове. В **Театре русской комедии** спектакль «**Палата бизнес-класса**» по комедии московского автора **Александра Коровкина** поставил молодой режиссер **Олег Загуменнов**.

Это первое обращение к творчеству драматурга в нашем городе и вообще – российская премьера пьесы (на которой побывал автор). Коровкин – опытный сценарист, драматург, умеющий лихо закручивать интригу и обладающий отличным чувством юмора. Мы знакомы с его сериальными работами – «Бедная Настя», «Неотложка», «Дорогая Маша Березина». Спектакли по его пьесам ставятся во многих театрах, «Кукла для невесты» уже несколько сезонов идет на сцене МХТ им. А.П.Чехова.

Загуменнов отлично проявил себя как режиссер комических постановок – саратовцы оценили по достоинству его спектакли по Зоценко и Соколовой в Театре русской комедии. И вот третья работа режиссера в этом театре – современная комедия положений.

Место действия более чем оригинально – послеоперационная палата. Шприцы, судна, анализы – проза жизни, и какая прозаическая! Но под пером хорошего комедиографа и больница может превратиться в арену отчаянных баталлий на любовном фронте. Богатые тоже болеют, плачут, переносят малоприятные операции. При этом продолжают курить, пить элитные коньяки, флиртовать, не отрываясь от мобильного, решать финансовые вопросы, устраивать разборки с женой, с любовницей, с ее мужем. Странно ли, что к концу по-

слеоперационного дня, полного подобной дури, они снова попадают на хирургический стол?

Смешной, литературный – «без пошлости» текст, удачное его воплощение. Режиссер добавил несмолкающие новости – страшилки из телевизора, которые легко легли на сюжет пьесы. Жена, любовница и обманутый муж, ища один другого или прячась друг от друга, оказываются в самых невероятных местах, появляются и исчезают с калейдоскопической быстротой. Зритель к концу спектакля просто запутывается в «вихре меняющихся обстоятельств». Органичны **Михаил Юдин** (немного пафосный, старомодный артист Изумрудов) и **Лидия Раенко** (преданная своей «самой лучшей клинике» медсестричка Илона). В них есть комизм, но и достоинство, и трогательная искренность маленьких людей, которых пренебре-



жительно называют «совками». **Алексей Кашинский** точно попадает в образ – его невезучий бухгалтер, трепетно влюбленный в свою жену, нелеп, вызывает смех, но и сочувствие. Убедительно играет преданную, вышколавленную жену крупного чиновника **Людмила Балташева**. Поначалу ей недоставало ощущения легкости жанра, а сериальная мелодраматичность здесь не к месту. Сейчас она ближе к замыслу автора. А вот главный герой Разницкий (**Андрей Попов**) – столичный чиновник – выглядит весьма непривлекательно. Да, автор умудрился вписать в комедию положений социальную сатиру (хотя финальная обличающая речь медсестры будто списана с речей наших «кухонных» критиков и пенсионеров на лавочке у подъезда). Но актер лишил своего чиновника обаяния, пусть и отрицательно. Все-таки все женщины крутятся вокруг него, да и старый актер начинает ему почему-то подыгры-

вать. Вряд ли из расчета на награду – скорей, из сочувствия. И вечное раздражение «большого начальника», если выбрана именно эта его сторона, можно передать комическими средствами, надо их только хорошенько поискать. Первоначально роль Разницкого предназначалась актеру **Андрею Степанову**. Из-за болезни он был введен на нее гораздо позже. «Крутой начальник» в его исполнении получился куда симпатичнее (сказалась богатая фактура актера) и забавнее. Тем острее выглядит кульминация спектакля, где Разницкий, уставший врать и выкручиваться, неожиданно сбрасывает маску благопристойности. **Разницкий (выхватывает у Изумрудова телефон)**. Раздавлю! Мокрого места не останется. Никто ничего не видел и не слышал! Понятно?! Многозначительна здесь ремарка драматурга: «Все молчат». Почти пушкинское – «народ безмолв-

ствует». Но ведь четыреста лет миновало со времен годуновских и почти двести с пушкинских. Все «безмолствуем». Несоввершенство пьесы, ее «сериальный» обрыв начинается именно с этой фразы. Есть и смысловые нестыковки текста. Врачебный обход в больницах совершается в первой половине дня, посещение больных – во второй, а не наоборот.

А это уже замечание к мизансценам. Ну, не может человек, только что прооперированный (пардон, сзади), бодро садиться на пятую точку. И вообще садиться – тогда он попал бы в операционную уже в начале спектакля. Важнейшая сцена, где Разницкому стало дурно, пока таковой не является. Не хватает эмоциональной ее подготовки. Но это рабочие моменты спектакля, они должны наладиться. Зритель получил классную комедию, а актеры театра доказали, что им только «хороших рук недостает».

Пьеса такая незатейливая, что режиссер даже извинялся, зачем ее поставил. Но, во-первых, надо иногда зрителю отдыхать – и от многословных трактовок классики, и от «шершавых поцелуев» новой драмы. Да и не так все просто в простенькой больницы истории, как может показаться.

Ирина КРАЙНОВА
Саратов

Фото предоставлены театром

СЫКТЫВКАР.

Страсти по «Мертвым душам»

Нынешний театральный сезон Театр оперы и балета Республики Коми открыл премьерой мюзикла «Мертвые души» композитора **Александра Пантыкина**. Композитор сам разработал сюжет мюзикла, который прописал либреттист **Константин Рубинский**. Ткань созданного сюжета вырастает из Гоголя как интеллектуальная мистификация, фантазмагория. Хрестоматийный Гоголь присутствует в новом тексте лишь как «святой дух».

Авторы: «Все совпадения с классическим сюжетом и литературными именами, скорее всего, случайны, коллизии вымышлены заново, ассоциации с действительностью абсолютно не намеренны, а персонажи не имеют никаких реальных прототипов».

Фактура сюжета окрасилась в тона современного вокально-симфонического звучания с элементами эстрадной, роковой, джазовой, камерной, электронной и шумовой музыки – в то, что композитор (он же «дедушка» уральского рока) определил как жанр «лайт-оперы».

А.Пантыкин: «Партитура написана по законам классического бродвейского спектакля, я сделал это специально. Музыка этого жанра очень «съедобна», она не похожа на абстрактные сочинения современных авторов. Пришло новое время, наполненное интонациями *The Beatles, Led Zeppelin, Deep purple*».

Вот из этой «нано-технологичной» ткани наш провинциальный, хоть и столичный театр риск-

нул сшить платье спектакля, невиданного доселе в наших краях фасона. Платье по моде нынешнего времени пригласили сшить уже испытанного в стенах театра и получившего признание у нашего зрителя Санкт-петербургского режиссера **Владимира Акулова** (им поставлены здесь мюзикл «Призрак замка Кентервиль» и сказка «Необыкновенные приключения в Музыкальном королевстве»).

До Акулова к пантыкинским «Мертвым душам» прикасалась рука лишь одного режиссера – Кирилла Стрежнева, который поставил их в Екатеринбургском театре музыкальной комедии, определив жанр своего спектакля как «гоголь-моголь» (см. «СБ, 10» № 5-135). «Мертвые души» Кирилла Стрежнева – история не о купле-продаже умерших крестьян, а о том, на что способны силы зла в борьбе за душу молодого героя (Чичиков у Пантыкина молод), мечтающего «объегорить» весь белый свет. Жанр мюзикла диктует К.Стрежневу хеппи-энд: Чичикову таки удается бежать из города N. и при деньгах, и с возлюбленной. Парочка, подобно русским Бонни и Клайду, бежит навстречу новым приключениям криминального порядка, имея в виду соседний город Глупов.

Владимир Акулов в Сыктывкаре ставит «Мертвые души» как «гоголюцинации». Его история тоже не о купле-продаже. Она, прежде всего, о невозможности герою-одиночке «вырваться в дамки», «сорвать куш» в принципе.

Народилось (возродилось?) племя связанных одной цепью и одной целью крупных сановников, через чьи сети уже не проскользнет одиночная рыбешка. Наступило время коллективных афер, индивидуальные отжили свое. Чичиков у Акулова превращается в маленького человека русской литературы, выросшего именно из гоголевской шинели. Он умирает на больничной койке, в бреде мечтая о материальном достатке и возможности быть любимым. Он умирает, а рыба покрупней, сбитая в стаю, остается жить. Обман обманчика. И даже жаль его становится не по-детски. Дитя, щеночек... Все происходящее на сцене фантазмагорическое действие со счастливым концом – лишь галлюцинация героя, выстроенная в духе Гоголя. Гоголюцинация.

А.Пантыкин: «Идея того, что все снится Чичикову, мне кажется очень современной. В некотором смысле мы все живем сейчас в мире иллюзий, в компьютерном пространстве. Это очень по-гоголевски. Я лично считаю, автор в постановке должен отвести свою роль на второй план. Мое произведение – партитура. То, что ставит театр, – это его произведение. Мне даже интересно, как режиссер интерпретирует мое произведение».

Акулову, вероятно, в хеппи-энде либретто недоставало глубины. Главное (и отдающее абсурдом), что сделал режиссер, на первых же минутах тяжело ранил главного героя и уложил его на больничную койку, где он в состоянии



брета и галлюцинаций просуществовал весь спектакль, естественным образом, однако, перемещаясь по перипетиям сюжета. Благодаря нехитрому в целом, но точному режиссерскому ходу, постановщик раздвинул рамки предложенного материала, и он зазвучал иначе и очень по-гоголевски: «Сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы...».

Смеховое начало спектакля наверняка расположило к себе сыктывкарского зрителя. Оно было заложено уже в костюмах (художник по костюмам **Ж.Усачева**). Гротесковые прически и головные уборы, кричащих цветов платья дам, треуголки с российскими гербами важных чиновников, огромная песочная шапка скряги Плюшкина, дефиле моделей модного салона, комически-уродливые бюсты – верхние и нижние – все это в

духе карикатурной традиции, заданной знакомыми всем иллюстрациями XIX века А.Агина и П.Боклевского, но только в духе. Стилистика внешнего облика персонажей более гротесковая и комическая, и карнавальность в спектакле предстает как мироощущение.

И в то же время максимально приближены к современности костюмы Чичикова, Лизы, бомжа-лакея Петрушки и некоей «поп-звезды» на губернаторском балу (полуголый исполнитель «Зай», роковой искуситель губернских дам). Эта мешанина в костюмах и во всем оформлении (сценография **Ю.Самодурова**) вполне соответствует смешению XIX и XXI веков, Гоголя и Пантыкина. Основным способом мышления в спектакле становится гротеск. Сценографическое решение весьма остроумно. На зрителя обращены своими фасадами

пара стилизованных домов, увешанных вывесками, с одной стороны цитирующими Ильфа и Петрова, с другой – местную достопримечательность «Night клуб 9 пудов». Двери и окна этих домов отворяются, позволяя действующим лицам то проникать на место действия, то застывать в оконных рамах, являя собой портретную галерею. Смена декорации почти неуловима: вот перед нами губернский город N., вот уже модный салон, с высокой лестницы которого начинается шествие «моделей», вот поместье Ноздрева, где огромным матрешкам в шашечной партии противостоит дворовая челядь, а теперь больничная палата Чичикова, где в бреду на серой стене мечется огромный живой силуэт Хлестакова, призывающего героя: «*Будь смелее! Будь нагнее!*»

Тени Хлестакова авторы отдают роль наставника Чичикова. Чи-

чиков (**Е.Завальный**) приезжает в губернию N. с весьма скромной целью «заложить одно имение, а имение – только воздух!». Правда, при герое скопленные им на предыдущих махинациях двести тысяч рублей. Хлестаков своими наставлениями разжигает в Чичикове желание более масштабных махинаций. На чем, собственно, можно сделать деньги, Хлестаков не знает и Чичиков в толк не возьмет, пока со своей скромной целью (заложить имение) не попадает в казенное место – экспедицию. Там сановное лицо – Председатель (**А.Семенченко**) «по дружбе» предложит ему схему аферы с мертвыми душами. Чичиков, заглатывая наживку чиновника-провокатора, становится лишь винтиком в афере по отъему его же двухсот тысяч, задуманной Губернатором (**Г.Муравлев**). Вот почему Павлу Ивановичу так «рады» высокие чины, вот почему ему уделяется столько заботливого внимания. Не подобострастие перед столичной «штучкой», не страх перед возможностью раскрытия собственных злоупотреблений, которые движут гоголевскими персонажами в XIX веке, а трезвый расчет, основанный на понимании абсолютной местечковой власти и безнаказанности в веке XXI.

«Россия страна казенная», – отметил некогда Антон Чехов. Казенная сегодня, как никогда. Чиновники в спектакле объединены единой целью – отнять у Чичикова наличность. Делать деньги из воздуха или из любых денег – исконно российский бизнес. Производить, создавать, выращивать – хлопотно, да и выгоды никакой. В афере Чичикова у Гоголя все просто до гениальности:

«Да накупи я этих, которые вымерли, пока еще не подавали новых ревизских сказок, приобрести их, положим, тысячу, да, положим, опекунский совет даст по двести рублей за душу: вот уж двести тысяч капиталу!»

В сюжете Рубинского и Пантыкина подученный Председателем Чичиков легко «обрабатывает» знакомых всем по школьной программе помещиков и скупает у них мертвые души. Помещики в целом легко расстаются с ними. Выгода им понятна: теперь за мертвые души не нужно платить государству налоги, как за живые. А что с ними будет делать Чичиков, никому из них не важно. За что же арестовывают Чичикова прямо на губернаторском балу, данном в его честь? Ведь по российским законам того времени Чичиков рискует лишь тем, что может попасть в «историю», его ославят как мошенника и не пустят на порог ни одного уважаемого дома. Действительно, Губернатор на балу важно замечает Чичикову, что покупка мертвых душ заставляет задуматься о его реноме. Является Капитан-исправник Дормидонтов (**М.Журков, Н.Глебов**) и дает определение благородному гневу Губернатора: Чичиков арестован «по делу о дьявольском торге мертвых душ». Предлог найден. Формальная причина названа – «дьявольский торг». Так «неуловимый плут» «господин понятливый», «большой авантюрист» Чичиков попадает для разбирательства в тюрьму, где у него будут вымогать то, что при нем доподлинно имеется – живые деньги. А Губернатор для достижения этой своей цели даже дочь не пожалует – пошлет к человеку, дьявольски торговашему мертвые души.

К слову сказать, помещики во времена Гоголя закладывали движимое и недвижимое имущество (и мертвых крестьян в том числе) в опекунских советах на определенные сроки, а заемные суммы возвращали потом государству с процентами. Герой Гоголя, если что и заложит, никогда не вернет заем. Классика беспокоит масштаб оскудения, омертвления некогда живой души Чичикова, преступающего мораль и законы совести, «пошлаяка гигантского калибра», по определению В.Набокова. Гоголевский Чичиков спешит убраться из города, сознавая, что теперь он человек нерукопожатный. Но тюрьма ему, хорошо знающему законы, точно не грозит. Его не проведешь, как провели во многом наивного Чичикова лайт-оперы, который все-таки больше напоминает гоголевского Хлестакова, только провернувшего к началу сюжета некую обогатившую его сделку. «Денег жалко. Репутации жалко. Любви жалко», – тоскует выпущенный из острога Павел Иванович.

А.Пантыкин смещает акценты: в губернии N. именно высокие государственные чины учат Чичикова проворачивать махинации. Причем встраивают его в свою игру. Если бы не влюбленная в него Лиза, сумевшая переиграть мафиозный клан благодаря своим криминальным способностям, быть бы ему и нищим, и ославленным.

У В.Акулова Чичиков реально не может «выйти в дамки». Победитель он лишь в собственных иллюзиях. И любовь его, и любовь к нему – тот же сон. И если бредит Павел Иванович о счастливом исходе, а счастливый исход в его сознании связан с женщи-

ной-спасительницей, то тут уж, как говорится, к Фрейду не ходи. В итоге бедный предпринимчивый «мальчик» Чичиков покидает мир болезни и галлюцинаций и уходит в мир иной, как натура, но приспособленная к реальной жизни. Причем, поскольку уход его сопровождается нежным белым ангелом, надо понимать, что автор постановки выражает ему свое сочувствие. Иначе откуда печаль проникает в сердца зрителей? В то время как с участием жителей губернии N зрителю дано будет пережить фантастическую, адскую сцену из голевского «Вия», где сплошная чертовщина и балом правят не люди и свиные рыла.

В 24-летнем **Ефиме Завальном**, исполнившем роль Чичикова, блестяще сочетаются черты, свойственные другим персонажам. Он талантливо «зеркалит» даже на уровне пластики самовлюбленного разудалого Ноздрева (**А.Измалков**), мелочную и скаредную Коробочку (**М.Быстрова**), сладчайшего Манилова (**С.Журков**), циничного Собакевича (**Н.Глебов**, **С.Швецов**). Если Чичикову у Гоголя подобный талант помогает проворачивать махинации, то актеру Завальному – на протяжении всего спектакля подобно ртути перетекать из одного состояния в другое, вызывая у зрителя откровенное восхищение. А его вокальная одаренность делает честь нашему театру. Тема «*Да что вам известно о жизни моей...*», в которой герой рассказывает о бедной бесприютной юности, «о драной шинели, о верстах бродяжных», повергла в грусть не одну зрительскую душу, а ис-

кренные признания в любви к Лизе растопили не одно девичье сердце.

Губернаторская дочь, 16-летняя блондинка «*институтка, только что выпущенная*», получившая в новых «Мертвых душах» имя Лиза, уже не эфемерное создание, поразившее на мгновение сердце дельца Чичикова. Она лишь носит маску смиренницы, приготавливающей себя в монахи. В финале потрясенный зритель узнает, что Лиза уже не первый день печатает «*фальшивую деньгу*» и умудряется ее распространять – «*сватать по лавкам*». Размах мошенничества милой девушки Павлу Ивановичу и не снился. Когда понадобится вырвать любимого, Лиза с легкостью находит 200 тысяч «нарисованных» купюр и подсовывает их папеньке-губернатору, выдав за изъятие у арестанта Чичикова. Жгучая брюнетка, Лиза в спектакле (**Г.Маликова**, **Е.Лодыгина**) – натура страстная, рискованная, умная, обладающая чувством юмора и чувством реальности. Образ ее в спектакле яркий, запоминающийся и безукоризненный в вокальном отношении. И есть в ней еще что-то от женщины-матери. Как она умеет утешить героя в его несчастье! Она одна может вернуть ему желанные «*деньги, репутацию, любовь*». Именно Лизе достает ума вывести на чистую воду лакея Петрушку (**А.Жаворонков**), который не один год следует за героем по дорогам российского государства. Лиза вскрывает его предательскую суть. Сторговав у него сюртук, в подоле которого зашиты 200 тысяч чичиковских рублей, Лиза не преминет презрительно заметить: «*Тут если что, литературный до Глупова через пять минут*

без остановок пойдет». Лакей Петрушка – точное актерское попадание в еще одну разновидность «свиного рыла», мертвой души.

Возникает Селифан (**Е.Гаврилов**) в совершенном одиночестве является собой образ иного мира – мира душ живых. Существовая рядом с мошенником Чичиковым и пьяницей Петрушкой, наблюдая подлую жизнь, в которую погружен народ («*все только торгуют*»), он словно бы и не касается грязи и омертвения. Он слуга, но не лакей, и к барину своему относится как к сотоварищу, потому предать Чичикова для него «*не по-божески*». Думающая и тоскующая душа Селифана тянется к высокому. «*Я увижу Бога и другие тайны*», – таков масштаб его мечты. Именно книга, по его мнению, может открыть глаза «*убогим, неумным, мелким, диким*». Каким он относит и себя.

На протяжении всего действия сначала по буквам, потом по слогам, наконец, по словам он складывает принадлежавшую перу Гоголя фразу: «*Куда несешься ты?*» Завершающая спектакль ария Селифана мало того, что невероятно красива музыкально, положена на достойный текст, исполнена Евгением Гавриловым так, словно это печальный гимн страны, которая действительно до сих пор не ведаёт, куда несется. И действующие лица спектакля, сняв уродливые маски и вернув себе человечье обличье, подхватывают: «*Куда несемся мы?*» Под этот гимн хочется встать, зал замирает и «душу слова чувствует». И страшно думать о России как о «стране умертвий», по определению Салтыкова-Щедрина.

А.Пантыкин: «*В основе «Мертвых душ», две интонации: тема обмана-интриги-денег-наживы,*

которая характеризует Чичикова, Лизу, губернаторскую команду и помещиков, и тема духовно-душевного-нравственного в человеке, связанная с Селифаном и мертвыми душами. Противостояние этих двух начал и обеспечивает симфоническое развитие музыки спектакля».

В картине России, представленной в спектакле В.Акулова, два по-настоящему мощных полюса: сплоченные проектом «чистой прибыли» высокопоставленные чины, для которых любой человек – душа, не имеющая никакой ценности, и Селифан, чьи помыслы обращены к справедливому устройству мира и к высоким «божеским» идеалам. Режиссеру, создавшему плотный и насыщенный театральный текст, удалось расставить акценты на двух главных полюсах так, что сюжет получил пугающе современное звучание.

Может быть, именно благодаря содержательности и театральной глубине сыктывкарского спектакля «Мертвые души», на котором зритель смеется и плачет, определение его жанра как «мюзикла с элементами рок-оперы и балета» кажется не совсем точным. Определение мюзикла традиционно отсылает нас к легкому жанру, близкому к комедии. И даже определение «лайт-опера» самого композитора для того, что в итоге получилось, тоже не точно. «Мертвые души» – это опера с продуманной постановочной и музыкальной драматургией, с тематическими мостиками, с системой лейтмотивов. Нет музыкальных номеров, нет нарезки из скетчей, музыкальная ткань не прерывается в течение всего спектакля, даже когда герои просто разговаривают.

«Мертвые души» – опера, и у нее современный музыкальный язык. Оркестр под руководством **Виталия Лайдинена**, по признанию музыкантов, «купается в интересной музыке»: иронизирует, пугает, он полон то сарказма, то лирики. Дирижер-постановщик тонко нюансирует музыкальный текст. Ариозо, дуэты, ансамбли виртуозно переходят друг в друга. Есть что сказать балету – он здесь не подтанцовка, а важнейшее средство выразительности. Остроумность балетных сцен, их особая пластика (балетмейстер-постановщик **М.Поночевная**) продиктованы своеобразием музыки. Вводя в кухню своей работы, Пантыкин объясняет, что, персонажируя героя, он принужден наделять его особым музыкальным языком. Рассмешившая всех ключевая фраза Ноздрева: «Редкая лошадь долетит до середины Днепра», к примеру, привела композитора к «лошадиным» приемам в партитуре: «*нарочитые глиссандо, динамичное развитие вокальной формы от быстрых речитаций до распевно-полетных тем*».

Партитура А.Пантыкина уже названа московскими музыкальными критиками «отменно упругой, летящей на джаз-роковых парусах». Ей уже предъявлены претензии в «эстетической олдскульности»: мол, приемы композиторские – из вчерашнего дня. Оно, конечно, может быть и так. Что ж, значит, рано или поздно и перед нами откроется возможность познакомиться с российскими композиторами новой школы. Было бы только приятно встретиться с современной «вменяемой» оперой, способной тронуть не только умы, но и сердца. Мы живем в провинции,

и то, что для столицы уже «олдскульность», для нас еще открытие и даже революция. Не стоит забывать о том, что значительная часть наших театров воспринимает лишь узнаваемое, а к экспериментам относится с неодобрением и опаской. Казалось бы, большой риск на самой большой сцене Сыктывкара ставить спектакль с непривычной для меломанов музыкой, и для всех нас, «проходивших» Гоголя, с «не совсем Гоголем» в основе. Репертуарная стратегия директора **Валентины Судаковой** в последние годы очень изменила театр, приблизила к трендовым направлениям. И в этот раз театр снова только выиграл.

«Мертвые души» идут при полном зале, финальные аплодисменты длятся по десять минут, актеров не отпускают со сцены. В СМИ только положительные отзывы. Молодые и от того часто слишком скептические и резкие журналисты едины во мнении: «*В театре создали действие, которое привлекает внимание зрителей всех возрастов*». Отмечают звезд театра, показавших себя в непривычных амплуа: **Майю Быстрову** (Коробочку) и **Михаила Журкова** (капитана-исправника Дормидонтова) как прекрасных комедийных актеров, **Анатолия Измалкова** (Ноздрева) как характерного героя и мастера гротеска, **Геннадия Муралева** (Губернатора) как воплотившего в своем образе и ужас, и комизм. И, конечно, все влюблены в молодых исполнителей: **Ефима Завального** (Чичиков), **Евгения Гаврилова** (Селифан), **Галину Маликову** и **Елену Лодыгину** (Лиза).

Любовь ТЕРЕНТЬЕВА
Сыктывкар

Фото предоставлены театром

ТОМСК. В предчувствии беды...

Высок, тонок, как «юный князь изящен» да еще огненно-рыжеволос – он бросается в глаза сразу, очаровывает мгновенно и располагает к дальнейшему знакомству. И, надо сказать, оно, знакомство это, не разочаровывает: ибо юноша не только красив внешне, но и весьма наполнен внутренне. А его работе с актерами, с драматургическим материалом могли бы поучиться и более опытные режиссеры.

Молодой рыбинский режиссер, выпускник Щукинского театрального института **Александр Загораев** появился в Томске весной. Его пригласили в **Театр юного зрителя** для постановки бенефисного спектакля актрисы Марины Фадеевой. Незамысловатая, на первый взгляд, пьеса «**Ночь Святого Валентина**» **Александра Марданя**, воплотившись в спектакль, неожиданно приобрела некий космический смысл, а занятые в постановке актеры сумели показать себя с неожиданной стороны. Руководство театра уже после первой работы предложило Александру Сергеевичу занять вакантное место главного режиссера, на что тот, долго не раздумывая, и согласился. Однако вскоре покинул его в знак солидарности с директором Светланой Бунаковой, которая была вынуждена уйти из ТЮЗа. Но Томск не смог забыть молодого и явно талантливого режиссера. Уже в начале осени он был приглашен **Томским театром драмы** опять же для постановки бенефисного спектакля. На этот раз – для одного из старей-

ших актеров города, народного артиста России **Дмитрия Киржеманова**. Выбор пьесы был долгим и в какой-то мере мучительным. Режиссер и бенефициант не могли прийти к согласию. Их «помирил» **Максим Горький**. А вернее – его пьеса «**Старик**», написанная в 1915 году. По словам режиссера, она поразила его своей актуальностью.

– Сто лет прошло, а ничего не изменилось, – говорит Александр Загораев. – Те же проблемы, те же конфликты. А кроме того, в этой пьесе огромное множество неких экзистенциальных вопросов, над которыми я не перестаю размышлять. Например, искупление грехов... Может ли грешник, совершивший преступление, очиститься, пожертвовав деньги, пусть даже на благие дела? Я не могу однозначно ответить на этот вопрос. Мне кажется, что Горький – тоже. Может ли один человек судить другого, а тем паче – наказывать? Или это исключительно право Бога? Интересно подана и тема страдания. В какой-то мере Горький спорит здесь с Достоевским. Если у Достоевского человек очищается, приближается к Богу, только пройдя через страдания, то у Горького это вызывает протест, он утверждает, что страдание зачастую порождает обиду, зависть, злость и тем самым еще больше разрушает человеческую личность. В его комментариях к пьесе читаем: «...я старался указать, как отвлечен человек, влюбленный в свое страдание, считающий, что оно дает ему право мести за все то, что ему пришлось перенести. Но

если человек убежден в том, что страдание дает ему право считать себя исключительной личностью и мстить другим за свои несчастья, – такой человек, по моему мнению, не принадлежит к людям, заслуживающим уважения других».

Несмотря на то, что на счету молодого режиссера уже немало постановок, «**Старик**» – его первая столь масштабная работа: и по количеству действующих лиц, и по многоплановости. Сторонник психологического театра, Александр Загораев прежде всего стремился показать развитие персонажей, затронуть какие-то тонкие струнки в душе зрителя, заставить его размышлять. И, надо сказать, ему это удалось. Зрители, порядком уставшие от формальных изысков, столь распространенных в последнее время при постановке классических произведений, почувствовали прелесть сопереживания, подтекста, внутренней интриги. На протяжении всего действия зал напряженно следил за происходящим на сцене, заражаясь исходящим оттуда ощущением все нарастающей тревоги.

«*Предчувствие беды*» – такое жанровое определение дал своему спектаклю Александр Загораев. Оно возникает постепенно и усиливается от сцены к сцене, от действия к действию. Поначалу зритель слегка недоумевает, почему главный герой, удачливый предприниматель **Мастаков (Геннадий Поляков)**, человек богатый и не чуждый делам богоугодным, завершив строительство училища, не радуется,

Старик - Д.Киржеманов

Старик -
Д.Киржеманов,
Мастаков -
Г.Поляков

как другие, держится отрешенно, погружен в свои мысли? И ни встреча с любимой женщиной Софьей Марковной (**Елена Саликова**), ни щебетание обожаемой дочери (**Светлана Соболев**) не могут вывести его из внутреннего оцепенения. Состояние героя явно контрастирует с тем

пространством, которое окружает его. Он здесь и не здесь одновременно.

Разгадка приходит быстро. Весть о некоем подозрительном Старике (**Дмитрий Киржеманов**), появившемся в округе и расспрашивающем о хозяине, распространяется по дому, об-

растает слухами и догадками... До тех пор, пока Мастаков не признается Софье Марковне в давнем знакомстве с ним. Когда-то за совершенные преступления оба они отбывали срок на каторге. Мастаков бежал, сменил фамилию и начал новую жизнь в надежде трудом и помощью людям искупить свою вину. Старик же претерпел свои страдания до конца. И вот теперь он явился Судией над вся и всеми, ярким обличителем чужих пороков. Выясняется, что Мастаков увидел Старика в церкви на службе, еще до того, как он появился в его доме. Оттого-то он и начинает вести себя так необычно, ожидая разоблачения. Он пытается скрыть свой страх (вполне естественный в такой ситуации) от других.

Удивительное дело: с признанием Мастакова фабульная сторона спектакля уходит на второй план, и гораздо интереснее становится не гадать, чего потребует от главного героя Старик, каким образом он его накажет, а наблюдать за тем, как меняются люди в ожидании неотвратимой расплаты, как приоткрывается потаенное дно души каждого. В спектакле есть эпизод, очень значимый для понимания основной идеи.

Один из персонажей, Яков (**Иван Юрчук**), пустой и пошловатый малый, разыгрывает старого каменщика, намекая, что знает про него нечто нехорошее. Ни на чем не основанное утверждение, тем не менее, пугает пожилого человека. Почему? Вот как это объясняет довольный произведенным эффектом Яков: «Ведь у каждого есть что-нибудь, что он скрывает. Ну а я веду себя так, будто мне все тайны известны!»



Софья Марковна -
Е.Саликова, Девица -
Т.Темная



Девица - Т.Темная,
Захаровна -
Л.Попыванова



Старик - Д.Киржеманов



Финал
спектакля

Точно так же ведет себя и Старик. Но он не просто пугает окружающих, он нагнетает почти мистический ужас уже своим появлением, сопровождающимся грохотом грома, затемнением на сцене. Согнутая, злобещая фигура в черном полумонашеском

одеянии является олицетворением самого зла. Подстать Старика и его спутница – девица Марина (**Татьяна Темная**), словно парализующая своим неподвижным взглядом каждого, кто встречается на пути. С приходом этой пары практически все

герои «раскрывают» новые грани своей личности. И подчас – не самые лучшие. Все то темное, что сидит в каждом из них, внезапно выходит наружу. Заботливая хлопотунья нянька Захаровна в исполнении **Людмилы Попывановой**, узнав о грозящей хозяину опасности, не моргнув глазом, как-то даже обыденно предлагает подсыпать Старичку крысиного яда. А Софья Марковна? **Елене Саликовой** очень хорошо удалось передать, как в ее героине борются два начала: сильной, волевой хозяйки жизни и любящей ранимой женщины. Известие о некогда совершенном Мастаковым преступлении она принимает близко к сердцу и предпринимает все, чтобы помочь любимому человеку.

Но, когда понимает, что Старика деньги не интересуют, что от него нельзя откупиться, предпочитает отступить и расправиться с ним «чужими руками». Сцена расставания Софьи и Мастакова – одна из самых пронзительных в спектакле. Героиня сообщает, что уезжает на несколько дней, дабы нанять нужных людей для решения дела Мастакова. Но и она, и он, и зрители сознают: это прощание – навсегда. Предчувствие беды уже достигло своего апогея! Потому-то эта сцена и решается в спектакле не в бытовом ключе. Герои, разговаривая друг с другом, произносят свои реплики в пространство. И зрителю гораздо важнее и интереснее понять, что стоит за обыденными, казалось бы, словами.

– Идя вслед за горьковским текстом, не «модернизируя» пьесу, мы с актерами, тем не менее, не хотели создавать бытовую историю в чистом виде, – поясняя

ет Александр Загораев. – Наш спектакль – это своеобразная притча, некое предупреждение всем нам, живущим в смутное время в предчувствии какой-то пока еще непонятной беды.

Притчевость постановки подчеркивается и многочисленными «знаками», которые необычайно интересно разгадывать. Так, все герои в спектакле (кроме Старика) одеты в белые одежды с черной отделкой (намек на греховность каждого, каким бы чистым он ни казался). Обличительные монологи Старика многократно усиливаются микрофонами и оттого звучат зловеще...

Особо хочется сказать о сценорафии, выполненной московским художником **Еленой Сенатовой** – полноправным соавтором спектакля. Декорации, в которых играют актеры, и реалистичны и «потусторонни» одновременно. Благодаря обычной подсветке на сцене возникает

перспектива, позволяющая зрителю «перемещаться» в совершенно другое пространство. В финале, когда Мастаков кончает жизнь самоубийством и не дает своему врагу вдоволь насладиться мстостью, сверху падает занавес. Он падает и накрывает всех, находящихся на сцене: и грешников, и тех, кто их судит. А в вышине появляется безграничное звездное небо – символ Бога. Только ему дано право судить. Но он, в отличие от людей, милостив. И потому прощает.

– Как и в пьесе, так и в спектакле финал остается открытым, – говорит Александр Загораев. – Что должен делать человек? Покаяться? Не грешить? Любить? Пусть каждый выбирает сам. Но самое главное, он не должен судить. Потому что осуждение, мсть разрушительны и приводят к беде.

*Татьяна ЕРМОЛИЦКАЯ
Томск*

Фото Сергея Захарова

IN BRIEF

Казань

**В ТЕАТРЕ КУКОЛ
«ЭКИЯТ» ПОКАЗАЛИ
«МУЛЬТИ-ПУЛЬТИ НОВЫЙ ГОД»**

Во время рождественских каникул в Татарском государственном театре кукол «Экият» были представлены новогодние интермедии – 45 представлений, на которых побывало около 11 тысяч юных казанцев.

Праздничное представление под названием «Мульти-пульти Новый год» придумала молодая актриса **Диана Николаева**, а поставила режиссер театра **Людмила Дьяченко**. Помимо традиционных новогодних персонажей – Деда Мороза и Снегурочки, его героями стали Шрэк, Осел-комик, озорница Машенька, символ наступающего года Дракониха, хитрая проказница Стервелла.

После игр у елки дети могли посмотреть репертуарный спектакль театра: «Снежную королеву» Е.Шварца, «Щелкунчика» Э.Т.А.Гофмана, «По щучьему велению» Е.Тараховской или «Подарки Деда Мороза» Н.Абрамцевой.



*Дилия ШАЯЗДАНОВА
Казань*

ПРИСУТВИЕ ДУХА И ЭФФЕКТ АВТОРСКОГО ИСЧЕЗНОВЕНИЯ

Двенадцатый Международный Волковский фестиваль в Ярославле завершился «Ревизором» Римаса Туминаса в постановке Вильнюсского Малого драматического театра (Литва) с Сергеем Маковецким в роли Городничего. Открывал фестиваль Юрий Любимов, земляк ярославцев, приехавший в родные края.

Многие из названий, составивших афишу фестиваля, – это спектакли «с биографией», известные критике и зрителям. Одна из самых актуальных проблем современного театра – процессы, происходящие с авторским (драматурга и режиссера) сознанием, отраженным в тексте и пространстве спекта-

кля. Сегодня в театре привычно «изъятие» Автора из любого текста. Впрочем, не только в театре, но и в живописи, музыке, кинематографе. Автора нет в картине, спектакле, фильме, и предсказание Ролана Барта в известном эссе «Смерть автора» (1968) особенно сильно звучит именно сегодня. Мне уже приходилось на страницах «СБ, 10» (№5-135-2011) писать о развоплощении, раздроблении, стирании, исчезновении Героя. Но исчезает и Автор, в пространстве текста спектакля сознательно стирается авторская позиция. Прежний театр настаивал на Присутствии Духа и Героя, на присутствии Автора. Нынешний – сознательно отрывается от авторского начала или сторонится его.

В спектаклях прошедшего фестиваля так или иначе отразились обе тенденции... В этой статье речь идет о тех спектаклях, где Присутствие Духа заявлено отчетливо, и о тех, где оно размыто, ослаблено или нивелировано...

Уединенный городничий

В «Ревизоре» (Вильнюс, Малый театр) Римас Туминас даст Городничего крупным планом, может быть, впервые так явно отъединив его от среды чиновников. Попытки присвоить Городничему авторское сознание были сделаны еще самим Гоголем. Да и кто в ту пору, кроме Пушкина и Гоголя, посвящал столько размышлений Авторскому пространству и волеизъявлению в тексте?! А гоголевские вариации («Развязка «Ревизора») с авторскими исповедальными монологами, делегированными Первому комическому актеру, от которых Щепкин поспешил наотрез отказаться... Между тем, Гоголь расширял масштаб пьесы, одновременно выступая против ее обытовления. «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!..» – не обличение то было, а рыдание и плач Гоголя над Россией, не узнавшей своей «кривой рожи» в его фантастически честном зеркале. В свое время в «Современнике» Валентин Гафт играл Городничего, присваивая – под занавес – глубинные авторские философемы: «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ре-



«Ревизор». Малый театр. Вильнюс, Литва

визор? Что прикидываться? Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по именно повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад».

Римас Туминас задал Городничему несколько уровней. Режиссер объединил в Городничем – и персонаж, и Актера, рефлектирующего над ролью, и Автора. Мы видим горестного, страдающего Городничего, пронзительно и остро размышляющего о судьбе России. Городничий и связан с чиновниками, он – их часть и их порождение, и отъединен от них, и даже уединен. В сцене вранья Хлестакова он сидит возле правой кулисы, у стола «изобилия» – перед горой картофеля, увенчанного огромной тыквой, отпивает из фляжки коньяка, курит сигару, усмехается чему-то своему, потаенному. Чиновники – на другом поле, у левой кулисы. Городничий-Маковецкий буквально «сканирует» их своим внутренним оком. Вот где скрытан скрытый «ревизор»...

Чиновники не карикатурны, не огрублены, не гротескны... Гротескова сама действительность. Хлестаков причесывается, сдувает пылинки с мундира, а следом, как по команде, детально копируя его жесты, причесываются и сдувают пылинки все его присные. Городничий припадает-прикладывается не к ручке, а к босой ножке Хлестакова, поглаживает ее и целует.

– Вы думаете, что Городничий не видит, кто перед ним? – ответил Сергей Васильевич Маковец-

кий на мой безмолвный вопрос. – Прекрасно видит. Никакой не генералиссимус или генерал-фельдмаршал. Видит сосульку, фитиольку, ничтожество. Здесь вечное, русское: «И сосулька у нас может помахать маршальским жезлом». Чиновники испытывают дивный восторг от собственного чинопочитания! Рабское сладострастие! Как мечтает Добчинский, чтобы о нем услышал сам государь... Как мечтают все они до одного о столицах! И Городничий видит себя чуть ли не канцлером... Туминас ставил спектакль о той вертикали, между небом и землей, которая держит всех нас. Здесь церковь стоит без креста, и люди безблагодатны.

В руках Хлестакова – **Аруна-са Сакалускаса** заводная кукла. Кукла Хлестакова – бородастый мужичонка в валенках, в одной руке – стопарь, в другой ба-

лалайка. Русь пьяная, дурная, кукла в руках хлестаковых. Небосвод опрокинулся, тучи разверзлись, хлынул ливень, потоп, конец света. Церковь без креста – пугало, носится по кругу, сметая все и вся. Туминасу важны не политический или социальный подтексты, а вопрошающий взгляд на самого человека. Недостроенная церковь, наше духовное настроение. Однако присутствие Духа Автора, авторская позиция всеяют в нас, даже сквозь апокалипсические видения, некоторую надежду.

Варшавская мелодия. Чистый звук

«Ласточку», инсценировку рассказа **И.С.Тургенева «Живые мощи»** в постановке **Жанны Герасимовой**, привез в Ярославль театр «Рампа» из **Варшавы**.

...Мир звуков: жужжание пчел на пасеке, шелест крыл бабочек и



«Ласточка». Театр
«Рампа». Варшава,
Польша

мотыльков, звон комара, воркование голубя, кудахтанье кур и писк цыплят... И еще – щебетанье ласточек под застрехой. Душой мира – одной из ласточек ощущает себя и героиня спектакля Лукерья. Есть скрытый трагический сюжет в ее рассказе: «Здесь охотник из ружья ласточку подстрелил... На что покорились?» Тургенев предвосхитил чеховский «сюжет для небольшого рассказа». И Лукерья здесь – подстреленная ласточка. Польский театр привез русскую историю, звучащую на польском языке. В Польше (и не только в Польше) этот спектакль назвали феноменом. Жанна Герасимова выступает в спектакле как режиссер, автор сценария, переводчик и сценограф. По чистоте и тональности звучания – это лучший камерный спектакль фестиваля. В конце концов, присутствие Духа в спектакле определяет все. Дух – душа – человек в чистом звучании здесь сливаются воедино. Это проблема искусства, проблема цельного человека.

Здесь нет негатива, нет правых и виноватых. В этом спектакле нет и привычного драматического конфликта, противостоящих сторон – есть простое течение времени. Течение жизни. И есть болезнь, которую до смертного часа одолевает героиня тургеневского рассказа, крестьянка Лукерья. Та хворь, которую философ Кьеркегор назвал «Болезнью – К – Смерти».

Спектакль идет два с лишним часа. Все это время героиня умирает, обреченная болезнью на неподвижность. И два с лишним часа – с некоторыми короткими перебивками – длится ее непрерывный монолог. Жанна Ге-

расимова поставила спектакль в жанре религиозной притчи. Притча превратилась в мистерию, в мистериное действо. Лукерью играет **Бригида Туровска-Шимчак**. Ее исполнение без тени преувеличения можно назвать выдающимся. У Тургенева в начале рассказа Лукерья «совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая – ни дать ни взять икона старинного письма...» В спектакле высохшее тело Лукерьи дано лишь намеком – в пластике, но здесь же заложено и ее Преображение. Лукерья буквально вспархивает с постели, это взлетает ее душа. И для зрителя нет ее болезни. Бригида воплощает создание, исполненное детской радостной восприимчивости жизни, целомудрие сердца. Ее Лукерья юная, светлая, сладкая, она светится. Свет ее имени (Лукерья – Люциус – от латинского «светлый»), тот тайный свет, то смирение достоинства, о котором писал Тютчев (не забудем, что эпитафия к тургеневскому рассказу – тютчевский, о душе русского народа и его долготерпении).

*Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплемennyй,
Что сквозит и тайно светит
В наготу твоей смиренной.*

В ее смиренности не слабость, а великая сила.

Весь спектакль музыкален. Песни в исполнении **Роксаны Викалюк** звучат на старославянском языке, это древний дух славян, дух и зов предков. Чудо этого спектакля не в переживании смерти, а в божественном преодолении ее. Чудо «живых мощей» – в том поэтическом ореоле, которым окружена бедная, нищая в реальности, и такая богатая духовная жизнь.

Авторы спектакля верны Тургеневу и создают ощущение цельного, не расколотого сознания и мира. Рядом с Лукерьей-Бригидой ее второе «я», Роксана Викалюк, которую критики называли «второй» актрисой. Но «второй» Роксану назвать непозволительно. Роксана играет зримый и незримый Дух Лукерьи, ни на шаг не отходя от героини. Авторское сознание отдано и Роксане – она наперсница Лукерьи, на самом деле и она тоже Ласточка, и Христос, и Божия Матерь (Матка Боска)... Спектакль свободно выходит за пределы чисто русского сюжета. Здесь нет православного аспекта (не забудем, что спектакль польский, Божия Матерь словно бы сошла с иконы и одета на католический лад). Образные мотивы спектакля – экуменические, общехристианские, а языческие песни древних славян сообщают необходимое пантеистическое ощущение всепримирения Мира, его возвеличения и восхваления, когда дорог каждый миг Бытия.

Авторы спектакля – все три грации его – Жанна, Бригида и Роксана – воссоздают на сцене мир поэзии. Сегодня это становится почти археологическим достоянием. Мир, где трепещут жаворонки, где звучат их серебряные голоса. Где Лукерья поет старые языческие песни. Те, что хранит в памяти душа народная. Хороводные, подблюдные, святочные, они не забыты и находят живейший отклик в зрительном зале.

Лукерья умирает в спектакле трижды. Дважды не берет ее с собою Смерть, не соглашается принять ее в свое лоно и Господь. Смерть приходит, ласково заглядывает в лицо и, улыбаясь,

произносит вердикт: «Еще не пора...» Мистика спектакля тоже светлая – вместо венка из полевых цветов Лукерья с помощью своей наперсницы надевает мешок, как кокошник, и сияние озаряет сцену. В третий раз ей даруют ангельские крылья и посвящают в ангельский чин. Ибо она – великая праведница в этой жизни. Перед ней – Мать Божия, перед ней Христос. А она – Божия Невеста, дождавшаяся своего Небесного Жениха.

А по асфальту каблучки, и здесь орет месяц май...

«Дачники» А.Пешкова в Омском драматическом идут с 2003 года. В ту пору режиссер отделил Горького-буревестника от спорящего с ним Алексея Пешкова. Евгений Марчелли сегодня относится к своему спектаклю восьмилетней давности с некоторой иронией и чуточкой – с ностальгией. Интерес к спектаклю, который вызвал шок и почти судебный процесс в западном Калининграде, в сибирском Омске не падает, а растет. В Ярославле спектакль у некоторой части публики тоже вызвал отторжение. Объясняется эта разность рецепций тем, что публика в Омске более театральная и продвинутая, нежели на родине первого русского театра. Многие ярославские театралы являются приверженцами «старинного», патриархального театра. Вот на фоне дачной жизни, сена и соломы, и столь же соломенных отношений персонажей, звучит бодреная песенка Гарика Сукачева.

*А в кружке чай давно остыл,
И погас беломор.*

*А на душе от слов и рифм
Перебор, перебор.*



Фото Андрея Кудрявцева

*Ведь по асфальту каблучки,
Ведь здесь орет месяц май.
Здесь коты и мужички,
Приезжай, приезжай...*

В этом спектакле во весь голос орет сплошной месяц март. И коты и «мужичков» – «перебор, перебор...» Блоковские дачники – «испытанные остряки», гуляли с дамами «среди канав», витали «над пылью переулочной, над скукой загородных дач». Для Горького, Блока, Чехова «дачники» были явно презрительным словом. Что же цепляет нас сегодня в неудачах и невзгодах той незадавшейся русской дачной жизни? По мнению режиссера, эти дачники даже на трагифарсе не тянут.

В «Дачниках» Евгений Марчелли дает сгусток, экстракт фантастически-гипертрофированной, гротесково-пародийной сегодняшней самости. Режиссер эпатажно идет на крайности и преувеличения, перетасовывая героев и их сомнительные отношения, создавая запутанные лабиринты «опасных связей», подвигая их, как насекомых, к перманентному соитию и совоуплению. Под залихватскую браваду Гарика Сукачева: «Орут под окнами коты / День и ночь, день и ночь. / От ихней сладкой маеты / Поутру теплый дождь»... Кошачьи визги и страсти, «жизнь насекомых» в их мотыльковом сладострастье – стержневой мотив

спектакля. Везде тотальная ирония и тотальная пародия... Марчелли фактически отказывает своим «дачникам» в какой-нибудь глубине философствования... О чем могут спорить эти витии, обитающие в соломенной пустоте?... Здесь нет дачного дома, есть сплошной «дачный театр» и пары, не очень разборчивые в связях. Арлекинада и клоунада под маской самодеятельного дачного театра.

А где-то возле самого задника, на высоком помосте, свесив ноги, в своих пестрых лохмотьях сидят клоуны и арлекины из другой, вовсе не дачной жизни. Своего рода травестированные ангелы. Высоко с небес льется божественная ария Addio, del passato («Прощай, прошлое!») из «Травиаты» Верди, или знаменитая Casta Diva, ария Нормы из оперы Беллини. Совокупляющимся под Гарика Сукачева котам и мотылькам противопоставлен голос итальянской певицы Филиппы Джордано (правда, не в классическом варианте Марии Каллас или Анны Нетребко, а чуть в эстрадном, с хрипотцой и придыханиями). Режиссерский контрапункт отчетлив. В переводе Casta Diva – Целомудренная Дева. В переводе смысл арии звучит так: *«Целомудренная Дева, укрой страстей горенье. / И умерь пыл дерзновенный. / На земле покой блаженный, / Как на небе, водвори»*. Здесь ли желанная и чаемая Авторская позиция? Casta Diva звучит отдаленно, фоном. Или призыв «умерить пыл дерзновенный» тоже находится под прицелом авторской иронии?

Автор предпочитает исчезнуть, зритель волен сам ставить акценты, давать оценки... Нынеш-

нему режиссерскому сознанию финал фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино» с романсом Неморино из оперы Доницетти «Любовный напиток» в исполнении божественного Энрико Карузо показался бы чудовищным сантиментом, где «упавшая украдкой слеза» вызвала бы в лучшем случае усмешку. Это сказки прошедшего времени.

Марчелли в своем спектакле находится рядом с арлекинами и паяцами, он один из них. Как Арлекин у Блока: *«Я был весь в пестрых лоскутьях, / Белый, красный, в безобразной маске. / Хохотал и кривлялся на распутьях, / И рассказывал шуточные сказки. /.../ Кто-то долго, бессмысленно смеялся, / И кому-то становилось больно. / И когда я внезапно сбивался, / Из толпы кричали: «Довольно!»* Вопрос, становится ли кому-нибудь в зрительном зале больно? На протяжении спектакля режиссер вряд ли скорбит, скорее, не без иронии любитесь безудержу любовных утех. Провоцирует и дразнит публику. Надо, однако, заметить, что в «Дачниках» авторское начало осуществляет в своих философско-иронических рефлексиях великолепный актер **Михаил Окунев**. Вместе со своим героем Петром Суслуховым, вначале столь же «дачникающим», а потом обманутым, оскорбленным, он бросает: *«Все это одно кривлянье... Я знаю. Я сам когда-то философствовал... Я сказал в свое время все модные слова и знаю им цену. Консерватизм, интеллигенция, демократия... и что еще там? Все это – мертвое... все – ложь!.. И как вы ни кривляетесь, вам не скрыть того, что вы хотите пить,*

есть... и иметь женщину... Вот и все истинное ваше... Д-да!» В финале персонажи «Дачников» как зрители и действующие лица дачного театра сидят на стульях по всей линии рампы, лицом к лицу с реальным зрительным залом. Каждый – вещь в себе, не слышит другого, не внимает иным голосам. Они просто произносят свои реплики. И это звучит, и блистательно сыграно как симфония трагически одиноких, заброшенных в пустыню голосов.

В сегодняшней жизни большинство нашей публики не слышит великой музыки Доницетти, Верди или Беллини. *«За окном месяц май...»* – слушают и охотно подпевают. Отчего бы не подпеть? Жалеет ли Марчелли в своем спектакле о том, что мы оглохли? А между тем, мы не слышим Музыку. Не кликаем друг друга строчками Пушкина, Гоголя, Блока, не знаем географии и уже перестали помнить, что кушают лошади и верно ли, что Кулакут впадает в Каспийское море.

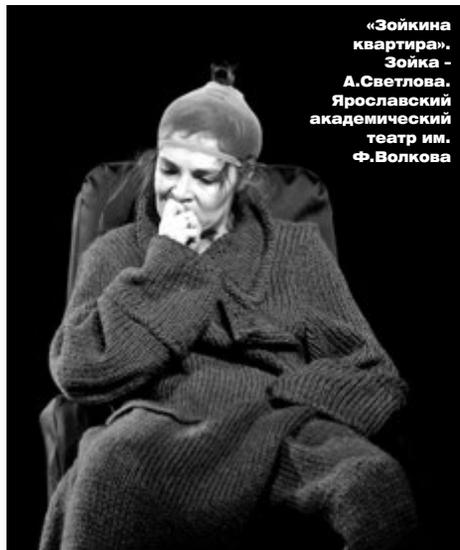
Театр-маскарад нищей эпохи

*Есть в напевах твоих сокровенных
Рокочная о гибели весть.*

*Есть проклятые заветов священных,
Поругание счастья есть.
И такая влекущая сила,*

*Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...*

Эти блоковские строки – глубокий ключ к героиням актрисы **Анастасии Светловой**, к ее репертуару. Полярные крайности характера доводят героиню Светловой до экзотического безумия, финал их судьбы – уход в гибельное пространство. Сыгранные Светловой на



«Зойкина квартира»,
Зойка -
А.Светлова.
Ярославский
академический
театр им.
Ф.Волкова

Волковской сцене женские характеры – Катерина Ивановна, Зойка («Зойкина квартира» М.Булгакова), Анна Петровна («Без названия» – «Безотцовщина» А.П.Чехова) создают вокруг себя насыщенное поле неожиданных психологических трансформаций, превращений, метафизических предчувствий. Они и грешницы, и святые.

В «**Зойкиной квартире**» стержневой мотив – запредельная опустошенность Зойки. У нее отнято все. Пустота души задана изначально, когда героиня сидит на сцене в длиннополой черной шинели, наброшенной на обнаженное тело. Ее возлюбленный – граф Обольянинов (**Николай Шрайбер**) – олигофрен от наркотиков, в распашонке, с повадками неразумного годовалого дитяти. И все вокруг подобны олигофренам... Вот она, роковая о гибели весть, поругание счастья... И такая влекущая сила... Что с ней делать, с этой влекущей силой?

Спасти Зойку от роковой гибели может, разве, карнавальное дей-

ство. Так возникает Театр «Ателье» Зои Пельц, роскошный театр-маскарад нищей эпохи, где модели фланируют перед избранной публикой в шляпах со страусовыми перьями, где Зойка на какой-то счастливый миг почувствует себя почти Торжествующей Минервой. В финале Марчелли развернет бал-маскарад в пространстве мюзикла «Чикаго»... А в «Чикаго», не без намека, «Тюремное танго» и «Молеу, молеу» из «Кабаре»... Пары танцуют в стеклянном тюремном аквариуме. Среди танцующих на какое-то мгновение мы увидим и Зойку, а потом и вовсе перестанем ее различать среди прочих франных пар... В этом мистическом бале, дьявольском мире манекенов растворится и исчезнет погибельная, роковая красота, исчезнет Зойка... Остались бездушные куклы, маски, симулякры...

Любовь – удивленья мгновенная дань

«И корабль плывет...» Герои «**Темных аллей**» **И.Бунина** в постанове **Олега Рыбкина**

(**Красноярский драматический театр**) – пассажиры одного корабля. Облик и интерьеры этого российского «Титаника», с особым шиком и тщательностью выстроенного художником **Ильей Кутянским**, впечатляют. Есть небеса верхней палубы (со спасательным кругом) и парящими, танцующими ангелами-весталками, есть и «дальнее». Палубой ниже – ресторан, с отделкой красного дерева, огромными глазами-иллюминаторами... Между столиками порхают дансерки, вышколенные официанты разливают в бокалы терпкое вино, и все охвачено невыразимой и столь же терпкой печалью, которую взрывает нектати затесавшийся пьяный поручик... Широкая лестница ведет наверх. А справа каюта, роскошное ложе в алькове с балдахином алого бархата, его оформление напоминает театр и театральные кулисы... Рыбкин поставил «Темные аллеи» как многонаселенный спектакль большой формы. Капитан, матросы, буфетчик,



«Темные аллеи».
Красноярский
драматический театр

Фото Жанны Ершовой

официанты, тапер, проститутки, натурщицы, писательницы, поэтессы, художники. Как достичь в этом гудящем столпотворении камерного звучания? Ведь «Темные аллеи» располагают именно к камерности. Поздняя проза Бунина уходит в модернизм, она родственна Прусту, Джойсу. И не в грамматике, а в метафизике любви Бунин достигает высочайших вершин.

Кому доверит режиссер Олег Рыбкин в «Темных аллеях» Авторское «я»? Вот вопрос, который занимал острейшим образом. Юноше, зрелому герою или старику, предавшемуся воспоминаниям?

Признайтесь, когда вы перечитываете или читаете «Темные аллеи», вы представляете себе сильного, уверенного героя, а отнюдь не старца. *«Я... был в ту пору красив почему-то южной, горячей красотой».* *«Он посмотрел на себя в зеркало: молод, бодр, сухо-породист, глаза блестят, иней на красивых усах, хорошо и легко одет...»* Авторское «я» у Бунина вне времени. Рассказы цикла написаны почти 70-летним писателем. *«Это самое лучшее и самое прекрасное, что я написал в жизни»*, – воскликнул Бунин, оценивая свои «Темные аллеи». Бунин легко и свободно переходит мост через реку вечности, покоряя и захватывая силой цветущей молодости, жадной чувственности, небывалым эротическим напряжением. Однако доминантой авторского начала спектакля Олега Рыбкина становятся воспоминания старого писателя. Ни в одном из других героев авторское чувство не заявлено так отчетливо, как в сцене встречи двух старых приятелей.

На верхней палубе встретятся два аристократических породистых старика, писатель Розанов (**Эдуард Михненко**), портретно схожий с Буниным, и медик Мещерский (**Василий Решетников**). Начнутся воспоминания. С верхней палубы герои спустятся вниз и станут беседовать за ресторанным столиком на протяжении всего спектакля, время от времени выходя на первый план или уходя в тень. Ведут они свой разговор тихо, делясь самым сокровенным, упоительно вспоминая прошедшее. Это прошедшее будет возникать в эпизодах, сюжетах, картинах как иллюстрации к воспоминаниям. Заметим, что у Бунина в «Темных аллеях» воспоминания – всего лишь точка отсчета.

Не случайно на корабле так много «счастливых избранных» – людей художественных профессий. Актер, писатель, поэт, журналистка, художник, поэтесса... Конечно, творчество творчеству рознь. Но режиссер и автор инсценировки (**Ольга Никифорова** при участии **Олега Рыбкина**) понимают, как истинное творчество обостряет жажду любви и жизни. Сила чувства столь велика, что невозможно вынести его за пределы и остроту. Любовь возможна только как мгновение. Оттого эта любовь – не жилища. Оттого она погибельна. И счастье страсти, которое испытывают на миг, на мгновение влюбленные пары, – погибельное счастье. Это как у Пастернака: «Любовь – удивленья мгновенная дань...» У Бунина (и в спектакле) любовь – «на разрыв аорты!». Одна из лучших новелл в спектакле – «Генрих», эта история становится сюжетом, скрепляющим весь спектакль. Ген-

рих – так зовет свою возлюбленную поэт Глебов (**Яков Алленов**). Среди трех граций – юной смешливой Наденьки (**Екатерина Мишанина**), вмп-писательницы Ли (**Татьяна Чубаро**), Генрих (**Екатерина Соколова**) – вызывающе хороша. Обжигающий блеск глаз, независимость, самостоятельность – вот что завораживает поэта Глебова в Генрих. А потом, после расставания с ней, он будет бесцельно слоняться по холлам и палубам, пить вино и нетерпеливо спрашивать корабельного посыльного, нет ли телеграммы. Пока в случайно попавшей на глаза газете не прочтет, что его любимую Генрих, которую он никогда в жизни так сильно не любил, убил стрелом из револьвера некий австрийский ревнивец... И не он ли сделал так много для собственного разрушения, для разрушения их союза, предаваясь маленьким удовольствиям с Ли или Наденькой...

Корабль пришвартуется в Константинополе, и на экране возникнет щемящая хроника первой волны русской эмиграции. Соотнесение понятное и все-таки плакатное. Олег Рыбкин именно так объясняет обреченность судеб и чувств героев. С этой концепцией можно спорить. Бунин шире темы эмиграции как таковой. Можно спорить и с «альковным театром» Рыбкина, в котором много мелодраматизма. В «Темных аллеях» не хватает «темного», потаенного, несказанного. Нет любви-наваждения, любви мистической.

Зеркало треснуло

В спектакле **Александра Огарева «Три сестры»** (**Владимирский драматический те-**

атр) три сестры являют собой цельное и сильное начало. Вдруг покажется даже, что все они – на одно лицо. А рядом с ними – три офицера, почти как три брата-близнеца, «три товарища»: Вершинин (**Алексей Куликов**), Соленый (**Игорь Клочков**) и Тузенбах (**Антон Карташов**). Похожие друг на друга – иногда в лиризме, иногда в своей стертости. Все, как на подбор, высокие, стройные, подтянутые, молодые. Вместе они могли бы вполне составить три пары – Вершинин и Маша, Соленый и Ирина, Тузенбах и... опять Ирина... С Ольгой пара не складывается. Ольга – душа, скитающаяся в одиночестве.

«Три сестры так похожи одна на другую, – подмечал в начале XX века Иннокентий Анненский, – что кажутся одной душою, только принявшей три формы. Они любят одно и то же и в одно и то же верят... Они любят то, чего уже нельзя утратить. Они любят прошлое <...>».

Соленый у Клочкова не записной пошляк и циник, а и впрямь почти Лермонтов, с его тоскующей поэтической и надрывной душой... Вершинин от Соленого мало чем отличается. И даже Тузенбах не отмечен какой-то особенкой. Хищница Наташа проходит словно бы стороной и, кажется, никого не угнетает, а только хохочет и смеется... Чеховские персонажи свои самые трепетные слова говорят шепотом или вполголоса, а знаменитое Маши и Вершинина «Трам-там-там» поют хором, как семейную, вполне беззаботную и беспечную пародийную песенку... Зрительный зал словно бы оттаял в атмосферности, которую создали режиссер и акте-



«Три сестры». Владимирский театр драмы

ры. Казалось бы, театр дал не вполне традиционного, но того «старинного» Чехова, по которому так сильно ностальгируют зрительские сердца. Многие привлекает в «Трех сестрах» Александра Огарева. Прекрасное, цельное зеркало – Озеро, то самое, колдовское озеро... И цельное до поры до времени зеркало сцены.

Трах! Зеркало треснуло... (Огареву потребовалось именно зеркало, а не часы, как память о матери.) А потом, ближе к финалу, перед смертью Тузенбаха, зеркало разбилось. Гипсовые проемы дома сестер Прозоровых становятся могильными провалами, гробами для сестер-покойниц. Стальные трюсики, к которым прицеплены персонажи спектакля, благодаря которым Маша и Вершинин будут парить в небесах, в фи-

нале превратят Машу в безжизненно повисшую марионетку. Огарев не был бы Огаревым, если бы как автор спектакля не спешил опрокинуть «ностальгическую» традицию. Вот Ольга, путаясь в карабинах и цепях, не может пристегнуть Машу к канату, дабы та воспарила, и тем самым оторвать ее от Вершинина. Маша – внезапно и нелепо, почти по Хармсу, зависает на брутально канате, прицепленная мощным карабином. Уж не пародия ли перед нами? Что же окончательно запутывается, страсти или канаты?

Огарев не устыдился той чистой лирической ноты, которая поначалу звучала в спектакле. Однако ему понадобились сегодняшние, абсурдистские цирковые аттракционы из любимого им цирка Дю Солей... Плоский фасад Дома сестер к финалу опускается плаш-

мя и лежит, мертвый. В нем, как страшные раны, зияют отверстия, три бывших окна, три могилы... Финал отсылает к знаменитому «чеховскому» стихотворению Ахматовой (где собраны все чеховские пьесы), к сегодняшнему мироощущению зрительного зала:

*За озером луна остановилась
И кажется отверженным окном
В притихший, ярко освещенный дом,
Где что-то нехорошее случилось.
Хозяйина ли мертвым привезли,
Хозяйка ли с любовником сбежала,
Иль маленькая девочка пропала
И башмачок у заводи нашла.
С земли не видно. Страшную беду
Почувствовав, мы сразу замолчали.
Заупокойно филины кричали,
И душный ветер буйствовал в саду.*

Маргарита ВАНЯШОВА
Ярославль

Фото предоставлены
Ярославским театром
им. Ф. Волкова

ЗАРИСОВКИ С ВОЛКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

Международный Волковский фестиваль для Ярославля – большое культурное событие. Качество спектаклей, на него привозимых, не столь значимо: зрители все равно будут покупать билеты. Город небольшой. Премьеры городские драмтеатры выпускать быстрее, чем у них получается, не могут. А народ жаждет зрелищ. Но даже в таких благодатных условиях на Волковский стараются не привозить спектаклей-довесков. Таких, что спущены «свыше», или появились в афише, потому что сложно было отказать кому-либо, или по другим нехудожественным причинам.

Прошедший двенадцатый фестиваль не был ознаменован какими-то прорывными спектаклями, что нередко случалось в предыдущие годы, когда в Ярославль приезжали со своими постановками «Коляда-театр», «Красный факел», «Глобус», «Тильзит-театр» и другие. Но были и в этот раз серьезные «болевые точки». Рассказать отдельно хотелось бы о них.

Не все удалось посмотреть. Из 14 спектаклей – 8. Были, как на любом фестивале, хедлайнеры. Это спектакли **Евгения Марчелли** («Дачники» и «Зойкина квартира»), «Ревизор» **Римаса Туминаса** (спектакль **Малого театра Вильнюса**). Многого ждали от «Многого болного» **Анатолия Праудина**, которого петербургский режиссер поставил в **Саратовском ТЮЗе Киселева**. Однако ждали зря. Неоправданно затянутый

и «заигранный» до невозможности спектакль смотреть было тягостно. Очень быстро артисты потеряли темп (этим недугом вообще страдают многие праудинские спектакли). Хотя у спектакля и были все предпосылки стать веселым (многие сцены, к примеру, были обрамлены разыгранными анекдотами про вращайку), но в какой-то момент хороший вкус словно изменил режиссеру. Откуда-то у главных персонажей появились радиомикрофоны. Анжелика и Клеант начали рэп (к этому, очевидно ему приглянувшемуся приему режиссер вернется и в финале), размахивая руками и потрясая рюшами и кринолинами, и причудливым образом переродились в выпускников «Фабрики звезд», героев всех светских хроник тинейджерских журналов Потала и Настю. В середине спектакля на сцену выпорхнула породная цыганка (да-да, и такой персонаж внедрился в мольеровско-праудинский текст), и на видавших виды зрителей Волковского театра пахнуло невыветриваемым духом провинциального театра. Та же невеселая история произошла с «**Тремя сестрами**» из **Владимирского академического областного драматического театра**. Хотя совершенно очевидно, что у режиссера **Александра Огарева** был придуман очень интересный спектакль. И красивый. Красота (дивные картины сменяют одна другую на протяжении действия, великолепный, волшебный свет то разливается теплом, то колет холодом) осталась, а все внутрен-

ние связи меж персонажами потерялись. И мы на протяжении трех часов наблюдали что-то вроде Цирка дю Солей, где все очень красиво, а что по смыслу – не важно. Вначале сестры словно восставали из могил (так, помнится, когда-то начинался «Калигула» Юрия Бутусова), в них же они сходили в финале, символично пройдя свой земной круг. Могилы превращались в двери, двери становились домом, который стоял без ставен, зияя пустыми глазницами. В них шел снег, летела осенняя листва. Одинокие звуки «Собачьего вальса» отскакивали от пустых стен этого дома, стоящего на семи ветрах, которые в прямом смысле слова поднимали в воздух трех мечтательных сестер... И выдвывая всю чеховскую лирику, вносили в эту трактовку классической пьесы что-то совсем неживое. Про «Дачников» и «Ревизора» писать подробно смысла нет. Об этих спектаклях уже столько всего написано! И в рамках XII Волковского фестиваля они появились, скорее, для значимости. Они совершенно в другой весовой категории, нежели остальные участники этого условного соревнования. Что «Дачников» можно смело называть одним из лучших спектаклей Евгения Марчелли, что «Ревизора» – большой удачей Туминаса среди его спектаклей последних лет. И потому они логично начали и соответственно завершили этот ярославский форум.

Начинающий драматург **Алексей Щербак** несколько лет назад появился на чтениях совре-



«Колобок»,
Большой театр
кукол,
Санкт-Петербург



«Бармалей»,
Большой театр
кукол,
Санкт-Петербург

менной пьесы, которые проводились в БДТ на малой сцене. И уже тогда вызвал много вопросов у слушавших. Но прошло время, этот автор начал «ставиться». Спектакль по одноименной пьесе Щербака «Полустанок», созданный на сцене **Рижского русского театра им. А.П.Чехова**, не спасла даже рука режиссера **Михаила Груздова**. Из примитивной истории о женатом писателе, напоровшемся в поисках вдохновения на работницу железнодорожного полустанка, несчастную разведенную женщину с ребенком, можно было выдавить хотя бы максимум лирики. В конце-то концов, не всем же быть сложносочиненным автором вроде Кнута Гамсуна, кто-то вполне может побыть и в роли Эриха Марии Ремарка. Но и Ремарк из Щербака никудашный. И в примитивизме его слога погибли все артисты во главе с режиссером. Когда видишь такие спектакли, невольно возникают мысли о причудливости фортуны.

Как ни забавно это признавать, но прорывом стали два спектакля **Большого театра кукол из Санкт-Петербурга**. Короткометражки (каждая по 30 минут) «Колобок» и «Бармалей» – сделаны **Русланом Кудашовым** и его бывшими студентами (ныне артистами БТК) для самых маленьких зрителей. Буквально, от 2,5 лет. Но на них с равным интересом приходят как дети, так и их родители. «Колобка» художники **Алевтина Торик** и **Андрей Запорожский** «связали» из разноцветных клубков шерсти. Желтый клубочек – сам непоседа-Колобок. Серый валенок – печка, из которой он появился на свет. Пара седых рукавичек – Бабка с



«Одиннадцатая заповедь». Драматический театр им. Коста Хетагурова. Цхинвал, Южная Осетия



Дедом. Длинный рыжий шарф с острым носиком – Лиса... Художники и режиссер как маленькие дети: разыграли сказку при помощи сподручных средств, которые есть в комодах каждого дома. А «Бармалей» – история, вырезанная из крафт-бумаги. Один ее огромный рулон служит и задником сцены, и самой декорацией. Его отматывают, нещадно кромсают ножницами, подсвечивают цветными фонарями, обливают краской. Одна из полученных черных кляк и становится злым и беспощадным Бармалеем, что бегает по Африке и кушает детей. Дети (две картонки – одна в юбочке, другая в штанишках) тем временем резвятся на вырезанных из крафт-бумаги носоро-

гах или ныряют в нарисованные волны.

Полет фантазии этих вполне себе взрослых людей восхищает! Ведь быть такими свободными, как дети, скучным взрослым, как правило, не под силу.

Два спектакля оставлены напоследок. Неожиданно для всех (в том числе, кажется, и для самих организаторов фестиваля), «выстрелила» постановка из Цхинвала, Южная Осетия. «Одиннадцатую заповедь» (по мотивам пьесы «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги) артисты Драматического театра им. Коста Хетагурова сыграли впервые на развалинах здания Парламента, сожженного в августе 2008 года. Задуманный режис-

сером **Иваном Осиповым** как политический акт, этот спектакль стал полноценным художественным высказыванием. При минимуме декорационных средств (пара бутылок с водой, лист железа да лестница) артисты, с присущей им природной темпераментностью, играют историю не только о своей стране, но и о свободе вообще. О том, как страшна тирания. Как подло бить слабого, унижать того, кто не может постоять за себя. Как ужасна жизнь в страхе. О том, что мы имеем только то, что допускаем. Пока мы все, каждый из нас, не научимся давать отпор, говорить «Довольно!», все будет так, как есть. В этом спектакле не обошлось



«Зойкина квартира». Ярославский академический театр им. Ф.Волкова



без перебор: и эмоциональных (один по-настоящему разбитый в кровь нос артистки чего стоил), и эстетических (хотя безвкусные костюмы можно списать на внимательность художника **Анвара Гумарова**: известна любовь южан к яркому и блестящему). Но в целом уровень этого спектакля, созданного в тяжелых условиях, высок. Артисты его играли на своем родном языке. Зрители могли следить за действием по «либретто», которое каждый получил вместе с программкой. Но этот текст-подсказка был по большому счету не нужен. Происходящее на сцене было и так ясно. И больно было, и страшно, несмотря

на то, что звучала чужая речь. И, наконец, одна из последних премьер **Евгения Марчелли**, который возглавляет **Волковский театр. «Зойкина квартира»**. Режиссер сложил спектакль из трех актов, каждый из которых смотрится как отдельный спектакль. В первом действии булгаковского текста развивается классически: зрители в партере, актеры на сцене. Во втором – начинается активный конференс. В зале зажигается свет, артисты – кто спускается со сцены, кто по веревочной лестнице слезает с балкона, кто входит из фойе, дефилирует по проходу и, противнувшись сквозь простую публику, усаживается на то место, ко-

торое заставляет уступить ко-го-то из зрителей. Зрителей заставляют сделать артистам массаж, просят поддержать игровой пиджак, спеть песню, предлагают распить бутылку шампанского и так далее. Этот акт – о том, как заработало Зойкино ателье. Какую бурную деятельность развила красавица Зойка (**Анастасия Светлова**), «то ли баба, то ли черт». Так о ней отзываются. Светлова так и играет: бесполое нечто в первом акте, женщину в мужском фраке (как символ того, что в этой жизни, в этой сумасшедшей, смутной эпохе НЭПа женщине придется надеяться только на себя) и роковую красотку в третьем. Которая наденет блестящее платье и сплет «Money make the world go around» из «Кабаре». Женщина, которую переиграть невозможно. Женщина, которая умеет быть красивой, умеет быть богатой, но у нее никак не получается быть счастливой. Потому что она, как и все остальные персонажи этой «трагической буффонады» (а именно так сам Булгаков обозначил жанр своего произведения), в то чокнутое время, в которое им выпало жить, настолько заигралась, закрутилась, завралась, настолько привыкла приспосабливаться под любые обстоятельства, что в этой суете потеряла самое себя. Кто они, ее окружающие? Женщины? Мужчины? Персонажи? Марионетки? Действуют по своему желанию, или чему-то наущению, или по отданному приказу? Марчелли поставил не про то, что могло быть сегодня очень модным и про что в какой-то степени писал сам Михаил Булгаков (мечты об эмиграции очень уж созвучны сегодняшнему тренду «пора валить»). Он со-

чинил историю о всеобщей и губительной театральности. Третий акт его спектакля имеет к тексту «Зойкиной квартиры» весьма опосредованное отношение. Зрители поднимаются на сцену, на которой во время антракта построили стеклянный куб. Актеры, одетые по-кабаре-ному, внутри. Зрители – вокруг. В стеклянном кубе красно-черные пары сливаются в самом страстном из существующих на свете танцев – танго. Музыканты, расставившиеся там и тут среди зрителей, им аккомпанируют. В этом

хрупком стеклянном кубе-мире – рушатся судьбы, обнаруживаются обманы, развеиваются мифы, исчезают надежды... Обнажается правда. А музыка продолжает звучать, словно ничего не замечая. Мир Марчелли, режиссера, твердо стоящего на ногах, такого жизнелюбивого, такого земного, соприкасается и причудливо сплетается с наполненным мистикой, чертовщиной и божественными силами миром Булгакова. Симбиоз причудливый. Боб Фосс писал свое «Кабаре» о том, что расцвет нацизма Герма-

ния встречала не только в страхе, но и отчаянно весело. С пьяным битьем лиц и бокалов. Евгений Марчелли тоже даст своим героям сгинуть красиво. Под звуки танго. Не в тюремных робах (ареста Зойки не покажут), а в платьях, обсыпанных пайетками. Под пронзительный вскрик мерцающей в софитах трубы. А дальше – тишина. И объявление: «Спектакль окончен».

Катерина ПАВЛЮЧЕНКО
Санкт-Петербург

Фото предоставлены
Ярославским театром
им. Ф.Волкова

ЮБИЛЕЙ

31 января отметила **90-летний** юбилей **Лидия Ивановна ГРИГОРЬЕВА**, исполнительный директор театра «Санкт-Петербург Опера».

Лидия Ивановна – из тех редких профессионалов, которые обладают высокой культурой и широким кругозором. Всегда бодрая, молодая душой, она – неиссякаемый источник позитивной творческой и жизненной энергии для петербургской интеллигенции. И поздравлять надо не только юбиляра, но и всех, кто с Лидией Ивановной, потому что она дарит своим коллегам уверенность в том, что еще бывают порядочные люди, умеющие служить театру абсолютно беззаветно. Мы имеем дело с уникальным человеком, одним из тех, на которых держится Земля. В своем возрасте она полна сил и идей. Творческий путь Лидии Ивановны невозможно повторить, и мы с трепетом относимся к каждому мигу общения с ней. Ее прекрасное сегодня – результат сложной жизни, в которой всегда, даже в самые непростые времена, ей удавалось отстаивать светлые идеалы театрального искусства, успешно воевать с номенклатурой. Она боец, сражающийся на стороне театра.

Лидия Ивановна пережила все тяготы Великой Отечественной войны, блокаду, эвакуацию. Окончив в 1946 году ЛГИТМиК, она по собственному желанию уехала работать в Новосибирск, где при ее непосредственном участии были созданы Театр Музыкальной комедии, Консерватория, Хореографическое училище и Художественная галерея.

В конце 1960-х она вернулась в Ленинград и больше не расставалась с любимым городом. Всю свою жизнь Лидия Ивановна занимала руководящие должности: в Театре им. Ленсовета, куда ее пригласил директором Игорь Владимиров, во Дворце работников искусств им. К.С.Станиславского (ВТО), в Государственном детском драматическом Театре «Сказки на Неве», в Государственном драматическом театре «Приют комедианта», в театре «Санкт-Петербург Опера».

Вклад Лидии Ивановны в современное театральное искусство невозможно переоценить. Талантливый человек, умелый руководитель, самоотверженный и одухотворенный, азартный в хорошем смысле этого слова, она умела и умеет притягивать инициативных людей. Список ее наград занимает несколько страниц. Одна из последних – высшая театральная премия Санкт-Петербурга «Золотой Софит» «За творческое долголетие и уникальный вклад в театральную культуру Санкт-Петербурга».

Коллектив театра и его художественный руководитель Юрий Александров поздравляют Лидию Ивановну, самоотверженного энтузиаста театрального искусства, истинного патриота профессии, и желают ей творческих успехов!



СОЛНЦЕВОРОТ ОСТРОВСКОГО

Десятый **Всероссийский театральный фестиваль «Дни Островского в Костроме»** состоялся в декабре как раз накануне зимнего Солнцеворота.

В буклете, выпущенном к фестивалю, помещена карта городов, откуда в продолжение вот уже 38 лет тянутся театральные нити к Костроме. Впечатляющая картина! Небогатая Кострома, обделенная нефтью и газом, продолжает жить не только местными, но и всероссийскими заботами, ежегодно собирая у себя театры с разных концов России. По сути, костромской фестиваль давно является национальным достоянием России. И, конечно, жаль, что очевидность эту приходится нынче доказывать. Благое дело творит Кострома в «гордом одиночестве», едва заметная поддержка Министерства культуры вряд ли заслуживает благодарности отечества.

Экономия на культуре в стране, где разворовываются миллиарды, сегодня вообще крайне популярна. «Не много ли у нас театров на Россию? – с беспокойством интересуются уже не только чиновники, а сами деятели театра. – Два фестиваля Островского... Не обременительно ли это для бюджета России?»

Правда, никого не удивляет, что в той же Англии помимо лондонского в театре «Глобус» есть еще и шекспировский фестиваль в небольшом Стратфорде-на-Эйвоне.

«Да на что тебе Лондон, миленький?» – тут же возразит на это, пожалуй, Мавра Тарасовна из «Правды – хорошо, а счастье лучше».

«Лондон, конечно, будет в стороне», – согласится с ней Барабоев.

Так мы и живем, сверяясь с Маврой Тарасовной. К счастью, Островский с нами не только в этих печальных обстоятельствах, что подтвердил и нынешний костромской фестиваль.

Кстати, спектакль «**Правда – хорошо, а счастье лучше**» показывал на фестивале **Смоленский театр**, а самый фестиваль и на этот раз сопровождался аншлагами, аплодисментами во время действия и овациями в финале – интерес к Островскому по-прежнему стабильно высок, фестиваль в этом смысле надежный мониторинг.

На заключительной конференции (а конференции – традиция Костромского фестиваля) вновь пытались разобраться, чем же сегодня нам особенно дорог Островский, какие пути его «освоения» наиболее плодотворны и востребованы и почему, например, именно «Гроза» провоцирует режиссуру на смелые «авангардные» высказывания. Кстати сказать, «**Гроза**», показанная **Костромским театром**, хотя и была достаточно далека от плоских сопоставлений с современностью, а родная Катерина Кабанова **Антонины Павловой** в старинном головном уборе дивной выделки уж точно проживала в городе Калинове, все же спектакль не избежал вполне радикальных и рискованных соображений.

Судьба «**На всякого мудреца довольно простоты**» – иная. Необходимость на что-то «наметать» и куда-то «подталкивать»

недогадливого зрителя тут, по моему, начисто отпадает. Сегодня трактат генерала Крутицкого «О вреде реформ вообще» всюду вызывает оживленный отклик продвинутого зрителя. И в то же время в Костроме стало еще яснее, что «актуальные ассоциации» сами по себе уже не вызывают прежнего интереса. Сегодня опять, как прежде, в цене истинное «художество», исполнительское мастерство, рукотворное изделие деталей и подробностей.

В спектакле, вполне «режиссерски» поставленном **Сергеем Морозовым** во **Владимирском театре**, пленяло прежде все-таки именно актерское мастерство: великолепно «читалось» наивное самодовольство Мамаева у **Николая Горохова**, виртуозно исполнялись уловки, домашние хитрости и беспардонная лесть Глафиры Климовны **Галиной Ивановой**, уморителен был «либерал» Городулин **Андрея Щербинина** и великолепно «прозорлив» генерал Крутицкий **Михаила Асафова**.

А если все же продолжать об «актуальных ассоциациях», то они стали тоньше, точнее. Скажем, Васильков **Александра Зайцева** из «**Бешеных денег**», поставленных **Жанной Виноградовой** в **Рязанском театре**, уже не тот «новый русский», каким его играли несколько лет назад и каким сгоряча его окрестила часть нашей критики, не разглядев в этом провинциале человека, прежде всего, честного, верного своему кодексу порядочного ведения дел и деловой репутации.



«Гроза». Катерина - А.Павлова.

Фото Андрея Щелкунова



«Лес»,
Архангельский
театр драмы



Однако и энергичная, «самодостаточная» режиссура вовсе не изжила себя и по-прежнему в цене.

«Лес» Архангельского театра, например, изобилует постановочными решениями. Выплывал ялик под парусом, то унося «в туманную даль» Аксюшу и Петра, то замирая в заводи с пышно-белокружевной Гурмыжской и ее кавалером-гимназистом Булановым. При этом «избыточность» режиссуры Петра Орлова как-то не раздражала, она шла от увлечения пьесой, в которой немало от прекрасного балагана, и во всяком случае говорила об избытке сил, что выглядело обнадеживающе на фоне иронической анемии, поразившей часть

нашей молодой режиссуры. Но все же порой фантазия режиссера хватала через край, и тогда возникал деревянный крест, воздвигали «Голгофу», вбивали аршинные гвозди и распинали бедную Аксюшу Марии Беднарчик, совершенно не заботясь о финале, где гуманный автор приготовил для Аксюши самый настоящий хеппи-энд.

Однако спектакль в полной мере заслужил свой успех у публики. Превосходный актерский ансамбль. Рельефна и точна в каждом движении Гурмыжская Людмилы Быновой, очень хорошо и ее «предмет» Буланов Михаила Кузьмина.. Азартен до неистовства Восьмибратов Александра Дунаева. Прост и

убедителен Несчастливцев Сергея Чуркина, на редкость удачен Аркадий Счастливцев Александра Дубинина без традиционных комических «штучек». Судя по спектаклю, Архангельский театр переживает пору подъема. От выступления Русского духовного театра «Глас» поневоле ожидаешь чего-то если и не духоподъемного, то, по крайней мере, благочестивого, а театр, напротив того, обратился к довольно «языческой» комедии про Бальзаминова. А впрочем, сыграли ее весело, искренне и без особых хлопот. Ну, что же – хорошая точка фестиваля Островского.

Николай ЖЕГИН

ТРИ ТРОЙКИ



В этот раз в программе **Международного фестиваля «Герои Гончарова на современной сцене»** появились спектакли не только по произведениям Ивана Александровича. В названии фестиваля, который проводит **Ульяновский драматический театр им. И.А.Гончарова**, соответственно возникла вторая часть: **«Современные герои на гончаровской сцене»**. (Так называлась моя статья о предыдущем фестивале в «СБ, 10» № 5-135-2011.)

В результате афиша состояла из трех троек и выглядела следующим образом.

Постановки по Гончарову: **«Обломов» Новосибирского театра «Старый дом»**; **«Я – Обломов» Ульяновского драматического театра**, оба спектакля по пьесе **М.Угарова**; **«Обрыв» Великолукского драмтеатра**. Спектакли не по Гончарову, правда, и не совсем «современные герои»: **«Вишневый сад» Мытищинского театра кукол «Огниво»**; **«Моцарт и Сальери» Боба Дантонеля (Франция)**; **«Нерон и Сенека» Э.Радзинского Ереванского ТЮЗа (Армения)**.

И третий условный блок – последние премьеры хозяев: спектакли нового главного режиссера **Линаса Зайкаускаса «Чувства»** (по «Верочке» **А.Чехова**), **«Наташина мечта» Я.Пулинович** и постановка **Аркадия Каца «Горе от ума» А.Грибоедова**.

Спектакли, кроме московских критиков, обсуждали на этот раз **Нина Мазур (Германия)**, **Ангелина Рошка (Молдова)** и **Драгана Бошкович (Сербия)**.

Пять лет назад фестиваль начинался изобретательно и весело, но к своему первому маленькому юбилею, похоже, выдохся.

Афиша не выглядела, в отличие от предыдущих лет, продуманной, а атмосфера фестиваля не была такой душевной и одновременно деловой.

Объективные причины всегда есть, кто бы спорил? Хотя губернатор **Сергей Морозов** по-прежнему поддерживает театр, с проведением фестиваля возникли финансовые трудности. Ушли молодые креативные помощники директора **Натальи Никоноровой**, а с ними исчезли интересные творческие программы. Перед началом фестиваля уволился зам по работе со зрителями. Но объективное – это всегда еще и субъективное. Приглашенный директором новый главреж не вписался в жизнь театра, а театр отвык от присутствия в своей жизни главрежа. По началу программа, предложенная театру Зайкаускасом, всех устраивала. Но взаимная любовь была недолгой. Ульяновский зритель не принял «Чувства», личное сочинение по мотивам Чехова, с премьеры ушло ползала.

Эстетика режиссера оказалась для симбирской публики неприемлемой. Быть может, это была только первая реакция. В «браке» директор-главреж, как и в

связке театр-зритель, нужна притирка. Накануне фестиваля премьеры главрежа «Лавина» прошла с успехом – зрители очень внимательно следили за происходящим на сцене, бурно аплодировали в финале. Были полны залы и на фестивальных спектаклях Зайкаускаса, в том числе на «Чувствах», публика реагировала адекватно. Впрочем, о публике речь еще пойдет. Сначала – о спектаклях фестивальной программы.

Из негончаровских постановок несомненно удачно прошел только **«Вишневый сад» театра кукол «Огниво»** из подмосковных Мытищ (режиссер **Олег Жюжда**, художник **Валерий Рачковский, Беларусь**). Об этом спектакле «СБ, 10» писал неоднократно (например, см. № 2-112-2008, обзор фестиваля «Мелиховская весна»). Это профессиональная, необычная, очень нежная работа, в свое время номинированная на «Золотую Маску». Вообще-то, на Гончаровский фестиваль был приглашен мытищинский «Обломов», недавняя премьера. Но декорации застряли на таможне после гастролей за рубежом, и театр «Огниво» предложил замену. Так что из основной, гончаровской части программы, мытищинцы переключались в «популярную» по случайности.

Боба Дантонеля ульяновцы полюбили на здешнем фестивале «Лицедеи» – он выступал с мимическим спектаклем «Мотоциклист», естественно, без слов.

На Гончаровский его зазвали уже как старого друга. Моноспектакль **«Моцарт и Сальери»** поставлен **Владимиром Делем** давно, имеет интересную историю, много раз был описан критиками. Артист читает текст **А.С.Пушкина** (качественный перевод близок к оригиналу), играя в куклы, искусно выполненные **Жильбером Павали**. Перед нами типичная французская декламация, в которой с разумной ясностью изобража-

ется пламень чувств. Артист создает таинственную атмосферу: свечи, использование маски, выразительная пластика, вдохновенно взлохмаченные волосы. Но текст не прожигается, к тому же он звучал по-французски без перевода, а куклы не становятся действующими лицами, партнерами артиста. Честно сказать, актер не владеет кукловождением – это не его территория. Он играет в куклы, подобно ребенку: переставляет, поправляет па-

рочок, дает в руки куклке скрипочку. Есть очень трогательный момент – к финалу Дантонель начинает относиться к этим маленьким человечкам, одетым в старинные камзолчики, как к детям. И они примиряются в его объятиях...

«Нерона и Сенеку» **Ереванского ТЮЗа** поставил режиссер **Акоп Казанчан**, этот открыто публицистический спектакль имел успех на многих фестивальных площадках. Спектакль аскетичен, единственный активно, энергично действующий герой в нем – Нерон – рослый красавец **Артур Карапетян**. Он часто обращается непосредственно к зрителям, спускается в зал и оттуда наблюдает за происходящим на сцене. Маленькая фигурка молчаливого Сенеки – **Армен Сантросян** – почти недвижна, лицо его слишком далеко от зрителей. Остальные персонажи иллюстрируют рассказы Нерона на фоне видеоряда, их действия напоминают ожившие картинки: прямые геометрические проходы вдоль рампы, отстраненные интонации, даже танцы кажутся



«Вишневый сад». Театр кукол «Огниво», Мытищи



«Нерон и Сенека». Ереванский ТЮЗ, Армения



«Моцарт и Сальери». Б.Дантонель, Франция

воспоминаниями. Видно, что для артистов пьеса не утратила актуальности. Спектакль поставлен стильно, но потерялся на большой сцене Ульяновской драмы. Казалось бы, при всех оговорках, оба зарубежных спектакля любопытны. Однако то, что они игрались не по-русски, оказалось для ульяновской публики суровым испытанием. «Моцарта и Сальери» зрители все же знают, к тому же шел спектакль на малой сцене, и актеру удавалось удерживать внимание зала. Первые минут пятнадцать «Нерона и Сенеки» артисты работают при включенном в зале свете. Перевод, который проецировался на экран, стоявший в глубине сцены, долго не был виден. К тому же текста в «разговорной» пьесе так много, что люди не успевали его читать. Поначалу зрители оказались дезориентированы, по-моему, они просто не сообразили, что спектакль начался: разговаривали друг с другом, обращались с вопросами к артистам, ходили по залу. Поняв, что русского текста не будет, начали возмущенно уходить, требовали вернуть деньги за билеты. Неоправданные ожидания, конечно, не извиняют агрессию. Но все же лучше бы зрители знали, на что идут. На мой вопрос, почему на афишах не было написано, что спектакль играется на армянском языке, услышала: тогда бы вообще никто не пришел. Действительно, зрителей на «Нерона и Сенеку» собралось мало, и это была явно нефестивальная публика. Почему? Новосибирский «Обломoff» шел при полном зале – это было открытие фестиваля. Перед спектаклем, как всегда, умно, с юмором, с любовью к театру выступи-

л губернатор Сергей Морозов, обещавший феерическое празднование 200-летия Гончарова. Настроение у публики было приподнятое, праздничное. Но несколько человек демонстративно ушло после первого (и единственного) матерка, произнесенного Захаром – **Александром Сидоровым**. Опять возникает вопрос: почему? Артист, известный всей России как Веселый Молочник из рекламы, пробросил словцо легко и незлобно. Спектакли по пьесе Угарова были на всех Гончаровских фестивалях, иной год и по две постановки разных театров стояли в афише, никто никогда не уходил. Эта пьеса – и в репертуаре самой Ульяновской драмы, идет на малой сцене.

Но – о спектакле «Старого дома». Его поставил молодой приглашенный режиссер **Антон Безъязыков**, человек явно одаренный, концептуально мыслящий. Основа сценографии **Александра Мохова** – грязноватые окна разных форм и размеров. Вначале они закрывают все зеркало сцены, подобно занавесу. Затем раздвигаются: оказывается, что боковые рамы закреплены на платформах, они откатываются внутрь сцены, становясь стенами комнаты, средняя же поднимается вверх, как откидной потолок. Стены-окна образуют лабиринты, то отделяя актеров от зрителя или друг от друга, то выдвигая вперед, объединяя. Штольц, прежде чем зайти к Илье Ильичу, возникает за мутным стеклом, подобно призрак. Обломов, решивший начать новую жизнь, взбирается на стремянку, закатав штанины и сняв пиджак, и принимается мыть стекла, вытирая их скомканны-

ми газетами, которые только что читал.

Безъязыков – выдумщик-умница, его детали очень хороши. Захар не просто ругается на клопов, он делает это, поливая зловредных насекомых из чайника кипятком. Проснувшийся Обломов хватается за чайник попить из носика и обжигается. Ольгу при первом знакомстве Обломов бесцеремонно, но и по-детски играя, рассматривает в подзорную трубу из... конечно, газеты. Она, включаясь в игру, делает то же – герои сближаются, забыв о реальной перспективе, как будто и правда в руках у них бинокли, перевернутые другой стороной – отдаляющие изображение.

Герои Безъязыкова не принадлежат какому-то определенному времени, они печальны, чудакваты, бесприютны и даже бомжеваты. Обломов (**Вадим Тихоненко**) и Захар временами похожи на поиздержавшихся в дороге и осевших на месте Хлестакова с Осипом. Даже Штольц – **Василий Байтенгер** больше напоминает ленивого купца, чем удачливого дельца.

Жаль, что артисты выразительнее молчат, чем говорят. И не только потому, что в этих ролях почему-то вдруг обозначились проблемы со сценарчю даже у тех, кто вроде бы таковых раньше не имел. Кажется, они не очень поняли (или приняли) задачи режиссера. Отсюда – физический зажим, напряжение. Моменты живого общения возникают редко. В финале все удаляются за стекло и стоят там со свечами: то ли жизнь их прошла и остались лишь робкие огоньки, то ли мирок их существует и сейчас, но отделен от жизни плохо промытым стеклом.

«Я – Обломов» Ульяновского драматического театра возник по принципу «Чего добру пропадать», и ничего зазорного в этом нет. На позапрошлый Гончаровский фестиваль из Орска приехал прелестный спектакль «Смерть Ильи Ильича» в постановке молодого москвича **Сергея Тюжина** (см. «СБ, 10» № 5-125-2010). Ульяновский театр переманил двух главных исполнителей **Сергея Чиненова** – Обломова, **Дениса Бухалова** – Штольца и талантливую актрису **Крестину Каминскую**, которая сыграла в новой редакции уютную и лукавую Пшеницыну. С ульяновской актрисой **Марией Жежелой** (ее Ольга прекрасно поет, естественно аристократична – фарфоровое лицо, прямая спина, величавая осанка при тонком стане) Тюжин на Гончаровской сцене добился почти того же эффекта легкого дыхания, игры, что и в Орске. Правда, как часто бывает при переносах, исчезли какие-то нюансы отношений героев, меньшей стала амплитуда психологических движений в ключевых сценах. Неопытный актер **Иван Сергеев** в роли Доктора не смог пока добиться того игрового обаяния, которое было чудесно в том же юном орском артисте, а **Захару – Александру Куражеву** не хватает актерских приспособлений, его отношение к барину слишком однозначно. Впрочем, очень трудно в чем бы то ни было винить артистов, которые играли в «наганном» зале: подростки, несколько не стесняясь артистов и немногочисленных фестивальных театралов, жили своей жизнью, громкой и грубой, куда более отвязной, чем тот матерок, который возмутил кон-



Фото Андрея Кабанова

«Обломoff». Новосибирский театр «Старый дом»



«Я – Обломов». Обломов – С.Чиненов. Ульяновский театр драмы

серваторов на открытии фестиваля. А ведь спектакль игрался достойный!

Зато на «Обрыве» **Великолукского драматического театра** публика заполнила большой зал и никакого возмущения не выражала.

Спектакль поставлен главным режиссером театра **Павлом Сергеевым**. Инсценировку он сделал сам, исходя из необходимости занять максимальное число артистов. Получилась она длинной и многословной. Уровень профессиональной подготовки артистов очень разный.

Конечно, невозможно ставить «Обрыв», если в театре нет бабушки. В великолукском театре она есть. **Алевтина Патрушева** создает образ женщины сильной, нравственной, религиозной (может быть, излишне), имеющей тайну. К сожалению, она убедительна не во всех сценах. Ведь многое зависит от партнеров. Кроме Татьяны Марковны, в спектакле есть только одна значительная работа – Марина в исполнении **Людмилы Сызранцевой**. Актриса органична, темпераментна, умеет быть смешной и трогательной, ее Марина

– неунывающая потаскушка, но все же она тоскует по любви.

Райский – **Денис Осинин** то впадает в излишний пафос, то суетится, размахивая руками, и выглядит комично. Талантлив ли этот Райский? Искренен ли? Актер, похоже, не очень представляет себе своего героя. Волохов – **Борис Ефремов** – кондовый разночинец в косоворотке и сапогах. Артисты скользят по тексту, пробалтывают его или докладывают, играют прямолинейно, между героями не завязываются отношения. Молодые кривляются, тюзятничают. У многих – проблемы со сценречью, пластикой, они зажаты, не умеют транслировать энергию в зал. В важных сценах, часто интересно выстроенных режиссером, нет внутреннего напряжения. Осмысленная, качественно выполненная сценография **Александра Ерохина** (система разноуровневых мостков и подиумов с беседкой темного дерева в глубине) используется умно, но не слишком ловко.

Забавно, но в театре есть артист на роль Райского – сам режиссер, который, выйдя в эпизоде, показал актерский класс. Если бы Райского играл он, возможно, появился бы второй центр, и спектакль обрел бы смысл. Но пока «Обрыв» – неуклюжая иллюстрация к роману.

Перед режиссером стоит трудная педагогическая задача. Ему бы брать простые – обучающие – пьесы. Но публика города Великие Луки любит классику и хорошо ходит на масштабный, тягловесный, старомодный «Обрыв». Его хорошо приняли и в Ульяновске.

В отличие от Великолукского театра, в **Ульяновской дра-**

ме другие возможности, другой уровень театральной культуры, здесь сильная, сбалансированная труппа: зрелые мастера, обученная талантливая молодежь. «Горе от ума» раскладывается здесь на раз, да еще и не на один состав. В этом театре **Аркадий Кац** уже ставил «Трех сестер», «Правду – хорошо», «Бабушку, Илико и Иллариона», он любим театром и зрителями. Однако ульяновская постановка некогда дерзкого и изобретательного режиссера чем-то очень похожа на спектакль скромного театра из Великих Лук.

Последние работы Каца, которые я видела, были сделаны профессионально, хоть и показались мне холодноватыми, усталыми. «Горе от ума» вызвало массу вопросов.

Основа сценографии **Татьяны Швеца** – полукругом расположенные в глубине сцены, приподнятые на подиумы арки с креслами – они напоминают театральные ложи и как бы отражают ложи зала. Мысль вроде бы ясна: действие разыгрывается между ложами, сцена уравнивается с партером – спектакль о жизни, о сегодняшней жизни, театр и жизнь отражаются друг в друге. На зеркальный пол практически пустой сцены по мере надобности выносятся стулья или выкатываются пуфы. Во втором акте арки-ложи раздвигают, открывая черный арьер, к которому эти пуфы выстроены углом. Но вот начинается действие. Частые фронтальные мизансцены, статуйность поз, актеры обращаются с монологами и репликами непосредственно в зал, стоя у авансцены. Партнеры сидят на далеко отставленных друг от друга стульях, они малоподвиж-

ны. Почти все не говорят – декламируют, старательно артикулируя и теряя ритм. Это вовсе не сегодняшняя жизнь. Быть может, режиссер хотел воссоздать классический театр, к которому формально относится грибоедовская комедия? Но нет, Чацкий (мы видели **Максима Копылова**, с ним в очередь играет **Сергей Чиненов**) существует как романтический герой, Молчалин (**Денис Верягин**) – в соответствии с психологической логикой. Быть может, они, с точки зрения режиссера, живые среди фантомов, оболочек, социальных функций? Но почему живая, шаловливая, по пьесе, плутовка Лиза в спектакле так скована и напряжена и тоже докладывает в зал?

В отношениях между героями поначалу есть интересные моменты. Видно, что красавица Софья (**Оксана Романова**) пережила отъезд Чацкого как обиду, может, потому и кинулась в объятия Молчалина, который Чацкому – полная противоположность. Фамусов (**Евгений Редюк**) все не обрушивается на Чацкого с обвинениями, а по-отечески подшучивает над его вольнодумством. Но Софья слишком заморожена, ее чувства изображаются.

Текст Фамусова так порезан, что трудно понять, каков он, в какой момент и почему начинает проявлять к своему бывшему воспитаннику враждебность. Режиссер, сократив текст пьесы, выбросил очень важные характеристики героев. Главная же проблема в том, что сокращения нарушают ритм стиха, он рвется, актеры, непроизвольно пытаясь гармонизировать речь, добавляют от себя словечки-парази-

ты, сбиваются. Слишком большие паузы между срифмованными репликами разных персонажей (например, в сцене появления Чацкого) вовсе стих разрушают, исчезает поэтическая легкость, нет необходимости подхватывать реплику партнера – нет и партнерства.

На фоне общей статики кажутся чужеродными репризы. Будто режиссер, спохватившись, что зритель заскучает, решает развлечь его. Но получается так, что, сами по себе забавные, репризы тормозят и без того медленное действие. Первый выход Чацкого подобен аттракциону: он вихрем вбегает на сцену в длинной шубе и цилиндре, скидывает шубу на пол, прячется за ложу, выскакивает к появившимся девушкам, которые почему-то уселись на шубу, как на шкуру убитого медведя, присаживается к ним, ложится, дарит Софье игрушку – тройку коней, которая оказывается музыкальной шкатулкой... В конце первого акта кудрявый Петрушка (**Андрей Максимов**) почему-то выбегает к Лизе с деревянными ложками и, как безумный, пускается впрыскадку. Молчалина (**Денис Верягин**) режиссер наделил не только умеренностью и аккуратностью – на балу секретарь Фамусова умудряется протанцевать один танец со всеми княжнами Тугоуховскими, переходя от одной к другой и выделявая немислимые антраша. Рассказ Репетилова – **Дениса Бухалова** про тайное общество превращен в виртуозный номер: он не просто запинаяется – он упал уже за дверью и въезжает на сцену на животе; разговаривая с Чацким, которого, впрочем, не замечает, успевает попросить у слуги водки, выпить, на словах:



«Горе от ума». Молчалин – Г.Верягин (в центре). Ульяновский театр драмы

«Но голова у нас, какой в России нету, Не надо называть, узнаешь по портрету» – нарисовать портрет на салфетке, показать его Чацкому, скрывая от зала, а потом сжечь на подносе... В довершение же Репетилов поет под гитару романс *«Гори, гори, моя звезда...»* Зачем? Почему?

С романами перебор. Софья тоже поет – *«Не пробуждай воспоминаний»*, поет долго, полностью, ей подыгрывают на гитаре – немолодой, видимо, в боях поседелый, Скалозуб (**Сергей Кондратенко**), на флейте – Молчалин.

Этот невнятный, длинный, пышный, лишенный поэзии спектакль ульяновская публика принимает с восторгом.

На обсуждение артисты и директор театра пришли, явно ожидая похвал. Но критики, не сговариваясь, высказали претензии и адресовали отсутствующему режиссеру вопросы. В ответ же получили: «А судьи кто?» Артистам и директору «Горе от ума» тоже нравится.

Александр Соколянский предположил, что сегодня существует

некое массовое представление о том, как надо правильно ставить классику – красиво, немного скучно, с концертными номерами-развлечениями. Это представление утвердилось в сознании даже тех, кто классику не читал. И публика искренне радуется, когда ее представление совпадает с тем, что она видит на сцене.

О спектаклях Зайкаускаса скажу всего несколько слов. **«Чувства»** он ставит не впервые и везде с неизменным успехом. О постановках в Якутске и Новосибирске «СБ, 10» писал (*см., например № 3-113-2008*). При переносах режиссер точно держит придуманную форму, тщательно работает с актерами, умея заразить их духом игры. Это шутка, фантазия, перевод крошечного рассказа Чехова «Верочка» на язык театрального действия. Здесь пляшут, печалются, вожжат, импровизируют и иронизируют. По-моему, спектакль доставляет большое удовольствие. А кроме того, говорит о серьезных вещах: одиночестве, невстре-

че предназначенных друг другу людей. Зайкаускас смеется над попытками сыграть всего Чехова, нарочито насыщая сценический текст аллюзиями и цитатами из других чеховских произведений, но в результате играет-таки его – только в перевернутом, радостном ключе. Конечно, такая забава вызывает протест у ревнителей классики, которые твердо знают, как надо и как нельзя обходиться с Чеховым.

«Наташина мечта» Ярослав Пулинович – пьеса, содержание которой уже не надо пересказывать, так часто она ставится. Есть актриса, способная сыграть

детдомовку Наташу, – полдела сделано. **Марина Карцева** – актриса с очень подвижной, пластичной психофизикой, может играть все, что угодно. Кажется, играя Наташу, она перерождается в нее, проживает ее историю. На протяжении спектакля дурнеет и хорошеет, расцветает и гибнет. Органично присвоена пластика девочки-волчонка, интонация улицы. Есть моменты неимоверного взлета – осознания, что она не одна на свете, есть – подлинного страдания, подлинной трагедии. Видно, что был сделан очень подробный психологический анализ текста. Создан

образ живой, развивающийся. Карцева оправдывает свою героиню, призывает к ней милость, зрители видят в ее истории себя, ужасаются и сострадают ей. А чтобы добиться эффекта отстранения и одновременно обобщения, режиссер и художница **Маргарита Мисюкова** придумали посадить актрису на фоне экрана, на который проецируется... комикс о Наташе. Получается, что история двойная – живая и рисованная, рассказанная упрощенным языком искусства, для таких вот Наташ предназначенного, – и эффект воздействия усиливается.

Итог фестиваля неутешителен. Но еще более неутешительно то, как быстро и легко изменилась (или сменилась) публика в театральном городе Ульяновске. Как искренне и с удовольствием подстраивается под нее театр.

В провинции часто сетуют на то, что публика не любит классику. В Ульяновске (как и в Великих Луках) такой проблемы нет. Помнится, Юрий Копылов, незадолго до того, как оставил пост худрука, рассказывал о провале гастролей антрепризы, которая предложила Ульяновску Куни. Режиссер, создавший в не-театральном городе серьезный театр и публику, способную воспринимать серьезную драматургию, был горд за своего зрителя. Почти те же слова мы услышали от Андрея Сергеева: в Великих Луках не любят Куни. Увы, в обоих театрах произошла подмена: зрители идут на «классику вообще», а не на хорошо поставленный спектакль.

Александра ЛАВРОВА

*Фото предоставлены
Ульяновским театром драмы*



«Наташина мечта». М.Карцева. Ульяновский театр драмы

ДВЕРИ К СЧАСТЬЮ ОТКРЫВАЮТСЯ НАРУЖУ

Эта цитата из философа Кьеркегора вполне могла быть девизом I Межрегиональный фестиваль «Театральный АтомГрад», что прошел в ноябре в **Димитровграде Ульяновской области**. Госкорпорация «Росатом», главный организатор фестиваля (другие – Минкульт и СТД РФ, Ульяновская область и город Димитровград), замыслила его как часть обширной программы «**Территория культуры Росатома**». Городов с объектами атомной отрасли у нас немало, во многих есть театр (где-то и два). Закрытый статус большинства таких городов скрывается и на творческом самочувствии их театров: мало ездят, реже встречаются с новой публикой и критикой, менее восприимчивы к современной драматургии, режиссуре, сценографии, о которых порой просто не имеют достаточной информации, остро нуждаются во взгляде со стороны, способном что-то изменить и в самооценке. Помочь разрешению этих проблем (хотя бы в какой-то мере) и призван был первый «Театральный АтомГрад», где ежедневный показ двух-трех фестивальных спектаклей сопровождался критическим разбором (его вели **Элеонора Макарова, Олег Лоевский, Анджелина Рощка** и автор этих строк), мастер-классами доцента кафедры сценической речи ВГИКА **Ксении Кузнецовой** и заведующего кафедрой пластической выразительности актера

Екатеринбургского театрального института **Вячеслава Белоусова**, семинаром для директоров театров профессора РАТИ **Геннадия Дадамяна**.

Что важно: фестиваль, инициированный «закрытыми» атомщиками, стремился быть максимально открытым. Если в конкурсной программе участвовали только профессиональные театры атомных городов, то вне конкурса «Театральный АтомГрад» открыл двери и для коллективов из городов без «мирного атома», и для любительских театров. Тем более что именно любители порой радовали и небанальным режиссерским решением, и незаурядными актерскими работами. Народный театр «**Дебют**» из **Тверской области** (город **Удомля**) сыграл «**Позднюю любовь**» **А.Островского** как драму (скорее, даже трагедию) Маргаритова: у него, в отличие от нового и хваткого поколения, не только нет будущего, но рухнули дававшие прежде поддержку идеалы прошлого. В этой постановке режиссера **Людмилы Касякиной** удивительно вкусно и свежо звучит знаковый текст Островского, а **Андрей Кардашов** так остро по форме и сердечно по смыслу играл своего Маргаритова, что председатель жюри первого «Театрального АтомГрада», кинозвезда 60-х годов **Лев Прыгунов** решил учредить свой именной приз и вручил его этому актеру народного театра. Еще одно очень серьезное впечатление

любительской сцены – шекспировский «**Гамлет**» **Димитровградского театральной студии «Подיום»** (постановка и сценография **Владимира Казаджана**). В Димитровграде любят и ценят этот коллектив, которому уже более полувека, у «Подюма» собственное здание, расположенное в Новом городе, возникшем в связи со строительством НИИ атомных реакторов, во всегда полном зале гармония физиков и лириков, много тех, кто на тот же четырехчасовой спектакль «Гамлет» пришел в четвертый-пятый раз. Перевод **Бориса Пастернака** играется без сокращений, костюмы претендуют на историчность, в сцене дуэли бьются до полной гибели, всерьез... Видно, что люди занимаются настоящей духовной работой, а в этом случае «Гамлет» не может не захватывать, даже если видишь его в сотый раз. Спектакль посвящен памяти актеров «Подюма» **Сергея Шляконова** и **Сергея Борисова**, погибших в автокатастрофе (они играли в этом «Гамлете» на премьере). О конкурсных спектаклях. Если и не самое сильное (здесь возможны варианты), то самое культурное впечатление оставила горьковская «**Васса**» (первый вариант) драматического театра из города **Сарова Нижегородской области** (режиссер **Виктор Арсеньев**). Замечательно подробная, точная в деталях сценография (художник **Владимир Ширин** обживает все пространство сцены



«Васса». Наталья - О.Берзина, Семен - М.Солнцев. Саровский театр драмы



«Северная сказка». Новоуральский театр «Сказ»



«Стрелы солнца». Озерский театр кукол



«Гибель Отрара». Казахстан



«Очень простая история». Балаковский театр драмы



«Банкрот». Димитровградский театр драмы



«Гамлет». Театр «Подיום». Димитровград



«Равнодушный красавец». Озерский театр «Наш дом»



«Цирк зажигает огни». Железнодорожный театр кукол



«Саня, Ваня, с ними Римас». Зареченский ТЮЗ

вширь и вглубь, при этом ничего лишнего). Богатый дом. Дом с прошлым. Только в этом прошлом и в этом тяжеловесном богатстве нет внутреннего покоя, дом полон нехороших тайн, то ли привидения скользят по нему, то ли просто крысы. Спокойной, даже ироничной пытается быть Васса (серьезная работа **Эммы Арсеньевой**), но и у нее уже нет сил, чтобы удерживать на плаву этот дом и сохранить главное дело жизни – семью. Перед нами русские «Будденброки» – история краха семьи, дела, смысла, любви. Такую историю не сыграешь без серьезного актерского ансамбля, и он в Саровской драме есть. Назову самые интересные, на мой взгляд, актерские работы этой «Вассы»: **Руслан Шегуров** (Павел), **Светлана Аникина** (Людмила), **Ольга Берзина** (Наталья), **Максим Солнцев** (Семен), **Ирина Аввакумова** (Анна).

Вообще театральная Россия (и атомная в том числе) актерскими дарованиями не скудеет. Вот во вполне традиционной «Очень простой истории» **Марии Ладо Балаковского драматического театра им. Е.Лебедева Саратовской области** (постановка **Леонида Алексеева**) юностью, лиризмом, искренней мечтой о полете поразила Свинья **Марины Адыловой**, добавив романтики этой притче, которую, увы, все ставят одинаково. Камертоном народной драмы «**Саня, Ваня, с ними Римас**» **В.Гуркина в ТЮЗе города Заречный Пензенской области** (режиссер **Виктор Бояров**) стала актерская работа юной **Натальи Кучишкиной** (она играет Женю).

Вся эта настоящая и щемящая история про любовь и разлуку, кажется, поместилась между двумя репликами ее героини. «*А вы на войну егo?*» – первая. «*А папу убили под Сталинградом...*» – вторая. Непростой (подростковый) зрительный зал именно на этих репликах опрокидывался в звенящую тишину. Надо признать, что и в целом актерский ансамбль этого спектакля (**Елена Терешонкова, Марина Столярова, Валентина Ильюхина, Алексей Симак, Юрий Юнушкин, Андрей Кучишкин**) был гармоничен и органичен.

«**Равнодушный красавец**» **Жана Кокто Театра драмы и комедии «Наш дом» города Озерска Челябинской области** – спектакль-дуэт героев **Светланы Евстратовой** и **Андрея Иодловского** (режиссер **Никита Золин**). У мужчины в этом спектакле нет слов: он сначала безмолвный слушатель страстного монолога оскорбленной женщины, а потом скиталец по пустому дому, где от Нее остался только голос, «человеческий голос», если вспомнить название другой пьесы Кокто, голос, звучащий только в его воображении, обрушивающий лавину воспоминаний, ярости, горечи, potere. Все это было и в собственно монологе героини Светланы Евстратовой, имеющей полное актерское право на этот монолог и эту роль.

Надо сказать, что у первого «Театрального АтомГрада» был настоящий гостеприимный дом и радушные хозяева, все время заботящиеся о комфорте гостей. Я говорю о **Димитровградском драматическом те-**

атре имени А.Н.Островского, его актерам и сотрудниках, директоре **Андрее Шкалове**. Театр возник в 1943-м, а живет и играет в особняке Народного дома, построенном городскими купцами в 1908-м (тогда, кстати, этот город с более чем трехвековой историей назывался Мелекесс). Понятно, что у коллектива, носящего имя А.Н.Островского, особые отношения с Шекспиром русской сцены. Вот и на фестивале димитровградцы сыграли «**Банкрота, или Свои люди – сочтемся**» (режиссер **Сергей Кузьмич**, художник **Елена Сафонова**, творческий дуэт из Костромы). Казалось, после магнитогорской «Грозы» Льва Эренбурга трудно удивить радикальным Островским, но ведь удивили же. Было ощущение, что находишься на представлении какого-то острожного, тюремного театра, где для участников главное – прокричаться вволю, поразить дерзкими мизансценами (как сказал кто-то, «подъюбочными») и немислимыми костюмами. Энергией этого спектакля можно было прошибать стены, но она казалась именно что разрушительной, ибо не несла никакого смысла (в отличие от эренбургской). Поставили классика с ног на голову, но как-то не подумали о том, что с этим делать. Меньше всего этот упрек адресован актерам, которые в предложенных обстоятельствах делали, что могли (**Анатолию Попукалову** в роли стряпчего Сысюя Псоича и **Любови Тирской** в роли ключницы Фоминишны удалось даже создать объемные характеры). Особый сюжет – фестивальные спектакли для детей. Это поста-

новки театров кукол из Озерска Челябинской области, Новоуральска Свердловской области и Железногорска Красноярского края (плюс внеконкурсный спектакль «**Шерстяной барашек**» двух милых барышень из **народного театра кукол «Волшебный фонарь»** города **Сосновый бор Ленинградской области**). **Озерский «Золотой петушок»** и **Новоуральский «Сказ»** играли северные сказки. И в озерских «**Стрелах солнца**» (режиссер **Станислава Мюрего**, художник **Надежда Сиркис**), и в новоуральской «**Северной сказке**» (режиссер **Александр Мирошкин**, художник **Людмила Гусарова**) были внятно рассказанные истории, этнический колорит и много актерского энтузиазма. Только казалось, что в танцы с бубнами в затейливых нарядах из шкур актеры вкладывают куда больше энергии и фантазии, чем в творческое общение с главными персонажами их искусства – куклой. И кукла остается сиротой. Совсем иначе было в железногорском спектакле-концерте «**Цирк зажигает огни**» (режиссер **Павел Аникин**, художник **Наталья Николенко**, постановка посвящена памяти Юрия Фридмана, чья идея легла в основу спектакля). Это был своеобразный мастер-класс настоящих виртуозов-кукольников (**Татьяна Кухлевская**, **Ольга Сторожева**, **Наталья Лапа**, **Татьяна Фролова**). Правда, когда актрисы, выходя из-за ширмы, пытались перевоплотиться в клоунов, это было уже не столь интересно. Димитровград – город открытый, что среди его атомных собратьев – редкость. Это дает

свои преимущества. Вот у первого «Театрального АтомГрада» был зарубежный гость – **Театр русской драмы им. Ф.М.Достоевского** из казахского города **Семей** (когда-то просто Семипалатинск). Он сыграл поэтический спектакль по пьесе **Мухтара Шаханова «Гибель Отрара»** (режиссер **Ерсаин Тапенов**) о событиях XII века, древнем городе Отраре, вступившем в схватку с ордами Чингисхана. Понятно, что театр, живущий в пространстве двух культур, должен интересоваться историей соседней, их духовными ценностями и корнями. Но всерьез этой встречи культур в постановке все-таки не происходит: несовершенство пьесы (было ощущение, что это плохой подстрочник, но оказалось, что «Гибель Отрара» изначально написана на как бы русском) режиссура пытается прикрыть бесконечными плясками, но превратить театр русской драмы в ансамбль национальной орды танца не очень получается. Разговор о предателях и героях, ином времени, иных отношениях с жизнью, смертью, долгом (то, что теоретически предполагалось) обернулся не слишком содержательной сценической сороговоркой. Все дни первого «Театрального АтомГрада» шел диалог о будущем этого фестиваля (то, что его хорошо бы сделать традиционным, стало очевидным очень быстро). В этих беседах активно участвовали не только театральные деятели, но и глава Димитровграда **Николай Горшенин** (он был и среди постоянных зрителей фестивальных спектаклей). Обсуждалось: сделать ли фестиваль переезжаю-

щим из одного атомного города в другой или навсегда прописать его в Димитровграде? Думается, что в пользу второго варианта и успех первого фестиваля, и энтузиазм хозяев, и открытость Димитровграда, что позволяет наладить контакты с атомными городами всего мира (всерьез обсуждалось предложение пригласить на следующий фестиваль театр из японской Фукусимы). Решать, конечно, госкорпорации «Росатом», но хотелось бы, чтобы там услышали эти соображения. В финале – об официальных наградах I Межрегиональный фестиваль «Театральный АтомГрад». **Лучший спектакль для детей – «Стрелы солнца»** (Озерск). **Лучший актерский ансамбль в театре кукол – «Цирк зажигает огни»** театра кукол «Золотой ключик» (Железногорск). **Лучшая женская роль – Марина Адылова** (Свишня в «Очень простой истории Балаковской драмы»). **Лучшая женская роль второго плана – Наталья Кучишкина** (Женя в спектакле «Саня, Ваня, с ними Римас» ТЮЗа города Заречный). **Лучшая мужская роль второго плана – Анатолий Попукалов** (Сысой Псойич в «Банкроте» Димитровградской драмы). Награды за главную мужскую роль, режиссуру и сценографию не присуждены. А «Гран-При» (лучший спектакль первого «Театрального АтомГрада») вручен создателям спектакля «Васса» Саровской драмы.

*Владимир СПЕШКОВ
Челябинск
Фото
предоставлены автором*

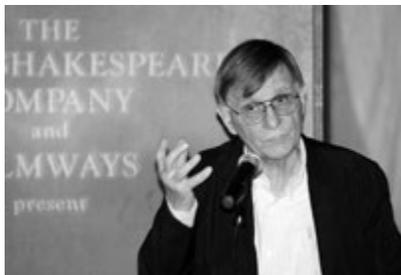
ВЕРШИНЫ И КРУЧИ «ЧЕТВЕРТОЙ ВЫСОТЫ»

Пятилетие экспериментального проекта «Четвертая высота» в Саратовском ТЮЗе Киселева отметили Шекспировским фестивалем с эскизными постановками пьес великого драматурга.

Что уже дерзко. До сих пор для трехдневных репетиций (читка – показ) отбирались пьесы современных авторов, не причисленных к сонму классиков. Терзали, признаваться, сомнения: как же так, наотмашь, с «Вильямом нашим, Шекспиром», если это не очередная на него пародия? Однако творческая лаборатория **Олега Лоевского** новшеств не боится. Да и «подстраховалась» она, пригласив **Алексея Бартошевича**, профессора РАТИ, председателя Шекспировской комиссии Российской Академии наук, фигуру ключевую для отечественного шекспироведения.

Фестиваль проходил под эгидой Союза театральных деятелей России при поддержке Министерства культуры России, Министерства культуры Саратовской области, посольства Франции в РФ, Французского института и Немецкого культурного центра им. Гете в России. Прибыли будущие театроведы из РАТИ, известные театральные критики, деятели театра. Французские, немецкие, московские режиссеры ставили экспресс-варианты шекспировских пьес с артистами ТЮЗа Киселева. Всего показов было шесть.

Одну из ранних пьес Шекспира представила в режиме читки-по-



А.В. Бартошевич



О. Лоевский

каза режиссер **Полина Стружкова** (Москва). Версия «**Двух веронцев**» понравилась самым разным зрителям (мнения о дальнейших спектаклях сильно разошлись). Кстати, репетировали режиссеры с актерами все же неделю, а не три дня. Хотя и это не срок. В «Веронцах» удалось передать самый дух пьесы, где умные леноватые слуги беззлбно посмеиваются над «безумными» господами. Два пласта, низкий и «высокий» (с пространственными речами влюбленных), отлично обыграны исполнителями ролей. Особенно хороши шу-ты Оселок (в него трансформи-

ровался слуга Спид) и Ланс ведущих артистов **Алексея Карabanова** и **Ильи Володарского**. Два бомжующих субъекта увлеченно делят доставшиеся им по случаю кроссовки. Если в кого и влюблены эти двое, то «в собственную постель». Великолепны их комментарии к происходящему на сцене, адаптирующие для детской аудитории излишне пышные речи господ. Единственное, что мешало, так это мусор, обильно усыпавший сцену в финале, когда влюбленные воссоединились в лесу. Спотыкаясь о пластиковые завалы, они падают и снова устремляются друг к



«Отелло»

другу. Понятен печально-иронический намек на нашу среду обитания. Есть ведь устрашающая версия экологов, что именно от мусора, а не от космических пришельцев, огромных метеоритов или техногенных катастроф погибнет человечество. Но это все же театр: необязательно тащить на сцену всю мусорную кучу, достаточно условного ее обозначения.

Отметив бурный ритм жизни господ и «меланхолически-медленный – слуг», органи-

ное превращение их в эльфов, **Алексей Вадимович Бартошевич** заметил на обсуждении: «Есть целый ряд комедий Шекспира, где герои бегут в лес. Лес спасает их, помогает им. И открывает, высокопарно говоря, объятия. За этим стоит идея природы всеспасающей. Эта пьеса написана совсем юным Шекспиром, его неопытность очень еще здесь ясна. Но в ней есть обаяние молодости, которое передано и в этом спектакле. Однако нужно точнее выстроить отношения между влюбленными парами. Это история любви, но и история предательства. Протей оправдывает свое имя (изменчивый). Простенькая комедия уже с зачатками темы Яго. Если будете работать над спектаклем, в него надо добавить не остроты, а драматизма.

Пока он получился такой приятно-благополучный. Всегда интересней, когда есть какие-то драматические повороты».

Все согласились, что надо продолжить работу над спектаклем (бросив в специальную урну зеленые бумажки, подтверждающие это желание).

Вечером тоже ожидался показ для детской аудитории. Знал бы Шекспир, как его разложат на «взрослого» и «детского»? А куда девать острые диалоги и чересчур смелые сцены шекспировских комедий?..

Найти в «Двенадцатой ночи» иные смыслы, чем в ее хрестоматийных постановках, удалось режиссеру **Елене Невежиной** (Москва). В образах хиппующих пиратов (или пиратствующих хиппи?) актеры разыграли интермедию, где идет распре-

деление ролей. Было бы неплохо, если б не так путано и затянута. В результате просто забываешь, кто есть кто в пьесе, знакомишь чуть не наизусть.

На обсуждении обнаружили в одной маленькой постановке сразу три стилистических решения: пародийный пролог с «пиратами», жесткий тон в сцене кораблекрушения и пластически-танцевальный в отношениях любовных пар. Мне же показалось, что их было четыре. Режиссер как бы предлагает разные варианты прочтения пьесы. И, не выбрав еще окончательный, делает пробы. После веселых пиратов следует энергичная сцена бури, где эффектно раздвигается железный занавес Малой сцены, упруго надвываются паруса, и, кажется, даже скрипят высокие мачты. Она завершается попыткой грубого насилия над Виолой. И нас осеняет: не поиск приключений – отнюдь не идиллические нравы средневековья толкают ее к переодеванию в мужчину. Далее бразды берет хореограф (**Екатерина Озджевиз**), решая сцену Герцога и Виолы (**Алексей Кривега** и **Юлия Мещерякова**) в изящном рисунке танго Пьяццоллы.

Толпа наголоватых придворных Оливии здесь не выведена на первый план, как в других постановках. И потому их реплики не производят должного впечатления. Всерьез обставлен лишь сольный выход Фесте – еще одного умного шекспировского дурака. Это уже четвертый «путь», намеченный для будущего спектакля. Актер **Александр Федоров** – чуткий камертон в руках режиссера. И если уж ему назначили «пре-

мьерствовать», делает это наилучшим образом. Кое-кто на обсуждении не принял такого Фесте. Но если окончательный вариант спектакля остановится на теме Шута, уверена – Федоров подаст ее наилучшим образом. Хотя... шутки его порой грубоваты и не очень вняты (при всей тонкости перевода **Давида Самойлова**).

Наш уважаемый шекспировед нашел свои достоинства в этом показе: «*Это особая пьеса Шекспира, «горько-сладкая». Для английского сознания очень важно понятие дома. Домашние отношения, особенная домашняя близость, которая возникает в длинных разговорах. Мне показалось, что образ дома Оливии, который противопоставлен тому опасному пространству, где пираты и море, передан точно. И замечательны отношения, которые строятся между Марией и Шутом, Шутом и Оливией. Это душевная близость людей, которым легко и приятно друг с другом. По поводу пластического решения – хотелось бы, чтобы это был не вообще танец, или, не дай Бог, ренессансный танец, а танец, который ближе к викторианской эпохе, раз уж тут так звучит тема. Хотя это только первоначальная попытка и подход к тексту, но уже ясно определились черты интересного, печального, горького и вместе с тем – очень человеческого, приятного спектакля.*

Второй день фестиваля не баловал яркими постановками. Хотя многим понравился опус находчивого **Дмитрия Волкострелова**. Привыкший работать с современными текстами, молодой московский режиссер

и к Шекспиру подошел в «режиме.doc». Отталкиваясь от монолога Гамлета, он проводит социологический опрос горожан, устанавливает видеокамеру на улицах Саратова и раздает артистам листочки с вопросниками. Многие респонденты не знали монолог дальше сакральной фразы: «*Быть или не быть – вот в чем вопрос*». И только некоторые пытались размышлять, «*какие сны в том смертном сне приснятся*».

«*А если там не хуже, вам захочется туда уходить?*» – допытывались у отвечающих. Интересно сама попытка перекинуть мостик из XVI века в наш. И жилой фон улицы на заднике сцены, зеркально отраженной. И лучшие Гамлеты кинематографа, идущие к финалу эльсинорской трагедии на трех установленных экранах. Но – невнятица «бормотального реализма» актеров, избранного постановщиком doc-спектаклей, но нарочито отстраненный тон, когда вообще непонятно, кто задает вопросы, а кто на них отвечает... Это тот случай, когда вялая, не энергичная форма спектакля перевесила его суть.

Алексей Владимович Бартошевич, которому не мог понравиться подобный способ общения актеров с залом, деликатно сосредоточился на содержании спектакля. Заинтересовало его то, что опрашиваемые, находясь далеко не в «гамлетовском состоянии», задаются, в конце концов, «проклятыми» вопросами бытия.

Называть нам английского классика Уильямом так же неправильно, как ломать язык словами «Кыргызстан» и «Башкортостан». Наш «великий и мо-

гучий» давно научился перерабатывать неудобоваримые иностранные словечки. Но спектакль, который мы увидели в тот вечер, был точно «по Уильяму» (**«Сон в летнюю ночь»**, режиссер **Ян-Жозель Колен, Франция**). Такой он получился надуманный и изломанный.

Сначала все шло хорошо. И **Андрей Гудим** в роли герцога Тезея, и **Татьяна Лукина** в роли его невесты Ипполиты были очень милы. Лукина, хорошая тюзовская актриса, лукаво изображала девичью скромность. Превратившись в сказочных царей, актеры стали куда агрессивней. Появляются эльфы, довольно, кстати, нелепые. Но на это можно бы закрыть глаза, как и на двусмысленную постельную сцену с влюбленным ослом. А вот когда бравых афинских мастеровых, затеявших представление, подменяют группой гражданок (товарищ среди них один), выскочившей будто из безвкусного советского фильма начала 90-х годов, становится очень грустно.

Мастеровые Шекспира разбавляют «высокий стиль» влюбленных пар, но особо себя не демонстрируют. В спектакле женщинам-мастеровым приданы социальные роли – гардеробщица, восторженная училка, общественница и т.п. И начинается такой пережим, такая махровая самодеятельность... не узнаешь любимых актеров. Французский постановщик вставил в авторский текст несколько «беспроигрышных» шуток о нашем городе и назвал группу неестественно оживленных гражданок «саратовскими бабами». Что ж, так он понял

«русскую экзотику!» «Русский акцент» постановщика встретился с огромной нерастраченной энергией актрис среднего возраста, по большей части невостребованных. Получился перебор.

Обычно сверхтактичный, Алексей Вадимович не сумел сдержаться на обсуждении: *«Мне показалось, это достаточно грубое зрелище, временами – не самого высокого разбора в смысле вкуса. Даже балаган с его резко преувеличенной грубостью так играть нельзя».*

В несколько дней шекспировские глубины не постигнешь. Но попытаться проникнуть в них можно. Или хотя бы проникнуться их смыслами. Что и сделали актеры ТЮЗа вместе с французским режиссером **Разеркой Бен Садья Лаван**, работая над текстом **«Отелло»**.

Спектакль начинается пленительной лирико-пластической сценой. Черная и белая шали летают птицами над влюбленным мавром и его юной женой (та уже заранее в черном). Отелло гениального Някрошюса с самого начала обнимал Дездемону и словно уже душил. Отелло на фестивале в исполнении **Владимира Егорова** молод, хорош собой и очень сильно влюблен. И перед самым убийством не удержится, чтоб не обнять и не приласкать жену. Этот мавр любит до конца. Его душевный слом, превращение большого, сильного мужчины, победителя, в больного, обесиленного, показан актером в уже завершающем психологическом рисунке. Но даже эскизно все сыграно точно.

Органична в роли жертвы рока и злой воли Дездемона. В ТЮЗе

Киселева есть только одна актриса на эту роль – **Анастасия Бескровная**. Горделив и значителен **Дождь** в исполнении **Никиты Безрукова**. Менее индивидуализированы Кассио и Эмилия. Порой не ясно, как же относится жена Яго к госпоже – не завидует ли ей.

Первые слова в этой версии пьесы произносит Яго. И повторяет их не раз, чтоб уж никто не сомневался: *«Я мавра ненавижу»*. Актер **Евгений Сафонов**, не сгущая красок, с кошачьей пластикой лепит образ Яго-завистника. Чуть сутулый, всегда бесшумный. По Шекспиру, он завидовал лейтенантскому назначению Кассио. В этом спектакле Яго завидует всем на свете. Кассио – что любимец генерала. Дездемоне – что любимца. Дожу Венеции – что успешен. А больше всего – Отелло. Тот успешен, и славен, и любим. Яго легко дергает за ниточки, играя на тщеславии людей, а больше – на доверчивости. И очень ясно вдруг понимаешь, как же легко обманывается доверие. И страшно делается от этого понимания. Главным героем «Отелло» стал Яго.

Здесь много пластики, совместных хореографических партий, музыкально-песенных подскоков. Критика на обсуждении решительно отмела их все. Ничего не скажу «за песни». Порой они мне действительно мешали, порой – нет. Тут я вполне объективна: эстрадных исполнителей и их песни не знаю. Но танцы в стиле модерн были выразительны и кое-где эмоционально дополняли мизансцены.

Мнение эксперта **А.В.Бартошевича**: *«Меня просто поразило, что за такие фантасти-*

чески короткие сроки выстроены в существенных чертах спектакль. И это главное впечатление от эскиза. Музыка, простите, показала чудовищной, а замена чудесной песни Дездемоны попой – странной и нелепой. Режиссер сделала такую сильную работу, а что касается музыки и песен, хотелось бы что-нибудь другое увидеть. Эволюция Отелло пока дана вчерне. А с ним происходит эпилепсия – нелепая, почти трагикомическая болезнь. Не надо бояться быть не прекрасно-величественным в страданиях. Очень хорошо, если б работа была продолжена».

Думаю, не только я никогда потом не возвращалась к этой пьесе, едва осилив ее, читая впервые. Но немецкий режиссер **Андреас Мерц** решил представить на читке-показе именно «Титуса Андроника» («Тит Андроник») – самую кровавую из шекспировских пьес. «Четырнадцать убийств, тридцать че-



тыре трупа, три отрубленные руки, один отрезанный язык – таков инвентарь ужасов, наполняющих эту раннюю трагедию Шекспира, по словам Александра Аникста.

Содержание ее таково. На сцену выносят гроб с останками двадцати сыновей Андроника. Одного из пленных принцев сжигают на костре в жертву богам. Тит закалывает сына, послушавшего его. Сын готской пленной королевы Деметрий убивает Бассиана и сваливает вину на сыновей Тита – их казнят. Деметрий и его брат насилуют дочь Тита Лавинию и отрезают ей язык и руки. Тит отрубает себе руку, чтобы спасти своих сыновей. Мавр закалывает кормилицу королевы. Казнят крестьянина, передавшего императору послание Тита. Тит мстит насильникам дочери и ее саму убивает – от позора. Тит угощает злую Тамору пирогом... из мяса ее сыновей и закалывает ее. Император в отместку убивает Тита, сын которого в ответ поражает императора. Злобного мавра вообще закапывают живым в землю.

Не стоит ждать от авангардного режиссера серьезного воплощения. На сцену помещены длинный обеденный стол и – все действующие лица одновременно. Играют всего шесть актеров, постоянно снимая и надевая маски, запутывая нас окончательно. Невозмутимый Титус (**Валерий Емельянов**) хлопчет над разделочной доской. Пока он лихо режет на кусочки лук и помидоры. Но очень скоро помидорный сок, которым густо измажет себя пышнотелая Лавиния (**Елена Краснова**), начнет ассоциироваться с наси-

лием и кровью. Забавен самовлюбленный дурачок Сатурнин, ставший правителем (**Артем Кузин**). Ласкова коварная Тамора (**Елена Вовненко**). Иногда даже слишком.

Изобретательность режиссера в демонстрации древних ужасов не имеет границ. Получилось и страшно, и весело (есть предел нагромождениям «чернухи», за которым мозг отказывается ее принимать). Черный юмор довершается приготовлением «кровавых блинов» с помощью банального электричества. Молодая аудитория в восторге от смелой версии Шекспира, критики готовят хвалебные оды. А я, вовсе не к месту, вспоминаю сценку в столичном «Макдоналдсе». Красивая семилетняя девочка с косой не отрывает взгляда от нетбука. Там идет большая битва. Уставшая бабушка тянет внучку домой. Та упорствует: «Погоди, ба! Надо поубивать человечков, которые путь домой загородили. Даввай, помогай!» Кажется, бабушка сейчас закричит, воспротивится. Зачем убивать маленьких человечков в компьютере? Но нет, она безропотно садится рядом с внучкой, надвинув на носочки. Сей басне не нужна мораль. Психологи объясняют отсутствие у современных детей чувства сострадания эмоциональной неразвитостью. А кто в них ее культивирует? Не потому, что постановка «Титуса» была слабой, напротив, получилась она яркой и цельной, не хотела бы я продолжения этого спектакля. В детском театре!

По словам Бартошевича, вполне сознательного кича в постановке самой несовершенной трагедии Шекспира драматург заслу-

жил. И можно по пальцам одной руки пересчитать спектакли по этой пьесе, которые удались. Поверим на слово замечательному шекспировведцу. Хотя... постановщику можно было бы попробовать порассуждать о цене «высшей власти».

Любителей Шекспира на фестивале ждал настоящий подарок – лекция А.В.Бартошевича. Разумеется, не скучно-академичное изложение фактов. Мэтр говорил о той особенной интонации великого драматурга, из которой очень многое родилось в мировом театре. Назвал две самые значительные театральные школы, которые играют Шекспира, английскую и русскую, проиллюстрировав примерами выдающихся спектаклей (видеоарианты). Присутствие на фестивале такого знатока, как Алексей Бартошевич, придало ему глубину и значительность.

Хорошо уже то, что из пяти эскизов шекспировских пьес четыре получились интересными. И что нашим актерам оказались по плечу высокая трагедия и искрящаяся юмором комедия, едкая пародия и тонкая насмешка, и размышления над «проклятыми вопросами» бытия. Карабкаясь к сияющим вершинам и срываясь с круч, смеясь и печальясь, мы прожили с этими пьесами три дня. Теперь я точно знаю, что Шекспир возможен в режиме читки-показа. От величия Великого «не будет», а театру удастся задать себе и нам новые вопросы. *«Откуда столько силы ты берешь, Чтоб властвовать в бессилыи надо мной?»* О, Шекспир!

Ирина КРАЙНОВА
Саратов

Фото Алексея Леонтьева

ФЕСТИВАЛЬ РАСПРАВЛЕТ КРЫЛЬЯ

Еще четыре года назад, задумывая фестиваль «Виват, театр!», его устроители во главе с председателем комитета культуры администрации города Тамбова **Виктором Федоровым**, на очень многое и не замахивались. Им хотелось лишь собрать под одной крышей гостеприимного Дворца культуры «Знамя труда», где весьма плодотворно живут и работают два театральных творческих объединения – народная театральная студия «Ренессанс» и образцовая детская театральная студия «Кавардак», – такие же любительские городские коллективы. Как считает Виктор Владимирович, слово «любительские» никак не принижает статус этих самодеятельных трупп, ведь оно от слова «любить». Люди, которые помимо работы по основной профессии и семейно-бытовых обязанностей находят время для театральной деятельности, безусловно, беззаветно, фанатически любят театр.

Первый опыт В.Федорову и его команде удался. И было решено «Виват, театр!» сделать традиционным. Это предложение поддержали управление культуры и архивного дела Тамбовской области, областное управление науки и образования и местное отделение Союза театральных деятелей, которые включились в организацию второго, а затем и третьего фестивалей. Прошло немного времени, и «Виват, театр!» окреп настолько, что его оргкомитет смог пригласить



«Длешкино счастье». Народный театр села Глазок Тамбовской области



«Натали». Театр драмы «Камерная сцена», Самара

в конкурсную программу любительские коллективы не только Тамбова и Тамбовской области, но и России, и даже соседки Украины. Участниками IV Открытого фестиваля молодежных театральных коллективов «Виват, театр!», проходившего вновь на сцене Дворца культуры «Знамя труда», наряду с тамбовскими любительскими театрами стали и коллективы из Старого Оско-

ла, Самары, Москвы. А приезд народного театра «АтомиК» из украинского города Энергодара вывел мероприятие на международный уровень. И все это оказалось возможным с обретением музыки фестиваля.

Ею стала заслуженный работник культуры РФ, заведующая кабинетом критики СТД России **Элеонора Макарова**, которая со второго театрального фору-

ма возглавила жюри. Ее неугомонный характер и энергия, огромная помощь организаторам фестиваля при установлении творческих и дружеских контактов с интереснейшими театрами других городов сделали свое благое дело. Фестиваль расправил крылья, преодолел многие границы. С этого года он даже стал участником Культурной Олимпиады «Сочи-2014» и с гордостью носит ее логотип.

Афиша IV фестиваля «Виват, театр!», по утверждению компетентных критиков, ничуть не уступала столичным театральным форумам. Жюри пришлось ой как нелегко, ведь надо было познакомиться с пятнадцатью работами народных, студенческих и профессиональных молодежных театров, с этого года включенных в программу, и обсудить их. Открыл конкурсную программу показом спектакля-концерта «**Женя, а Вы знаете...**» **Старооскольский театр для детей и молодежи** (диплом фестиваля «**За возвращение на сцену высоких образцов поэтического наследия**»). Композиция из произведений поэта **Евгения Евтушенко** и песен на его стихи, созданная и поставленная **Семеном Лосевым**, с первых же минут захватывает своей содержательностью и энергетикой молодых актеров, с воодушевлением работающих на сцене. Спектакль стал настоящим гимном счастливому времени «шестидесятников». Юношам и девушкам из XXI века замечательно удалось передать всю ту пламенную страсть, романтику и жажду перемен, которые владела молодым Евтушенко. Особой похвалы заслуживают отработанные пластика и вокал акте-

ров, которые двигаются и поют легко, непринужденно и с большим задором.

К важному историческому периоду отечественной истории обратилась и режиссер народного театра **Антонина Марина** из города **Моршанска**. Она поставила «**Барабанщицу**» **А. Салынского** (диплом «**За яркое воплощение темы патриотизма**»). Внимание к восстановлению деталей эпохи в оформлении спектакля, тщательное выстраивание мизансцен, искренность актеров при создании образов своих персонажей, подкупали зрителей. Интересны оказались работы **Елены Чеве-риковой** – Нилы Снижко и **Валерия Храпова** – Федора (диплом «**За актерский дуэт**»), сочно и эмоционально доносивших до публики действия главных героев спектакля. Правда, не всегда в постановке Мариной был правильно выстроен звук, что вело, порой, к потере смысловой нагрузки тех или иных сцен, не всеми актерами еще хорошо освоена сценическая речь.

Постоянный участник фестивалей «Виват, театр!» **народная театральная студия «Ренессанс»** на сей раз представила спектакль «**Безумный день, или Женитьба Фигаро**» **Бомарше** в постановке **Натальи Беляковой** (диплом «**За современный подход к воплощению на сцене зарубежной драматургии**»). Безумный день из жизни Фигаро режиссер превратила в безумный вечер для зрителей. Публика стала свидетелем шумного двухчасового карнавала, действие которого то с авансцены вдруг перемещалось под потолок, то уносило вглубь, чуть ли не за ку-

лисы, а потом, наоборот, выливалось в зрительный зал. Не все согласились с введением современных деталей в традиционные «куски» действия. Да и актерские работы вызвали оживленные споры. Кто-то восхищался игрой **Владимира Демина** (Граф Альмавива), другие с его трактовкой образа были категорически не согласны. Одни совершенно не восприняли рисунок роли Фигаро – **Олега Зеленова**, иным же он казался замечательным. И лишь по поводу роли **Елены Зайцевой-Шкредь** не было разногласий. Ее Сюзанна покорила всех своим оптимизмом, легкостью и очарованием.

Хорошей женской ролью Матушки Крапивы (в исполнении **Ольги Уколовой** (диплом «**За лучшую роль второго плана**»)) порадовала и сказка «**Алешкино счастье**» **народного театра Глазковского сельского Дома культуры Мичуринского района**. Этот коллектив во главе с режиссером **Аллоей Мачневой** выбрал весьма актуальную ныне тему. Пьесу **Д.Ольшанского** о ценностях семейных взаимоотношений актеры из села Глазок исполнили в присущей именно им неспешной, без каких-либо сценических изысков, но очень душевной, искренней манере. Жюри вручило театру диплом «**За сохранение фольклорных мотивов в современной драматургии**».

Бесспорным лидером, и тут совпали взгляды профессионалов и зрителей, среди молодежных театров стала талантливая постановка **Самарского театра драмы «Камерная сцена»** по мотивам рассказов **Ивана Бунина «Натали»**, которая заво-

евала главную премию фестиваля «**За лучший спектакль**». Казалось бы, это одна из виденных-перевиденных историй о первых сердечных увлечениях юноши. Но как тонко и точно режиссеру **Софье Рубиной** удалось перенести на сцену восхитительную прозу великого писателя, как органичны были молодые актеры, как удивительно лаконично и оригинально петербургский художник **Г.Пашин** оформил спектакль. На черном фоне сценического пространства десятки подвешенных зеленых яблок то представляли собой барский сад, то мерцали загадочными ночными звездами Вселенной. На фоне этого удивительного яблокопада и каждый персонаж был как сочный и заверченный плод удачной совместной режиссерско-актерской работы: и мечущийся между девушками красавец Виктор – **Руслан Бузин**, и стильная Натали – **Софья Симакова**, и экспрессивная Соня – **Екатерина Товпеко**, и по-народному сочная Христя – **Инесса Герасимова**, и необычайно пластичная дворовая девушка Катя – **Ева**

Мартынова, да и прочие герои спектакля.

Любопытно, что на данном фестивале неоспаримыми фаворитами стали спектакли серьезные, в основе которых лежал материал о вечных ценностях, размышления о жизни и смерти, любви и разлуке. Это и классика Бунина у самарцев, и пьеса Э.-Э.Шмитта «**Отель между двух миров**», что осуществил **Александр Павленко** в своем **студенческом театре-лаборатории «Феникс» Мичуринского аграрного университета** (премия «**За лучшую постановку спектакля**»). Среди любительских театров его спектакль стал самым впечатляющим. После аншлага на этой философской притче, после той звенящей тишины в зале, когда шли самые глубокомысленные диалоги героев, как можно обвинять молодежь в отсутствии интереса к драматическому, в полном понимании этого слова, театру. Есть талантливая постановка – будет и заинтересованный зритель. Вот мичуринцы и захватили ребят в зале и актуальным материалом, и сильной игрой молодых

актеров. Особенно хотелось бы выделить **Александра Быкова** (Маг Раджапур) и **Егора Ефименко** (Жульен Партали), который, кстати, получил премию за **лучшую мужскую роль**.

Не менее впечатляющей оказалась и роль Таксы в спектакле-притче «**До свидания, овраг!**» по повести **К.Сергиенко** в постановке **Светланы Ревякиной**, режиссера **учебного театра «Шут» тамбовской школы № 2**. Талантливой девочке, **Елене Третьяковой**, вручена премия за **лучшую женскую роль**. Мальчишки и девчонки постарались не сыграть, а прожить те события, которые случились с их героями – братьями нашими меньшими, брошенными на произвол судьбы жестокими людьми. Импонировала порывистость, самоотдача ребят. Но, к сожалению, не у всех были хорошего качества сценическая речь и умение чувствовать актерский ансамбль.

А вот студия «**Ренессанс**» в спектакле «**Блэз**» **К.Манье** как раз порадовала и жюри и зрителей сыгранностью актеров (диплом «**За лучший актерский**



«Царевна Подщипа». Народный театр поселка Инжавино Тамбовской области



«Хитрая сказка». Образцовая детская театральная студия «Кавардак», Тамбов



«Блэз». Народная театральная студия «Ренессанс», Тамбов



«Отель между двух миров». Студенческий народный театр-лаборатория «Феникс», Мичуринск



«Ищи ветра в поле». Народный театр «Атомик», Энергодар, Украина

ансамбль»). Вячеславу Игнатенко удалось простенькую бульварную пьесу представить легким и чистым, без мутной пошлости, а главное, игристым, как французское шампанское, комедийным напитком, который зрители выпили залпом. Неплох оказался актерский ансамбль и у Инжавинского народного театра, поставившего пьесу И.Крылова «Царевна Подщица» (диплом «*За возвращение на сцену русской классики*»). Тут хвала Наталье Осиповой, рискнувшей поставить сложную

и архаичную сказку весело и живо. Правда, ей еще необходимо поработать с актерами и над речью, и с текстом, убрав длинноты и сделал его более доступным для восприятия современной молодежи. Но вот в чем преуспели инжавинцы, так в безудержной фантазии, которую они вложили в костюмы к спектаклю. Созданное руками самих артистов вязаное рукоделие, ярко и сочно, но в то же время со вкусом украшавшее одеяния сказочных персонажей, заставляло восторженно вскрикивать и зрителей, и

жюри (диплом «*За лучшие сценические костюмы*»).

Единодушно члены жюри проголосовали и за решение присудить диплом «*За возвращение на сцену советской драматургии*» постановке драмы А.Арбузова «Мой бедный Марат» московским Театром «Без вывески». Безусловно, работа режиссера Марии Дроздовой и актеров, особенно Андрея Федорова в роли Марата, талантлива. Интересно выстроенные мизансцены и диалоги героев заставляют зрителей напряженно сопереживать происходящим событиям. Но, конечно, самой пронзительной оказалась первая часть. Зрелые по возрасту актеры тут были удивительно органичны, юны и чисты, рассказывая о юности и первых чувствах своих персонажей в блокадном Ленинграде.

Профессор Тамбовского государственного университета, заведующая кафедрой актерского искусства Валентина Сазонова воспитала несколько поколений замечательных актеров, которые снимаются в кино, играют в театрах самых разных городов

нашей страны. На этом фестивале пятикурсники Валентины Александровны показали пьесу **А.Островского «Таланты и поклонники»**. Педагог считает, что только соприкосновение с истинной классикой воспитает настоящего актера. Во время торжественной церемонии награждения жюри отметило Валентину Сазонову дипломом **«За верность профессии»**.

За работой IV фестиваля «Виват, театр!» следил и глава администрации города Тамбова **Александр Бобров**, который учредил три специальных и весьма весомых денежных премии. **Тамбовский молодежный театр**, который активно работает всего лишь один год, но весьма удачно дебютировал в роли организатора те-

атрального форума и к тому же показал вне конкурса спектакль **«Oвраг the end!»**, был награжден премией в номинации **«Надежда»**. Вторая бобровская премия досталась тамбовской **Образцовой детской театральной студии «Кавардак»** за очаровательную постановку **«Хитрой сказки» Я.Экхольма и Г.Полонского**. Густонаселенный персонажами спектакль восхитил не только целостностью, оригинальностью и продуманностью каждой сцены режиссерами **Валерией Новиковой и Еленой Тertyчной**, но, прежде всего, искренностью и азартом юных актеров.

Третья премия Александра Боброва уехала в **Украину**. Публика встретила такое решение с восторгом. Ибо благодар-

ные зрители за такой подарок, как два потрясающих спектакля энергодарцев – **«Русалка»** по **А.С.Пушкину** и скоморошья игра **«Ищи ветра в поле»**, просто не знали, как и благодарить организаторов фестиваля, Тамбовский молодежный театр и Элеонору Германовну Макарову, которая всячески способствовала приезду **народного театра «Атомик»** в Тамбов. Кто бы мог подумать, что постановку по сказкам «Курочка Ряба» и «Ищи ветра в поле» будут смотреть с открытым ртом, заливаясь безудержным смехом, не только юные зрители, но и взрослые! Вот она, волшебная сила театрального искусства

Маргарита МАТЮШИНА
Тамбов

Фото Олега Мормана

IN BRIEF

15 января исполнилось **95 лет** со дня рождения народного артиста СССР **Евгения Алексеевича ЛЕБЕДЕВА**. Накануне дня рождения артиста на сцене **Санкт-Петербургского театра «Русская антреприза» им. Андрея Миронова** состоялось вручение **Премии им. Евгения Лебедева**. Премия – негосударственная независимая, учреждена в Санкт-Петербурге в 2000 г. в рамках благотворительного фонда БДТ при поддержке генерального директора ООО «СМ-2» Владимира Львовича. У премии есть символ – бронзовая фигура Евгения Лебедева в роли Холстомера и финансовый эквивалент. Лауреатами премии в разное время становились артисты К.Лавров, Т.Доронина, Н.Акимова, З.Шарко, С.Барковский, В.Ивченко, П.Толстун, режиссеры Т.Чхеидзе, Ю.Цуркану, художественный руководитель театра «Зазеркалье» А.Петров.

На этот раз премия была вручена создателям спектакля «Палата № 6» – режиссеру-постановщику **Владу Фурману**, ученику Г.А.Товстоногова, за постановку спектаклей по русской классической прозе в театре «Русская антреприза», и артисту БДТ им. Г.А.Товстоногова **Анатолию Петрову** за исполнение роли Громова.

В течение многих лет Евгений Лебедев был связан с этим театром. Именно на его сцене в 1997 г. прошли бенефисные спектакли артиста, поставленные Рудольфом Фурмановым к 80-летию Е.А.Лебедева. За несколько месяцев до своей смерти артист репетировал здесь свой моноспектакль «История лошади».

Лена ВЕСТЕРГОЛЬМ
Санкт-Петербург

Санкт-Петербург



ВЕНЕЦ

Парад из четырех премьер в Камерном музыкальном театре, приуроченный к 40-летию юбилею театра и 100-летию Б.А.Покровского, завершился постановкой «Идоменей» В.А.Моцарта в редакции **Рихарда Штрауса**. Точнее было бы назвать эту версию не редакцией, а реконструкцией великого немецкого романтика, который, получив в 1930 году заказ от руководства Венского оперного театра, желавшего включить в свой репертуар полузабытое к тому времени сочинение Моцарта, сократил длинную оперу-seria почти вдвое, не только переставив номера и усилив оркестровку, но и сместив смысловые акценты сюжета. Античная история о последствиях Троянской войны для критского царя-завоевателя Идоменей приобрела идейный строй, созвучный политическим событиям Европы начала 1930-х годов: основными темами сюжета оказались кровавая война и вражда народов, жестокая тирания и наказание, которое рано или поздно понесут преступные правители, жертвенная любовь и всепрощение. Именно в новом реконструированном варианте «Идоменей», почти забытый после двух представлений при жизни Моцарта, оказался наиболее востребован на оперных сценах Европы в XX веке. В России постановка этой оперы Камерным музыкальным театром, инициированная его старым другом и соратником Бориса Покровского **Геннадием Рождественским**, – первая. Геннадий Рождественский осуществил музыкальную постановку

ПАРАДА

Верховный жрец –
Д.Мочалов



«Идоменей» и стоял за дирижерским пультом в день премьеры. И, конечно, звучание оперы под его руководством, являющееся само по себе уникальным событием, – это потрясающее музыкальное переживание для слушателя. Масштаб музыкальной мысли великого дирижера, собирающего все пласты музыкального звучания в единую стройную вокально-симфоническую архитектуру, потрясает глубиной и феноменальным умением подчинить каждую музыкальную деталь неразрывному целому. Оркестр звучит красочно, точно и объемно, вокалисты оказываются «голосами» единого грандиозного музыкального полотна. И даже тембровая пестрота хора, размещающегося на балконах и «стереофонически» охватывающего зал со всех сторон, а также разность вокального стиля солистов, из которых наиболее примечатель-

ны работы **Павла Паремузова** (Идоменей) и **Татьяны Федотовой** (Исмена), не может испортить общего музыкального впечатления. Соответствует торжественной мощи музыкального звучания и режиссерско-сценографическая концепция **Михаила Кислярова** (режиссура) и **Виктора Вольского** (художественная часть). Развитие сюжета античного мифа, повествующего о муках совести критского царя Идоменей, обязующегося богам во имя собственного спасения принести в жертву первого попавшегося путника, которым оказывается его собственный сын Идамант, помещено ими в практически пустое черное пространство сцены. Полумрак, царящий на сцене, очевидно, символизирует здесь душевный полумрак людей, втянутых в кровопролитные распри и испытывающих ненависть друг к другу. Герои спектакля одеты

в достоверные исторические костюмы. Групповые мизансцены, явно корреспондирующие с античными барельефами и иллюстрирующие развитие сюжета, появляются из темноты, высвеченные в полутоновой фламандской манере, в разных плоскостях сцены: то на переднем плане, то на балконе, напоминающем здесь античный фриз, то в разных этажах сложной геометрической конструкции-трансформера. Особую роль играет свет, продуманный **Владимиром Ивакиным**, – он не только создает некий фантомный образ спектакля, высвечивая его из полум-

рака, но также генерирует образы воды и морской бури. Масштаб постановки задействует все небольшое пространство сцены, зала и надсценического пространства. Сцены, в которых происходит развитие отношений Идаманта с пленной дочерью троянского царя Илией и противостоящей их союзу жрицей Исменой, радеющей за «чистоту» критской крови, чередуются с массовыми мизансценами-«полотнами», изображающими страдания пленных троянцев, суд верховного жреца, образуя неразрывное единство сценической композиции. Спектакль «Идомея» – бли-

стательный и достойный торжественный аккорд, завершивший цикл юбилейных премьер Камерного музыкального театра. Изобилующий оригинальными режиссерско-сценографическими находками, демонстрирующий неразрывное музыкально-сценическое единство оперного организма, он создан в лучших классических традициях, получивших новое звучание в интерпретации Г.Рождественского – М.Кислярова – В.Вольского.

Евгения АРТЕМОВА
Фото Михаила Майзеля



Исмена - Т.Федотова



Идомея - П.Паремусов

«Я хочу быть слепым, чтобы не видеть вас... вашего праздника... вашего мира...»

МОЙ МИЛЫЙ, ЧТО ТЕБЕ Я СДЕЛАЛА?

В Вахтанговском театре взяли к постановке «Медею» Ануя, ни с чем и ни с кем его текст не мешая.

Если Гинкас соединил Ануя и античную трагедию, давшую ему сюжет, добавив Бродского, то здесь французский драматург, пришедший в Россию до экзистенциалистов и заместивший тогда их в нашем театральном сознании, взят в чистом виде.

Идея в его пьесах первоначально важна, но при этом драматург не забывает об интриге, парадоксальном юморе, отточенном диалоге. «Медея» написана в 1946-м, и в ней польхает пламя Второй мировой, Сопrotивления и всех связанных с ними дилемм. К нам Ануя пришел в конце 60-х. Его двухтомник зачитывался до дыр. Сегодня его стали воспринимать как драматурга «второсортного», слишком заботящегося об успехе, устаревшего. Как все, чем увлекались шестидесятники, с их простым и

ясным пафосом, сегодня он воспринимается почти как писатель для подростков.

Тем не менее театральная история хранит память о постановках «Антигоны» с Никицихиной и Леоновым (Театр им. К.С.Станиславского), «Жаворонка» с Малеванной (Ленинградский театр им. Ленинского комсомола – ныне «Балтийский дом»). А память зрительская – многочисленные постановки в провинции: они почти всегда имели успех, становились событиями, взрывавшими сознание зрителей.

Важная, даже главная для Ануя мысль, настоятельно требующая разрешения во многих его пьесах, необыкновенно актуальна и сегодня: каким может быть компромисс с истиной (свободой личности) для обретения счастья. Или скажем наоборот: какова допустимая степень компромисса с обществом, здравым смыслом (читай, пошлостью, несвободой) для сохранения жиз-

ни? Отсюда разматывается в разных историях так или иначе целый ряд других вопросов. Кроме того, у Ануя нет однозначного определения, что есть счастье, свобода, добро и зло. Каждый из его героев должен решить это сам. Хотя традиционно зрительские симпатии на стороне максималисток Эвридики, Антигоны, Медеи, Жанны, их оппоненты у Ануя имеют свою правду и по своему убедительны в споре. Отсюда еще один актуальный вопрос: стоит ли жизни отстаивание свободы, истины (в общем-то относительных). Ведь жизнь – самоценное счастье.

Я бы сказала так: в Вахтанговском режиссер **Михаил Цитриняк** взял «Медею» для **Юлии Рутберг**, и получился почти что моноспектакль. Не то чтобы остальные актеры в нем – статисты, но они не первостепенно важны. Даже Язон (**Григорий Антипенко**), хотя первая и главная тема Медеи-Рутберг – любовная, не говоря уж о Крео-



не (**Андрей Зарецкий**), превращенном в местного мафиози с безликой охраной, не говоря уж о Кормилице (**Инна Альбина, Наталья Молева**). А ведь именно Креон и Кормилица – главные антагонисты героини в пьесе, глашатаи столь ненавистного ей здравого смысла, они, между прочим, транслируют очень важные вещи, причем с разных сторон: Креон, уставший от войны и крови, хочет покоя, и это соглашательство, которое, однако, пробуждает в нем жалость, терпимость к Медее; Кормилица, уставшая от беспокойной, неприютной жизни с Медеей, тоже хочет покоя, но она – человек не от власти, а от толпы, и она понимает толк в этом покое, в повседневности, она почти что поэт повседневности, искушающий Медею, и в финале, когда все кончено, проговаривающий, проборматывающий свой гимн счастью жизни, которое черпается из самой жизни. (К слову, в спектакле Вахтанговского театра этот монолог вовсе отсутствует.)

Режиссер делает Медею мягкой и женственной, несмотря на все ее страдания. Все сомнения, подкидываемые ей другими персонажами, все возражения будто бы рождены ее внутренним голосом.

Кажется, пьеса взывает к актрисе быть некрасивой, но Юлия Рутберг, наделенная даром органической гротесковости, эксцентрики, прирожденная клоунесса, в этом спектакле, видимо, по воле режиссера, сама красота. Ее лик светел, она красива. Казалось бы, грубая одежда бездомной беженки на самом деле лишь притворяется грубой (так современный гламур ими-

тирует дыры на вроде бы растянутых кофтах и заплатки на вроде бы рабочих джинсах). Ботинки этой Медеи лишь по форме – солдатские боты, а на самом деле сделаны из мягкой кожи. Босые ступни, когда она скидывает ботинки, на самом деле гармонизированы едва видными (но все же видными) колготками. Список можно продолжить. Смягчение относится ко всему – сияющей коже лица, макиажу, мимике, прозрачным бретелькам бюстгалтера, пластике тела, выразительной и грациозной даже в агонии. Злой критик упрекнул бы эту «Медею» и Медею в умеренности и аккуратности. Думаю, однако, что это хорошо – отвечает потребности и ожиданиям зрителя.

Впрочем, кроме Медеи, есть еще один говорящий и запоминающийся герой в этом спектакле: сценография **Марии Рыбасовой**. Круглый коврик в центре сцены (малой) не ассоциируется с ареной, только – с ковром, растеленным на привале, светлым кругом от костра, за пределами которого – враждебная тьма леса, ночи, чуждого и враждебного мира. Подтверждая эту ассоциацию, он позже подтягивается тросами, поднимается, сдукоживается, сворачивается, превращаясь в тюк с увязанным скарбом. К нему привязана Медея охранниками Креона, как к пыточной дыбе, но и в этом случае он – знак ее дома, который сжался до размеров тюка, повсюду перевозимого с собой в дорожной кибитке. Он – память о том, что (все) пожертвовано любимому.

Медея – женщина, отвергнутая любимым. Не царевна-колдунья, предавшая родину, отца, винов-

ная в смерти брата, не мать, готовая убить своих детей, чтобы отомстить отступнику. Не античная героиня, говорящая с богами. Прежде всего – женщина. В начале действия она предчувствует, что брошена (героиня Рутберг в этом отнюдь не уверена), затем она убеждается в этом и, наконец, всецело погружена в чувство брошенности. Когда со смертью любви погибает весь мир.

В такой ситуации оказывалась, наверное, всякая женщина, способная к любви: мир сужается до боли, единственное желание – расстаться с ним, с миром, с жизнью, обидевшей, обделившей, потому что жизнь – это мужчина-предатель. Оставить мир, не оставив в нем следа, а значит, детей, которые в данном случае лишь знак единства с мужчиной, их отцом. В этом нет мести, лишь желание не быть, потому что любовь – жизнь – окончена. Не месть, а логика смерти, неизбежной после конца жизни, движет Медеей-Рутберг. (Потому так аккурратно выстроено в спектакле убийство детей – как часть ритуала при расставании с жизнью. Дети – всего лишь полоски ткани, ленты, которыми мастерски играет Медея-актриса.)

Истрадавшийся от диссонансов жизни и театра зритель получил то, что хотел: красивую историю о любви красивой женщины, с которой не обидно отождествиться. Смыслы же контрабандой протянуты в тексте для тех, кто их способен прочесть. Впрочем, спектакль Вахтанговского театра был прочитан по-разному. Наверное, это своего рода подтверждение его значительности.

Александра ЛАВРОВА

КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ



За два года на московских подмостках появились четыре Медеи. В ТЮЗе у Камы Гинкаса, смешавшего Ануя, Сенеку и Бродского, ее играет Екатерина Карпушина. В «Школе драматического искусства» Владимир Берзин поставил пьесу Клима «Театр Медеи» для Оксаны Мысиной. Кочует, не имея собственного пристанища, постановка Шамиля Дыйканбаева со Степанидой Борисовой. И вот на малую сцену **Вактанговского театра** режиссер **Михаил Цитриняк** вывел свою Медею – **Юлию Рутберг**. Женщина, вокруг которой рушится мир, – образ абсолютно рутберг-

говской энергетикой. Театр нынче подлинную трагедию не жалуется, и можно лишь сожалеть, что актрисе не часто выпадает роль адекватного масштаба: в свое время сыгранная ею френкен Жюли стала для зрителя настоящим потрясением. И вот новая встреча с сильным, не укладывающимся в привычные рамки характером.

Когда стало ясно, что актриса является защитником, адвокатом своей героини, пришло понимание и того, что обычная рецензия мало что прояснит в этом спектакле. Чтобы принять брошенный тебе вызов, необходимо было услышать саму актри-

су. Естественный выход – взять интервью. Но и Юлии Ильиничне хотелось узнать, был ли этот вызов услышан. И разговор наш поначалу пошел так, что мы практически поменялись ролями, отвечать на вопросы пришлось мне. А в итоге получился диалог двух женщин (традиционное противостояние актриса-критик отошло на второй план) о третьей, судьба которой стала квинтэссенцией сотен тысяч других, реальных женских судеб.

– Каждая актриса играет свою Медею. Кто-то играет волшебницу, чары которой утратили свою силу...

– Кто?

– Так, мне кажется, играет Мысиная: актриса всегда немного волшебница, если заставляет зрителя верить в подлинность придуманных кем-то страстей. У Екатерины Карпушиной Медея прежде всего царица, борющаяся за власть над Язоном, а значит и над миром, который для нее воплощен в нем одном. А ваша Медея увиделась мне солдатом маленькой армии, лишившейся генерала. В юной царевне, жившей в благополучном мире, как мне кажется, подспудно таилась жажда мятежа. Иначе она не откликнулась бы на призыв Язона и предоставила бы этого авантюриста его собственной судьбе. Он пробудил в ней жажду ничем и никем не ограниченной свободы, потому она и пошла за ним, спалив за собою все мосты.

– А во имя чего она все это делает, с вашей точки зрения?

– Я не нашла однозначного ответа на этот вопрос. Сказать, что ради любви, было бы слишком просто.

Когда человека воспитывают в жестких ограничениях (как ни свободна царевна, есть поступки, кои ей совершать не по чину), натура слабая смиряется, сильная начинает протестовать. Может, Язон и вызвал в ней такую страсть потому, что выламывался из привычной картины окружающего мира. Вторая версия лежит глубже: Медее хотела сравняться с Язоном в праве жить так, как она считает нужным. Мужчинам испокон веку это разрешено, женщине даже в наши довольно свободные времена – нет.

– А как же тогда финал? Для чего Язону и Медее нужна эта последняя встреча?

– Совместить два сценария у Медеи не получилось. Все жертвы, которые она принесла ради него, – напрасны. Медее спохватилась, но поздно: ей хочется быть не соратником Язона, а маленькой и слабой женщиной, укрывающейся за мужем, как за камен-

ной стеной. Но Язон исчерпал свой запас прочности, и человеческой, и мужской. Свой потолок он выбрал и уходит туда, где может почивать на лаврах, которые он себе уже стяжал, где его считают своим и где его будут любить до гробовой доски. А Медее нигде своей не считают. Ей нигде искать мира и покоя, ей придется сражаться до конца своих дней. Армия еще боеспособна, а генералу уже ничего не надо.

– А почему она решает уйти в бытие, причем совершенно осознанно? Хотя, как вы говорите, она еще может сражаться.

– Медее не для кого сражаться. Ради Язона она готова преодолеть все на свете. С его уходом она теряет смысл собственного существования. И детей она убивает потому, что она не в состоянии передать им энергию жизни на пределе, поскольку энергия иссякла в ней, а жить в полнакала она не умеет и не хочет.

– А был момент, когда у вас навернулись слезы?

– И не один. Но более всего, конечно, было «присутствовать» при последнем объяснении Медеи и Язона: ощущение было такое, что и тебя саму сейчас погребет под обломками разрушенного ими мира. Эта пьеса и манит, и пугает одновременно: слишком многое накладывается на собственные переживания, но ведь ради этого люди и ходят в театр.

– А у вас только на нашем спектакле было ощущение, что это накладывается на ваши жизненные обстоятельства?

– Сопереживать героине Мысиной не получилось: слишком яственной была выстроенность, сконструированность, пусть и виртуозная, театральная игра. А героиня Карпушиной вызвала внутренний протест, сила которого просто глушила человеческое сочувствие. Все имеющиеся на сегодняш-



ний день спектакли разные, каждый ставил и играл про то, что ему ближе, отсюда и избирательность зрительских реакций. Но скажите, вам не страшно было приниматься за постановку при таком количестве «соперников»?

– Мы не знали, какие мы по счету, знали только о спектакле «Медея» Камы Мироновича, которого мы очень любим и надеемся, что он придет к нам на спектакль. Ануй, как мне кажется, оказал огромную услугу театру и XX, и XXI века, переведя котурную древнегреческую трагедию в трагедию, которую можно рассказать человеческим языком. Нам очень хотелось, чтобы Медея и Язон были абсолютно сегодняшними людьми, чтобы зрители, приходящие на спектакль, не только с точки зрения сюжета чувствовали, что и в их жизни происходит нечто похожее, пусть и с меньшим градусом, но и эмоционально сопереживали происходящему.

– Без сопереживания нет театра, но сегодня играть трагедию чрезвычайно сложно: жизнь делает человека все более толстокожим.

– А актеру, играющему трагедию, нужно не просто уметь существовать на сцене как стайер, а не как спринтер, но и брать на себя весьма тяжелый эмоциональный груз. Так что трагедия в театре не уходящая, а ушедшая натура. Но нам очень хотелось сделать спектакль о любви, которая превышает жизни. Когда в лесу Язон взял Медею на руки, произошло «короткое замыкание», возникла огромная любовь, изначально несущая в себе задатки трагедии. Я не думаю, что Медею не устраивала ее жизнь во дворце. Но слу-

чился амок, и ради человека, потребовавшего золотое руно, она бросила все, предав отца и убив родного брата. Это мог сделать только человек в экзистенциальном состоянии. Весь мир для нее воплотился в Язоне, а это уже трагедия, потому что все прочее перестало существовать. Она захотела быть равной любимому мужчине и до такой степени заигралась в эмансипацию, что забывала, что она – женщина. И проспала свое счастье. Для Язона ведь тоже было время, когда весь мир воплощался в Медею. Даже удивительно, что в суровой войне проснулась такая нежность.

– У него все было для счастья – любимая женщина, любимые дети.

– Любимые, но – походные. Вся их жизнь – бесконечный поход. И он устал. Абсолютно мужская позиция – ему захотелось простого человеческого счастья. Медея говорит: ты стал обычным человеком.

– Но это не единственная причина крушения их мира. Возможно ли в принципе обычное счастье, если накал отношений с самого начала слишком высок?

– Человек не может постоянно жить под напряжением 2500 вольт, но если снизить его до обычных 220, этого будет мало. Поэтому в их любви изначально и крылась трагедия: дальше некуда развивать отношения. Медея начинает предчувствовать, что Язон может изменить ей, а для нее измена недопустима и она опережает его, изменив первой, не позволив себя унижить. Ради Язона она перестала быть собой, все бросила на алтарь его жизни. Смерть – единственный путь

снова стать Медеей, единственный способ, который могла принять восточная женщина царских кровей. Искупление всею содеянного ею – смерть. Она Язона оставила без выбора. С таким отцом она детей оставить не может – это ее кровь, и все, что принадлежит ей, Медея забирает с собой. Ничего не оставляя Язону. Мы восемь раз передельвали финал, оборвав пьесу раньше, чем автор: на людей сегодня намек действует сильнее, чем любовная атака. Из единого мира Медеи и Язона возникают два: мир подвига, преданности, романтики, чести, достоинства и мир толерантности, компромисса, благоразумной добродетельности, в котором нет места ни подвигу, ни романтике. Но в этой истории нет ни правых, ни виноватых. Есть столкновение антимиров. Я такой же абсолютный адвокат Медеи, как Гриша Антипенко адвокат Язона. Этот спектакль – наше послание миру, в котором мы живем. Миша Цириняк назвал его реквиемом личности.

– Личность... Человек, способный на поступок. Такие всегда были редкостью, а сегодня совершать поступки, похоже, и вовсе считается дурным тоном. Нас так рьяно призывают строить удобный, благополучный, комфортный мир. Но где есть поступок, там комфорт и благополучие разлезают по швам. И вдруг приходят люди и говорят тебе, уютно устроившемуся в кресле: если ты проживешь в благополучии всю свою жизнь, ты ничего не узнаешь ни о жизни, ни о самом себе.

*Беседавала
Виктория ПЕШКОВА
Фото Михаила Гутермана*

«ЗАГОВОР ЧУВСТВ» ПРОТИВ КОЛБАСЫ

«Она прошумела мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев»... Так сказать может только поэт.

«Нет ли девушки, которая обьялась колбасой и сошла с ума от любви?»... Так сказать может только колбасник.

«Люби не должно быть», – говорит девушка, в которую влюблены и поэт, и колбасник.

«Новый человек должен быть абсолютно рационалистичен», – утверждает та же девушка, которая сама влюблена в колбасника.

Такой вот любовный треугольник в пьесе, которая начинается с ремарки «*Действие происходит в наше время в Москве*». Называется она «**Заговор чувств**» и создана **Юрием Олешей** на основе его романа «**Зависть**». Этот писатель прославился своей пророческой пронзительностью: он как бы предопределил проблему, которая актуальна до сих пор, проблему перестройки сознания, создания новой этики, проблему, неизбежно связанную с переустройством общества – и в социальном плане, и в психологическом. Об этом писал еще П.А.Марков в предисловии к изданию пьес Ю.Олеси. «Заговор чувств» – не инсценировка, а отдельное произведение. Тема, обозначенная в названии романа, здесь значительно расширена – автор берет чувства в целом, включая в их понятие все содержание духовной жизни человека в переломную эпоху. То, как конфликт, вскрытый в этой пьесе, обнаружива-

ется с новой силой в наше время, тоже «переломное», **Ольга Субботина** показывает в своем спектакле, поставленном в **Центре драматургии и режиссуры А.Казанцева и М.Рощина**.

Трагизм смены эпох в том, что люди не входят в новую естественно и легко, многие ломаются, а то и гибнут. Именно в таком положении находится Николай Кавалеров (**Павел Мамонов**), 27-летний интеллигент, оказавшийся без работы и постоянного жилья. От старого мира у него остались только чувства, которые он агрессивно проявляет, за что частенько бывает бит случайными собутельниками. Но вот случается чудо: Кавалерова, валявшегося у входа в пивную, подбирает проезжавший мимо на автомобиле Андрей Бабичев (**Владимир Скворцов**), глава пищевого треста, и привозит к себе домой.

Спектакль начинается с того, что Кавалеров просыпается в бабичевской квартире. Он словно попадает в новый мир, где ему явно нравится, но очень быстро приходит понимание, что введенные здесь «сканеры доступности» не считают его «кода». Узнав, что хозяин приютил его лишь на время (ему нужно что-то перевести с английского), Кавалеров пытается заинтересовать его собой и выдает несколько очень даже поэтических монологов, открыто намекая на то, какая у него тонкая душевная организация, какое богатое воображение. Но Бабичев-Скворцов, закончив делать гимнастику, тут же садится за ноутбук и надевает науш-

ники. Ему некогда слушать «язык мертвых»: глава пищевого треста занят изобретением нового сорта колбасы, настолько дешевой, что она будет доступна всем. Но колбаса – это только первая ступень. Бабичев лелеет идею создания фабрики-кухни, где все люди будут есть одну пищу в одной общей столовой (ну, чем не «Макдоналдс»?); Декорация предельно скупа, но сценограф **Анастасия Глебова** не пожалела места посередине сцены для огромной стеклянной стены, где начертан план будущего оружия под названием «Четвертак». Бабичев так вдохновляется этим планом, что стоит ему зайти за стекло, как он начинает парить над землей, правда, не очень высоко. При этом звучит музыка Вагнера, подчеркивая величие момента.

У Кавалерова на многое открываются глаза, у него просыпаются амбиции. Он вспоминает, что с детства мечтал о славе... «Я хочу сиять так, как сиял сегодня Бабичев. Но новый сорт колбасы меня не заставит сиять»... Однако новые хозяева жизни даже параметры славы изменили. Колбасник – герой нового времени. Не полководец, не писатель, не ученый, а колбасник.

Павел Мамонов наделяет своего героя целым kaleidosкопом человеческих чувств. Тут и зависть (но скорее это неудовлетворенная жажда справедливости), тут и ненависть к новым хозяевам жизни, в которой Кавалерову не осталось места. Тут и жалость к себе, когда он заявляет, что мо-

жет покончить с собой. Но бесчувственный «тупой сановник» над этим только посмеивается. Он даже не обижается, когда Кавалеров в открытую обзывает его «колбасником»: слишком ничтожен обидчик.

Масла в огонь подливает появление Вали (**Светлана Устинова**), в которую Кавалеров уже успел влюбиться. Но юная девушка влюблена в Бабичева, хотя тот старше ее на 20 лет. Кавалеров убежден, что влюблена Валя не в Андрея, а в его социальный статус и что Бабичев, не способный на чувства, испытывает к ней лишь половое влечение. Обвинив «колбасника» в разврате, Кавалеров бросает ему вызов: «Мы повоюем. Мне 28, а вам 40». И тут он неожиданно находит себе союзника в лице брата Андрея Бабичева Ивана (**Илья Ильин**) – тот тоже ведет борьбу за Валу, которая в детские годы жила у него в качестве приемной дочери.

Ильин появляется в старомодной нелепой шляпе-котелке, в руках у него подушка, на которой в детстве спала Валя. Но эта «современная» девушка уже переняла новый менталитет и никаких чувств не проявляет. Иван с горечью констатирует: «Женское было славой старого века... Я думал, что женщина – это наше, что нежность и любовь – это только наше. Но вот... я ошибся... Валя ушла к нему».

Женщина испокон века считалась хранительницей домашнего очага. А пафос создателя «Четвертака», одного из вождей новой эпохи, заключается в том, чтобы с помощью механизации освободить женщину от домашнего рабства и таким образом сделать ее равной мужчи-



Иван Бабичев - И.Ильин, Андрей Бабичев - В.Скворцов



Андрей Бабичев - В.Скворцов, Валя - С.Устинова



Шапиро - Г.Данцигер, Валя - С.Устинова, Кавалеров - П.Мамонов

не. Поэтому именно против Андрея направлен «заговор чувств», воздем которого провозгласил себя Иван, в отличие от Кавалерова отнюдь не стремящийся стать сыном нового века с его деловитостью и практицизмом. Казалось бы, у Ивана должно быть сходство с Кавалеровым, но в мирной обстановке на Ивана больше похож его брат, особенно, когда Андрей машинально нахлобучивает себе на голову Иванов «котелок». Это действительно братья. И неспроста разделены столь говорящей фамилией: и в том, и в том есть что-то «бабье». Во всяком случае, слова у них резко расходятся с поступками.

Ильин не скрывает иронии, когда говорит о «старинных чувствах», которые якобы считает прекрасными: его персонаж в них уже разуверился и надеется только на те, которые сам же называет пошлыми, – особенно ярко это проявляется в сцене в коммунальной квартире, где он провоцирует убийство на почве ревности. Бабичев-Ильин уверяет Бабичева-Скворцова, что даже изобрел машину (символично название: «*Офелия*»), которая способна развратить все машины нового века, наделив их этими чувствами. Машина так и не появится, но здесь нужно помнить, что театр Олеси – театр поэтический, и в нем главную роль играет метафора. Вместо «*Офелии*» Иван поднимает против Андрея целую толпу «*пошляков*», противников нового мира. Конфликт братьев превращается в поединок эпох. Не столкновение людей, а столкновение идей. Иван – такой же фанатик идеи, как и его брат. Они – два вождя, причем взаимоисключе-

чающих друг друга направлений, что приводит к определенным выводам. Андрей об Иване: его надо расстрелять. Иван об Андрее: его надо убить. Так кто же из этих братьев Каин, а кто Авель? Поначалу в роли Каина вроде бы выступает Иван. Он понимает, что его время ушло, но сам уйти хочет «с треском, чтобы оставить шрам на морде истории», а главное – отомстить Андрею, который, как он считает, отнял у него все. В качестве мстителя избран Кавалеров с его бритвой: после того, как в ответ на признание Вале в любви он получает от нее пощечину, этот безобидный романтик превращается в послушное орудие в руках Ивана Бабичева.

Но постепенно выясняется, что персонажа Скворцова, по сути, не за что убивать: томик Шекспира, оставленный Кавалеровым, оказался опаснее бритвы. Прочитав его, «колбасник» понял, что влюблен в Валу. Увидев Скворцова-Бабичева в новом качестве, сразу вспоминаешь великолепный спектакль «Обломoff», где актер блистательно сыграл заглавную роль. В данном случае его персонаж – это Обломов, который вдруг обнаружил в себе другую крайность: стал невероятно деятельным. Но, превратившись в сфере социальной деятельности в Штольца, в личной жизни он так и остался Обломовым. Индивидуальность актера как нельзя лучше ложится на эту роль: внешне «железный» и даже карикатурный «колбасник», поначалу обеспокоенный только своим излишним весом, с плохо скрываемым ужасом обнаруживает в себе нежную поэтичную душу. Но ярый противник чувств не в состоянии в них ра-

зобраться. И когда Валя, не дозревая о подобной метаморфозе, ночью приходит к нему, Скворцов-Бабичев настолько теряется, что начинает консультироваться по телефону с Соломоном Шапиро (**Григорий Данцигер**). Кто такой Шапиро, предоставлено догадываться зрителю, но в спектакле это никак не скромный зав. производством, каковым заявлен в пьесе.

Валя в отличие от мужчин очень немногословна. Да и верит ли героиня Устиновой в то, что говорит Соломону Шапиро об «*институте человеческих чувств*» с фантазмагорическими «*машинами счастья*»? И вправду ли считает любовь феодальным пережитком?.. Она срывает с головы Андрея братний котелок и, казалось бы, снимает все вопросы, дав понять, что пришла с определенной целью: «*Я лучше, чем твоя колбаса*». Но как сочетать то и то?.. «*Что мне делать, Соломон Давидович?*» – в отчаянии взывает Андрей.

Не меньший раздрой царит и в душе Кавалерова, это наглядно проявляется в сцене сна. Последователи Фрейда считают, что сновидение – медицинская карта человека, т.е. его гипертрофированное настоящее. Во сне все смешалось: и платоническая любовь к Вале, и чисто сексуальное чувство к своей бывшей квартирной хозяйке Анечке (**Наталья Моргунова**), белой, рыхлой вдове, которая в минуты просветления вызывает у него омерзение. Валя на роликовых коньках. Андрей Бабичев на джолли-джамперах. Какие-то пляшущие мужчины в женских париках. И над всем этим царит Соломон Шапиро в белом медицинском халате.

Не менее абсурдна и следующая сцена («Вечеринка в «Четвертак»), чем-то напоминающая Тайную вечерю, где сотрапезники Ивана, провозгласившего себя «королем пошляков», коллективно осуждают Андрея на смерть. Кавалеров, которому определена роль «наемного убийцы века», уже не в силах сопротивляться: «Мне все равно. Я сумасшедший. Это сон? Помогите мне проснуться!»

Именно благодаря «пошлякам», подставившим ему плечи, он со своей бритвой вскарабкивается на второй ярус стадиона (своего рода вип-ложу), где Андрей Бабичев и Валя перед началом футбольного матча устраивают презентацию нового сорта колбасы.

Финальную сцену Субботина переносит в другой зал, тем самым словно отрывая кусок пьесы и перемещая его в другое измерение, где авторский текст уже не властен. Зрители проходят через фойе, там их угощают леденцами фирмы «Четвертак». Режиссер активно использует элементы хэппенинга, предлагая интерактивный способ общения, чтобы спровоцировать зрителей к действию: им самим придется решать, кто в этом спектакле победитель, а кто побежденный. В пьесе ответа нет. Еще Михаил Пришвин в свое время отметил, что Олеша попросту «зажевал финал», не развязав ни ситуации, ни отношений. И вот как режиссер разобралась с этим gordиевым узлом.

На стадионе Скворцов-Бабичев сбивается, пугается, злится на себя, вымещая настроение на своих сотрудниках. Он не расстается с бутылкой и пьет прямо из горлышка. Но, когда произно-

сит официальную речь, получается легко и складно. «Да вы поэт!» – удивляется Хартман, пишевик из Берлина. Но фокус в том, что для речи, прочитанной по бумажке, заимствованы мысли и образы из монолога Кавалерова. И стоило что-то добавить от себя, как немец тут же изменил свое мнение: «О, господин Бабичев, вы похожи на ребенка».

Скворцов-Бабичев и в самом деле напоминает капризного ребенка, который ждет не дождется, когда же принесут его любимую игрушку. И вот Шапиро наконец-то приносит колбасу, но, когда открывают крышку термоса, оттуда валит пустой пар. Испарилась? Или вовсе не было?.. Общедоступная, дешевая колбаса – это утопия. Может, на бумаге и была, но в реальности невозможна. Как и всякая утопия. Однако окружающие делают вид, что все в порядке. Лишь герой-колбасник немеет от неожиданности и оказывается беззащитным перед Кавалеровым, который держит бритву в руке. Но рядом Валя, она одним движением отводит руку «убийцы века». Омоновцы забирают у Кавалерова бритву, хватают Ивана Бабичева и уводят его. Шапиро достает пистолет, идет следом. Мы слышим выстрел.

Этого выстрела нет в пьесе (как, впрочем, и испарившейся колбасы, и омоновцев). Иван убит: поднявший меч от меча и погибнет. А на Андрее отныне Каинова печаль. Но Валя берет его, как ребенка, за руку – Бабичев-Скворцов сразу успокаивается. И они вместе со свитой поворачиваются спиной к зрителю и смотрят на футбольное поле, где будут разыгрываться совсем другие страсти.

Если до финальной сцены Устинова изображала Валю еще сохранившей девичьи черты (в облике и в одежде, открывающей «колени, похожие на апельсины»), то здесь она в брючном костюме, сразу же сделавшем ее взрослее, строже, жестче (более жесткая, чем даже Андрей предполагал). Т.е. женщина-лидер – естественный посредник, используемый новой эпохой для аутогенетического обновления мужчины – деятеля истории. Сильная женщина против женственного мужчины – еще один фокус этой новой эпохи. Образ, созданный актрисой, может показаться статичным, но так он выписан у автора (неспроста еще во времена Ю.Олеси Валю сравнивали с шахматной фигуркой). Во всяком случае, ее героиня ничуть не проигрывает на фоне сложнейших персонажей Скворцова и Ильина.

В отличие от Бабичева у Кавалерова вполне мужская фамилия: русское «кавалер» происходит от французского cavalier, что в средние века имело одно значение – рыцарь. Но эпоха «рыцарей» давно прошла, из него не сделать то, чего хочет Валя, – он жаждет личной славы, не вписывающейся в государственную систему. А Бабичев со своей «колбасной» славой великолепно в эту систему вписывается. Но если он изменит Системе, Шапиро, выступающий в роли чистильщика, столь же хладнокровно расправится с ним, и эту руку уже и Валя не ответит. А что ждет Кавалерова? Здесь два варианта: либо роль приживала у мужеподобной Анечки (гротескный вариант Вали), либо психушка. Но если вспомнить, что в своем сне он видит Шапи-

ро в белом халате, вероятнее второй вариант. Тем не менее, именно Кавалеров дает итоговую оценку всему происходящему: «Я хочу быть слепым, чтобы не видеть вас... вашего праздника... вашего мира...».

Не могу не отметить молодого Павла Мамонова, который великолепно сыграл своего ровесника (и современника), пытающегося состояться, осуществить свое человеческое предназначение независимо от тех бредовых и губительных систем, которые нам навязывают вот уже в течение столетия. Если мир отвергает отдельного человека, он должен протестовать против этого мира, против любой политической системы независимо от того, тоталитарная она или же «демократическая».

Эту Систему тонко и умно, нигде не переходя чувства меры, спародировал Григорий Данцигер, создавший образ ее хранителя, человека без чувств. Его Шапиро внешне добродушен, даже обаятелен. Но внутри – это ме-

ханизм, который никогда не дает сбоев. Он не выронит из рук пистолет, как Кавалеров бритву. Здесь мы также сталкиваемся с метафорой, но уже не авторской, а придуманной режиссером.

Чувствуется, что Субботина изначально понимала, что именно метафора является единицей измерения искусства Юрия Олеша, и в этой стилистике поставила свой спектакль. Неудивительно, что он получился сложным для зрительского восприятия. Метафора показывает нам то, мимо чего мы проходим, не поняв значения того, мимо чего проходим. Поэтому и сценография в спектакле предельно скупа – чтобы бытовые реалии не отвлекали внимания. В основном ограничились знаковыми предметами, не привязанными к определенной эпохе. Правда, на мой взгляд, современного все-таки многовато, а такие детали, как, например, появление портрета Барака Обамы, когда речь заходит об Отелло, – явный

перебор. И откуда вдруг взялся у ярого апологета общепита Андрея Бабичева домашний борщ, которым он кормит своего брата?.. Но по большому счету такие мелочи не портят общего впечатления.

Ну а напоследок о главной метафоре, которая обозначена таким простым, даже примитивным словом – колбаса. Почему именно эту метафору выбрал Юрий Олеша? В связи с этим мне вспомнился плакат времен НЭПа, когда, по словам Ильи Эренбурга, «*брюхо было не только реабилитировано, но возвеличено*». Плакат гласил: «*Нет на свете краше птицы, чем свинья колбаса*». Вот так птицу-тройку – политический символ России XIX века – заменили на колбасу. И на весь советский период именно она стала символом материального благополучия и продолжает таковым оставаться и в наше время, превратившееся в эпоху потребления.

Владимир АНЗИКЕЕВ
Фото Михаила Гутермана

IN BRIEF **Санкт-Петербург**

УНИКАЛЬНЫЙ ПУТЬ

Исполнитель роли Тэдди в недавней премьере театра «Приют Комедиянта» – спектакле «Мой уникальный путь» (режиссер Григорий Дитятковский) – **Сергей ДРЕЙДЕН** удостоен за эту работу **Санкт-Петербургской премии им. В.И.Стрельчика**.

Премия присуждается с 1999 года, всякий раз 31 января, в день рождения великого актера. Жюри премии неизменно: вдова Стрельчика Людмила Павловна Шувалова, Алиса Бруновна Фрейндлих, Олег Валерианович Басиллашвили (он заменил в ареопаге усопшего Кирилла Юрьевича Лаврова).

Вручая Сергею Дрейдену премию, Алиса Фрейндлих, в частности, сказала: «Недавно я посмотрела спектакль «Мой уникальный путь» и была ошеломлена. Я сразу вспомнила и «Потерянные в звездах», и «Мрамор», и «Отец»... Этот артист не потерял и не предал того самого театра, который мы, «старички», исповедуем...»



С.Дрейден. «Мой уникальный путь»

Андрей ПРОНИН
Санкт-Петербург
Фото Дарьи Пичугиной

НА ГРАНИ

Театр им. А.Н.Островского, что в Кузьминках, обратившись к «**Каменному гостю**» А.С.Пушкина, предпочел камерное решение одной из маленьких трагедий великого поэта.

Зрители сидят на трех рядах импровизированного амфитеатра в арьерсцене, а пространство зала перекрыто глухим черным занавесом.

Драматизм атмосферы подчеркивает подобие надгробий слева, а несколько небольших бюстов цвета терракоты, гончарный круг и пара стульев уточняют место действия – мастерская при кладбище (художник **Михаил Кукушкин**, костюмы **Клены Радкевич**). Одно из изваяний на подставке – явный фрагмент памятника Командору, с которым лукаво заигрывает Лепорелло, показывая еще до начала действия, как можно его «оживить».

При этом очевидно, что Лепорелло, Дон Гуан и Дона Анна – люди одного цеха, им равно ведом творческий дух. Так, еще в прологе, формируется режиссерский сюжет спектакля: художники, встретившись «между жизнью и смертью», внезапно полюбили друг друга.

Молодой режиссер **Олеся Невмержицкая** (она же автор музыкального оформления) смело усиливает естественный мотив постмодернистской иронии: герои прекрасно знают вечный сюжет, в который попали, но, подчиняясь его законам, сохраняют завидное бесстрашие. Со соседство монастыря, могил и мастерской всех в равной степени будирует и вдохновляет.

Подобным образом организованная среда действия помогает пушкинским стихам звучать особенно веско и драматично.

Гнет совести, воплощаемый Командором, выражен в возникающей время от времени напряженной и гулкой звуковой вибрации, неотвратимо пронизывающей пространство. Физическое появление этого рыцаря вовсе не обязательно. Да и не в нем, собственно, дело. Куда важнее творческая свобода, каждому герою одинаково дорогая, и та отчаянная смелость, с какой они защищают право быть собой.

У каждого это получается по-своему.

Дон Карлос – **Андрей Сучков** и перед лицом смерти остается неисправимым скептиком. Лаура – **Анна Теуважуква** дежурные комплименты в свой адрес выслушивает с недоверчивой улыбкой, хотя в ее песне действительно слышится окрашенная страстью волнующая дикость. Ответственность за происходящее возложил на себя по собственной инициативе Лепорелло – **Михаил Шилов**, не без лукавства наблюдающий, куда влечет всех рок событий.

Дон Гуан **Дениса Кумохина**, чье увлечение сюжетом проявляется не сразу, трагедийных высот достигает ближе к финалу истории. Зато авантюрная, независимая и остроумная Дона Анна **Татьяны Белковец**, своей порывистой пластичностью, готовностью к провокациям и улыбкою сквозь слезы похожая на героиню Натали Портман, оказывается в центре лирического сюжета спектакля.



Она не в меньшей степени человек творческий – со знанием дела проводит время за гончарным кругом, много читает, живет, не страшась противоречий бытия.

Дона Анна честна перед своей природой и судьбой.

Ей явно дорог опыт ритуально-го замужества, который научил ценить тайную жизнь души, чтобы скопившиеся чувства однажды смело выплеснуть тому, кого выберет неостывшее сердце. Лирический дуэт Дона Гуана и Доны Анны, выстроенный

на парадоксах тайной чувственности и взаимной готовности к риску, захватывающе интересен в этом пронизанном поэтической мощью этюде о свойствах страсти.

Александр ИНЯХИН
Фото предоставлены театром

ЮБИЛЕЙ

В декабре в новосибирском Доме актера отметили **75-летие** ветерана сцены, старейшины труппы театра «**Старый дом**» Вячеслава Митянина. Встреча друзей, коллег и поклонников известного в городе актера началась после полудня и длилась допоздна. А название программе – «**52 года сбывшегося счастья**» – дал сам виновник торжества.

В гостиной Дома актера развернулась выставка, подготовленная Галиной Журавлевой, директором музея Новосибирского отделения СТД РФ. Архивные и свежие афиши, пожелтевшие и глянцевитые программки, тускловатые черно-белые и цветные фотоснимки запечатлели десятки спектаклей, отразили большую часть из сотни сыгранных юбиляром ролей. Выставка – документальное свидетельство «жизни в искусстве» Митянина и дала старт обмену воспоминаниями, впечатлениями, которым придал особую непринужденность и задушевность камерный формат встречи в гостиной.

Митянин родился в селе Березовка Мошковского района Новосибирской области, с детства любил природу, а потому, переехав с родителями в Бийск, поступил в лесной техникум. Но по специальности работал недолго, осуществил другую мечту – о сцене. В 60-е годы театры Сибири испытывали дефицит профессиональных актеров, обучали талантливую молодежь часто даже не в студиях, а на практике, занимая в массовых сценах и эпизодах. Митянин упорно стремился быть полезным Театру. В поисках своего театра он менял города – начинал в Бийском драматическом, работал в Барнаульском, уезжал в Благовещенск, в Борисоглебск, в Казахстан. А родным ощутил именно Новосибирский областной театр драмы. В ходе творческой встречи в Доме актера Евгений Важенин эмоционально рассказал, какой успех имел Митянин в премьеры «В этом милом старом доме» А.Арбузова. Народные артистки РФ Халида Иванова и Галина Алехина поведали массу забавных историй о гастрольных эпопеях (каждый сезон облдрама давала 240 спектаклей в сельских клубах и райцентрах области), в которых Митянин никогда не терял присутствия духа, доброжелательности и тактичности. Может, потому сегодня он с большим пониманием играет шведского актера Карлссона, кочующего по периферийным городкам, в спектакле «В сотый раз женаты» В.Муберга. За Вячеславом Николаевичем закрепилось амплу характерного артиста. Даже в не самых выразительных постановках, какой была, к примеру, «Сверчок на печи» по Диккенсу, он умел точно передать особенности мировосприятия героя, несколькими штрихами намекнуть на причины его угрюмости или, наоборот, неиссякаемого оптимизма, которым обладал персонаж из комедии «Семейный портрет с посторонним» С. Лобозерова. К лучшим относятся образы, созданные Вячеславом Митяниным в деревенских комедиях, классических пьесах и многочисленных сказках. В день юбилейных торжеств он посетовал, что драматурги маловато внимания уделяют героям его возраста. Но, как заверила директор «Старого дома» Антонид Горяевчева, без таких героев театру не обойтись. А главное, коллектив нуждается в таких беззаветно преданных театру, степенных, мудрых и вечно готовых к работе и поиску артистах, дающих пример молодым. 52 года – общий театральный стаж Митянина. 52 года длится и супружеское счастье юбиляра, который славится еще и как садовод-огородник, грибник, радушный хозяин.

Ирина УЛЬЯНИНА
Новосибирск

Фото предоставлено пресс-службой театра «Старый дом»



ДУШИ, ГУДЯЩИЕ КАК ФОНАРНЫЕ ДУГИ

В Театре им. М.А.Булгакова, что находится в знаменитом доме по адресу ул. Большая Садовая, 10, прошел 13 декабря необычный спектакль «Простое, как мычание» в постановке молодого режиссера **Семена Филиппова**, выпускника **Челябинской государственной академии культуры и искусств**. Булгаковский Дом принимал гостей – молодых выпускников ЧГАКИ, которые сумели остаться вместе и даже организовать свой собственный театр «РУПОР». Сами себя они называют «труппа «РУПОР», возможно, из-за раскатистого и музыкального сочетания этих двух слов. Как показал спектакль, страсть к подобным ярким сочетаниям и к музыке звучащего слова вообще – одна из отличительных черт этого коллектива. Но обо всем по порядку.

В основу спектакля «Простое, как мычание» легло большое количество произведений. В нем звучат стихи и отрывки из воспоминаний, прозы и переписки многих замечательных поэтов Серебряного века. Среди прочих это **А.Блок**, **С.Есенин**, **А.Мариенгоф**, **В.Маяковский**, **В.Хлебников**, **Д.Бурлюк**, **М.Цветаева**, **А.Крученых**, **В.Шершеневич**, **И.Сельвинский**, **Б.Агапов**, **Г.Иванов**, **Н.Гумилев** и другие. Подобный список может вызвать если не недоверие, то хотя бы недоумение: как можно в одном небольшом спектакле соединить таких разных поэтов, каждый из ко-

торых требует отдельного, безусловно, бесконечного разговора? Тем не менее, ни в игре актеров, ни в смелых режиссерских находках Семена Филиппова не чувствовалось никакого страха или чрезмерного пиетета к гениям прошлого. В свое время некоторые из этих самых гениев значительно более сурово обходились с поэтами прошлого, не только споря с ними, но, как известно, просто сбрасывая их с «парохода современности». Жизнь, кипевшая в поэтической России в 20-е годы XX века, – это нескончаемый поток энергии, резких манифестов, опровержений, диспутов и проч. Эта музыка, дошедшая до нас в стихах и воспоминаниях, должно быть, и заразила режиссера и всю труппу, дала повод для столь смелого спектакля.

Но в чем же смелость? Прологом к спектаклю стали задорные куплеты на мотив «Яблочка», лихо расставляющие по местам все многочисленные «измы» первой трети XX века, начиная от символизма и далее через акмеизм, футуризм, имажинизм и т.д. к главному – коммунизму. Но до того, как на сцене зазвучали яркие слова нового послереволюционного времени, актеры создали фундамент из странной переплетенности между собой стихотворений и отрывков из И.Северянина («Шампанский полонез»), А.Блока («Осенний вечер был. Под звук дождя...»), Н.Гумилева («Озеро Чад») и даже из монолога Сонечки из «Повести о Сонечке» М.Цветаевой.



Лишь после этого зазвучал манифест футуристов, прогремела музыка революции, и актеры последовательно спели «Белая армия, черный барон» и «Боже, Царя храни!». И это было только начало. Стоит отметить, что проследить какую-нибудь ясную линию развития персонажей или же просто сюжет удавалось далеко не всегда. Во-первых, все восемь актеров (**Александр Хитев**, **Леонид Волков**, **Наталья Зайцева**, **Надежда Ершова**, **Ирина Костенко**, **Анастасия Моргун**, **Елена Дмитриева** и **Мария Гребенюк**) совершенно свободно перевоплощались, становясь кем-либо из поэтов или героев их произведений. Часто получалось так, что мужские роли (например, Хлебникова, Есенина или Маяковского) исполняли женщины, что порой вызывало большое количество

вопросов. Во-вторых, сама подборка стихотворений и отрывков из воспоминаний, а также их очередность несли на первый взгляд случайный характер. Режиссеру, как это ни странно, оказалось не так важно, в каком году, а иногда и по какому поводу написано стихотворение. На первый план здесь выступили как раз настроение и звучание слов, отражающие ритмы тех времен. Именно ритм и оказался связующим звеном, тем стержнем, на который нанизывались отрывки из жизней гениальных поэтов. С этой точки зрения, молодым актерам, благодаря их темпераменту, безусловно, ближе оказались Маяковский, Бурлюк, Хлебников, Мариенгоф и Крученых, чем Блок, Гумилев или иные произведения Цветаевой. Монолог «Сонечки», например, или продолжительная сцена в кабаке с пьяным Есениным, чуть было не разрушили ритмический узор спектакля. Но желание опрокинуть существующий мир, поэкспериментировать над словом, заставить его звучать по-новому – все это в той или иной степени оказалось близким для актеров и особенно для режиссера. Именно поэтому в ткань спектакля были органично вплетены как старые романсы, так и современная музыка (песня «Марина» из репертуара З.Ященко и группы «Белая гвардия»). Актеры использовали различные музыкальные инструменты, начиная от пианино со снятой крышкой и заканчивая барабаном или просто барабанными палочками (сразу вспоминается Маяковский: «На улице тащите рояли, / барабан из окна багром. / Барабан, / рояль раскроя ли, / но чтоб грохот был, / Чтоб гром»). В этом



непрерывном бурлении, в постоянно сменяющих друг друга сценах было уже не до смысла отдельно взятого стихотворения Есенина, Цветаевой или кого-то еще. Поэзия, ее глубина и мудрость, которые мы привыкли воспринимать со страниц книг, уходила на второй план, уступая дорогу бешеному ритму времени и тем людям, которые своими руками его создавали. И финал спектакля это подтвердил. Под стук колес зазвучали жесткие слова Георгия Иванова: «Хорошо, что нет Царя. / Хорошо, что нет России...», и стало понятно, что одних этот поезд навсегда уносит из России, других, как

Цветаеву, он везет в маленький городок Елабугу, а всех остальных – просто к 1941 году. Получилось, что весь спектакль был лишь обратным отсчетом, и все поэты, сыгранные актерами, торопились жить, торопились изменить мир каждый по-своему. В конце концов, название спектакля говорит само за себя, если вспомнить строки Маяковского: «...я вам открою / словами / простыми, как мычание, / наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги». Как же хочется, чтобы эти слова были сказаны про наш сегодняшний день.

Дмитрий ХОВАНСКИЙ

ПРОФАНАЦИЯ КАК ПРОВОКАЦИЯ

Поставленный **Константином Богомоловым** в петербургском театре «Приют комедианта» «Лир» вызвал небывалый раскол мнений. На четыре спектакля (вместо запланированных трех), показанные в **Театральном центре «На Страстном»** в конце января, собралась вся театральная Москва. Нет смысла писать о спектакле подробно – это уже сделано в других изданиях, где представлены противоположные оценки. Мои заметки – не рецензия, а скорее реплика в споре об этом политическом представлении.

Перенеся действие из древней Британии в Россию 1940-х годов, превратив герцога Альбани в тезку Маленкова, герцога Корнуола – в тезку Буденного, а Глостера сделав председателем Союза писателей Самуилом Яковлевичем, режиссер, естественно, подверг шекспировский сюжет великой и ужасной переделке. Хотя в программе спектакля автором назван **Шекспир**, вернее, пожалуй, было бы говорить об авторстве **Богомолова**. Собственно, в той же программке уточняется: «Текст «Короля Лира» используется в переводе Михаила Кузмина» (курсив мой). Сохранив основное в линиях Лира и Глостера, режиссер не просто очень сильно сократил текст трагедии и убрал многих персонажей, но соединил Шекспира и **Ницше** («Так говорил Заратустра», а г-на Заратустру, посла Европы в нашей стране, вывел на сцену – в него слились два претендента на руку Корделии). Богомолов ввел в текст спектакля стихи **Целана**, **Маршака** и **Шаламова**, **Откровение Иоанна Богосло-**

ва, а многое досочинил сам. Уже из названных имен ясно, что речь в спектакле идет о смерти Бога и мира – о конце света, который уже свершился, по Богомолову, во время Второй мировой войны. Холокост, истребление русско-го народа захватчиками и собственной властью, бессмысленные жертвы на фронтах, в лагерях, в карательных психушках – все уравнено, и не без оснований, но в этом вряд ли есть открытие. Мысль о свершившемся Апокалипсисе напрямую декларируется и в слове от автора, размещенном в программке (зачем?).

Если исходить из этого посыла, то эстетика спектакля вроде бы абсолютно оправдана: он безэмоционален, рационалистичен, построен на смысловых и ассоциативных переключках, которые предлагается разгадать зрителю. У Богомолова всех мужчин играют женщины (Лира – уникальная актриса **Роза Хайруллина**), а женщин – мужчины. В спектакле разлито сладострастие, но это секс-метафора бессилия власти, уже мертвой, но продолжающей уестествлять свою мертвую страну – резиновую куклу, на тело которой нанесена карта. Потому сладострастие это вяло, инертно, как сладострастие импотента-извращенца. Вообще, как часто бывает в спектаклях от головы, в нем много выдумки, но она лобовая, использующая клише: пистолет – член, болезнь власти, пожирающей самое себя, – рак.

Этот спектакль в описании выглядит интереснее, чем, собственно, на сцене. Про него интереснее спорить, чем его смотреть. Режиссер вкладывается

в отдельные сцены, которые выглядят рельефно, объемно. Например, мастерски сделанная и сыгранная сцена советского семейного застолья, во время которого Лир делит страну. Большие начальники после парада на Красной площади садятся за довольно обшарпанный раздвижной стол, где неизменные оливье и винегрет. Все узнаваемо, все работает: то, как рассаживаются, переглядываются герои, как разливают дамам вино, а мужчинам водку, и находится дама, которая предпочитает опрокидывать стопарь (старый алкоголь Гонерилья Лировна – очень яркая работа **Геннадия Алимпиева**), и мужчина, надменно выбирающий вино (Заратустра – властная блондинка **Татьяна Бондарева**). Как они реагируют на появление Лира – это беспольный, уже безумный старик-ребенок, полувластитель-полузек. Он здесь – существо инородное, инопородное, как призрак (правда, используя странную органику Хайруллиной, режиссер не ставит целью ответить, кем был этот Лир раньше, а отказ от власти объясняет просто – знанием о своей болезни и скорой смерти). Понятно, почему Богомолову не понадобился Шут – Хайруллина совмещает черты Лира и Шута. Ее окружение вопиет о том, что в России советские властители случайны: неуместны, туповаты, простонародны. Они такие, как все. Честное слово, многие артисты превосходны и держат заданную режиссером форму осуждения. Так вот, эта сцена хороша ровно до того момента, когда Лир начинает совать в куклу фаллический микрофон. Не из ханжества гово-



рю – это лишнее. Разрушает уже возникший в зрительском сознании образ Лиры.

А дальше живые сцены все чаще сменяются умозрительными, схематичными, ложно многозначительными. Либо наоборот – откровенно позаимствованными из капустника. Когда маленький злобный Георгий Максимилианович (**Яна Сексте**) штопором выкручивает глаза Глостеру (**Ирина Саликова**), а потом кидается в объятия высокой горбатой Реганы (**Антон Мошечков**), и они, сливаясь в экстазе, прыгают под Rammstein, – это гиньоль. Когда Корделия (**Павел Чинарев**) в белом платье, шлеме пилота и высоких сапогах шаловливо вылетает как фашистский бомбардировщик и смертельно ранит своего зятя Корнуола – это понижение до Комеди-клуба.

Жанр спектакля обозначен как трагикомедия (а первоначально комедия, слово это даже бы-





ло в названии спектакля: «Лир. Комедия»). Очевидная цель – заставить зрителей содрогнуться от того, что мы уже все умерли (и Россия, и Европа, и евреи...). Это должно вызвать в нас *смех, страх и отвращение* к «Жизни-по-Смерти», как сказано у Кольриджа в «Старом моряке». Но даже те, кто считает спектакль событием, не говорят об этих чувствах – и вообще о чувствах, подчеркивая, что его интересно смотреть и разгадывать. (Хотя, на мой взгляд, особо морщить лоб не приходится, основные вещи лежат на поверхности.) Интеллектуальный театр, не вызывающий

сопереживания и отождествления актера и зрителя с персонажем, вовсе не исключает эмоций. Просто путь к ним лежит через постижение мысли, идеи, которые еще как бывают страстны. Все, что в этом «Лире» было бы смешно, не смешно, потому что длинно и однообразно. Почти все, что должно быть страшно, слишком холодно, отстраненно и скучно. Возникающее время от времени отвращение скорее напоминает чувство неловкости от прямолинейности ходов. Как, например, брачная ночь Корделии и Заратустры, который дефлорирует пацана, задравшего юб-

ку, стреляя в него из пистолета – сцена вываливается из действия, кажется фальшивой, надуманной. И вот странно – знакомый текст Шекспира не воспринимается как затверженные цитаты, а Ницше – увы, звучит вторично. Совмещение Шекспира и Ницше формально. Шекспир отторгает немецкого философа, как и какие-то доливки самого Богомолова (допустим, во время дележа страны обращение Лира-Хайруллиной к подбострастному Глостеру: «*Хоть ты и баран, бери себе Биробиджан*»). А вот матерки Лира Шекспиром «впитываются» органично. Уместны песни («*Не для меня придет весна*» в начале и «*Кольма*» в конце спектакля), уместны стихи. Эдгар (**Юлия Снигирь**), читающий чистым девичьим голосом стихи-реквием Пауля Целана – это очень сильно, как, впрочем, и сцена мнимого восхождения Эдгара и Глостера на обрыв. Красно-коричневые панели мавзолея-Кремля углом сходятся к арьеру (художник **Лариса Ломкина**), там – дверь лифта. Туда и ведет отца Эдгар, они встают лицом к залу за дверью и перед их лицами вниз-вверх опускается светящийся прут лампы. Жаль только, что несколько раз – повторение снижает эффект удачного приема. Цельность политического высказывания достигнута, художественный мир не создан. И дело тут не в нарушении исторической, житейской, психологической правды. Быть может, Богомолов взял Шекспира не только потому, что «Король Лир» – идеальная пьеса о власти, а в распоряжении режиссера оказалась актриса, способная сыграть Лира, как никто другой. Не только

потому, что в этой трагедии есть очень важный момент, который постановщиками часто игнорируется: пришедшие освободить гонимого короля Корделия и король Франции – захватчики, против них объединяются гуманный герцог Альбани и изверг Эдмонд. Еще, думаю, для режиссера было важно, что у Шекспира по сути нет исторической, житейской, психологической логики. Но у него есть логика художественная. В сценическом тексте Богомолова художественная логика рвется, а порой и вовсе отсутствует.

Почему это происходит? И не только с Богомоловым, а допустим, и с Кириллом Серебренниковым в «Золотом петушке»? (На

него есть отсыл в «Лире», когда Корнуол угощает короля и Регану леденцовыми петушками на палочке – вспомним рекламный плакат оперы в Большом, на котором Серебренников был изображен с таким петушком. Правда, на премьерных спектаклях в Питере Лир и Регана лизали эскимо.) Быть может, это происходит, когда идея становится для режиссера главенствующей и он забывает о театре (дело здесь не в обилии театральных придумок, а в более глобальных и одновременно тонких вещах). Ведь был же создан живой художественный мир в «Лесе» (МХТ им. А.П.Чехова) тем же Серебренниковым! В «Золотом петушке» и «Лире» режиссеры стали раба-

ми лампы: желание высказаться поострее, попровокативнее, выступить в роли обличителей всех и вся пожрало в них художника, а в результате и провокация стала профанацией, не подкрепленная художественным актом. Превосходные актеры, в том числе и в первую очередь Роза Хайруллина, не смогли сыграть грандиозные роли, какие выпадают раз в жизни – сыграть грандиозно. А замыслы, рожденные с размахом, казалось, обещающие успех, сдулись, как та резиновая женщина, которую уж точно нельзя воскресить никакими политическими жестами и актами.

Александра ЛАВРОВА

*Фото предоставлены
ТЦ «На Страстной»*

IN BRIEF

Саратов

ИНОГДА МЕЧТЫ СБЫВАЮТСЯ

Сотрудничество **Саратовского ТЮЗа Ю.П.Киселева** с выдающимся режиссером **Маттиасом Лангхоффом** началось с постановки мощного спектакля **«Софокл. Эдип. Тиран» Хайнера Мюллера** (по тексту **Гельдерлина**, перевод **Алексея Шипенко**).

Сценографию мастер тоже взял на себя. Зрелище ошеломляет. Времени, пока идет спектакль, совершенно недостаточно, чтобы разглядеть всю картину, так она многообразна и подробна. По воздействию напоминает «Явление Христа народу» А.Иванова, где каждую из многочисленных фигур композиции надо обязательно рассмотреть в отдельности. На сцене выстроены дома разных эпох и назначений, внутри открываются интерьеры, как подробные, так и абстрактные, и пол, и кулисы, и задник усеяны различными картинами и предметами, есть небо, где и солнце, и луна, и звезды, и непроглядная тьма, дует ветер, идет снег, летают птицы... Безусловно, стоит погрузиться в пучину убийственных страстей, которые представлены на сцене с европейской тщательностью постановщика и истинно российской безоглядностью исполнителей. Немного найдется в нашем театральном хозяйстве цехов, способных воплотить такой грандиозный замысел столь качественно. Совместная работа так увлекла партнеров, что родился беспрецедентный проект **«Мечта мастера»**. В конце весны – начале лета ТЮЗ планирует пригласить **Маттиаса Лангхоффа, Питера Брука и Арианну Мнушкину** (рука дрожит, и клавиши путаются) для постановки того заветного, что не нашло пока воплощения. Если это не Креатив с большой буквы, тогда просто волшебство. Остается завидовать саратовцам и заранее заказывать билеты на самолеты и поезда – пропустить такое никак невозможно.

Анастасия ЕФРЕМОВА



Фото Андрея Лапшина

«СКАЗКИ ГОФМАНА» СНОВА В ПИТЕРЕ

Обаяние этого произведения – в попытке запечатлеть неуловимое: эмоциональную жизнь поэта, связавшего в тугой клубок личное и творческое, реальное и фантазийное. Единственная опера, в самом конце жизни написанная **Жаком Оффенбахом**, выразила неизбывную тоску короля насмешливой французской оперетты по романтике и лирике, ибо герой, неисправимый мечтатель Гофман – это и сам Оффенбах. В «Сказках Гофмана» сплелись неумирающая надежда и жесткая самоирония, взлеты восторга и горечь любовных разочарований, энергетические подъемы и жесткие



Гофман - В.Алешков



Гофман - С.Семешкур

падения мятущейся художественной натуры. Материя, не подающаяся умозрительной режиссуре.

И на сей раз рационалисту по преимуществу **Василию Бархатову** удалось установить довольно тонкие эмоциональные связи с произведением, где все строится на зыбких перепадах настроения, на стыке с иррациональным. С музыкой, которая плывет на волнах восторга или колит сарказмом, щемит сердце хрупкой нежностью или доходит до высокого трагедийного накала.

Удалось режиссеру далеко не все, спектакль получился нервным, но случилось главное: Бархатов и его почти постоянный сценограф **Зиновий Марголин** поймали, запечатали погоню художника за ускользящим образом, вечное стремление к тревожащей мечте, которая, уходя из рук, оставляет флер грустной и сладкой несбыточности.

Постановщики красиво манипулируют двумя сценическими планами: на первом происходят вроде бы реальные события – студенческая пирушка, лабораторная разработка виртуальной любви, настоящая драма любви и смерти, рождественский праздник с балаганом и фейерверком. На втором, за окнами дома напротив, контрапунктом идет жизнь прекрасной незнакомки, которую поэт придумал назвать Стеллой. И от которой не может оторвать глаз, постоянно наблюдая за ней, фотографируя, развешивая на веревочке только что проявленные фотографии. Она притягивает его взгляд даже тогда, когда поэт в очередной раз влюблен – в виртуальную красавицу, в нежное создание – полурбенка с божественным певче-

ским даром или в пленительную куртизанку.

Герой Оффенбаха не реализует себя ни с одной из своих возлюбленных. Этому каждый раз мешает некто, наделенный злой инфернальной силой, – Линдорф или Коппелиус, Миракль или Дапертутто. Но в спектакле Бархатова герою мешает скорее он сам, а злой гений (в очень стильном, абсолютно без нажима исполнении **Ильдара Абдразакова**) скорее небрежно наблюдает за этим и только чуть-чуть подталкивает. Второй постоянный наблюдатель и тень Гофмана – Никлаус. Эта травестийная партия-роль (в ней вокально хороша **Екатерина Сергеева**) осталась режиссером неразгаданной. Объяснение, что Никлаус, как и Линдор, – alter ego самого героя, в спектакле находит подтверждение, а скорее обозначение, только в самом начале, когда эти двое раздевают сильно выпившего Гофмана и облачаются в его одежду. А в конце ему одежду возвращают. Но есть еще целый спектакль, в котором Никлаус остается фигурой чисто иллюстративной, и, кроме пристойного пения, да и то не во всех составах, ничем значительным о себе не заявляющий.

Три главные новеллы о любви и четвертая, контрапунктом рассказанная постановщиком, сценически реализованы в разной манере и с разным эмоциональным градусом. «Техногенный» вариант любовной истории с Олимпией выводит на первый и весьма крупный план видео-грёзы поэта – все зрительское внимание забирает драматическая актриса **Полина Толстун**, эффектно заснятая в роли светской дивы. Добротнo озвученная **Ларисой**

Юдиной (она изображает приглашенную в эксперимент оперную примадонну), партия куклы Олимпии, остроумно написанная композитором, звучит оторванно от видеоизображения. А опутанного проводами, в каком-то космическом шлеме-очках Гофмана – будь то молодой **Сергей Семишкур** или опытный **Виктор Алешков**, и вовсе не всегда можно разглядеть. Да и вообще не очень понятно, что происходит под большим киноэкраном. Так что сама идея виртуальной любви Гофмана может быть и хороша, но ее сценическая реализация довольно умозрительна. Куда тоньше сделана новелла об Антонии.

...Идет бесконечный, безнадежный дождь. Тоскливо капает с потолка в подставленные тазы и кюветки. По-детски трогательная девочка в прозрачном дождевике и резиновых сапогах находит в картонных коробках спрятанные от нее ноты и с наслаждением поет. Девочка обречена, и эта обреченность во всем: в хрупкой нежности голоса (**Оксана Шилова** здесь великолепна!), в суетливой заботливости отца, в том, как мечется Гофман между любовью к ней и загадочной притягательностью Незнакомки. Наконец, в жестком приговоре доктора – Миракля. Но именно он, князь тьмы, забирая жизнь юного существа, дарит Антонии упительные мгновения артистической славы.

Это, наверное, лучшая сцена спектакля: Антония видит свою мать-пелицу в окружении оркестра на концертной эстраде, Миракль подает девушке такое же алое вечернее платье, как на ее матери. Приближается момент триумфа, перед эстрадой вы-



Линдорф - Ильдар Абдразаков, Антония - Оксана Шилова

страиваются капельдинеры с букетами. И Антония, испытав высшее наслаждение пением, падает замертво. Мираклъ сует в руки оцепеневшего Гофмана венки, капельдинеры возлагают букеты на тело умершей.

Следующий акт начинается с той же картинки. Только Гофман стоит над грудой цветов уже с рождественским венком. Под сладостные звуки венецианской баркаролы могила Антонии уходит в пол. Капельдинеры вносят праздничные украшения, елочку, устанавливают картонный стол, Никлаус нацеляет на себя ангельские крылья и нимб из лампочек. Все готово к рождественскому празднику. Жизнь продолжается, Гофман снова в поиске любовных приключений. На этот раз его влечет дама в костюме венецианской куртизанки.

Пьянящую атмосферу венецианской ночи постановщики подменяют волшебным настроением рождественского вечера, и, нужно сказать, такое смещение нисколько не создает диссонанса с музыкой. На нее хорошо ложится все происходящее, в том числе и дьявольский балаган Дапертутто. Праздничное ликование объединяет всех – любоваться фейерверком ряженные забораются на соседнюю крышу, в общее веселье как бы включается и та, что живет в доме напротив. Но Гофман уже обуреваем темными страстями: ради обладания Джульеттой он становится убийцей. А дальше в спектакле как-то все смешивается, нагромождаются трюки, и к моменту музыкальной кульминации, роскошно выстроенной **Валерием Гергиевым**, смысл происходящего уловить уже трудно.

Но... музыка затихает, успокаивается. Рождественский ангел – Никлаус извлекает Гофмана из петли. Высвечивается дом напротив, а на нем аншлаг – SALE. Отзвуками проскальзывают в оркестре лейттемы-воспоминания. Роясь в пустых картонках, Гофман грустно и саркастично подводит итог: его любовные мечты – мираж. Впереди одиночество. Даже Никлаус и Линдор, стянув с себя и отдав Гофману его одежду, исчезают. Реальность пуста так же, как коробки, ставшие одним из изобразительных лейтмотивов спектакля.

Постановщики задействовали двух исполнителей на главную партию-роль. Один из них – приглашенный из «Санкт-Петербург Оперы» и немало поработавший за рубежом **Виктор Алешков**, актер тонкий и умный. Его поэт прошел горестную школу жизни, и она не оставила ему надежд. Образ, созданный Алешковым, цельный и трагичный, но, к сожалению, певцу не хватает полноты голоса для большого Марининского зала. Второй, а вернее, первый, **Сергей Семишкур** прекрасно звучит и достаточно точно выполняет предложенный рисунок роли. Но пластике его порой не хватает выразительности, тело, а иногда и голос, не передают всех колебаний состояния эмоциональной художественной природы. Однако его герой молод, и картонка с дурацкой рожей, напяленная на голову в финале, – скорее бравада, чем акт отчаяния опустившегося человека. У этого Гофмана возможно творческое будущее. Надеюсь, как и у спектакля.

Нора ПОТАПОВА
Санкт-Петербург

Фото Натальи Разиной

ЖЕСТ ЭВОЛЮЦИИ ВОПРЕКИ

«Гедда Габлер» Камы Гинкаса в Александринском театре



Не будет преувеличением сказать, что театральный Петербург жил ожиданием «Гедды Габлер» Камы Гинкаса. Причины тому немало. Как-то много обстоятельств сошлось. Возвращение Мастера в город, где он учился и начал профессиональный путь. Возвращение Мастера к ибсеновской пьесе, которую он ставил в Москве тридцать лет назад. В качестве сценографа, как и тогда, выступил один из лучших театральных художников **Сергей Бархин**. Интригует сам факт повторного обращения большого режиссера к великой, может быть, самой сложной пьесе отца «новой драмы».

Своеобразный пролог спектакля – видеoproекция (работа **Ольги Каптур**): перед зрителем как будто проносится краткая история зарождения и развития жизни на земле – в выразительной, но умышленной, «лабораторной» стилистике. Колошащиеся одноклеточные, буйные водоросли, затем более сложные организмы. Какие-то медузы выплевывают белые яйца, раскачивается шар икры... Противное торжество жизни. Из подводного мира действие «перебрасывается» на сушу, а связующий образ – женская фигура, выплывающая из воды: вероятно, как напоминание о том, откуда мы все вышли, о единой биологической

основе всего живого. И вот уже процесс спаривания охватывает землю. Мусолят друг друга рогатые улитки, страстно извиваются змеи. И, наконец, пара двуногих, мужчина и женщина, занимаются сексом; и оскалившийся в любовном экстазе человек визуальнo рифмуется с кричащей обезьяной. В завершение – плод этого соития – внутриутробный младенец, показанный натуралистично и уродливо, этакий скомпрометированный «венец творения».

Во время этого пролога за стеклянной перегородкой в глубине сцены виднеется девушка. Она играет на скрипке, и робкие, протяжные звуки контрасти-



руют с видом спаривающихся существ. Эти звуки – словно попытка проявить индивидуальный голос, скрипка ведь сама по себе очень «индивидуальный» инструмент. Перед нами возникшая на мгновение, пока лишь как силуэт, Гедда Габлер.

Пространство, где происходит действие, крайне непохоже на чинный дом покойной советницы, где «все пропахло старостью». На сцене конструкция самого современного дизайна. Огромные стеклянные стены, стоя перпендикулярно друг другу, образуют угол в глубине пространства. Они из царапанного стекла, и ровные диагональные царапины кажутся изморозью, покрывшей жилище ученого Тесмана и его молодой жены Гедды. Обстанов-

ка по-своему красива (вспоминаются «обложечные» интерьеры архаусных фильмов), только эта сверкающая красота холодна. Прозрачная мебель словно выпилена из льда. Оригинальной формы люстра, висящая справа в глубине, сделана будто из ровных сосуллек. Мы видим затянутые полиэтиленом белые бюсты (вещи покойной хозяйки), искусственные цветы, сухое дерево на авансцене. Все работает на то, чтобы вызвать ощущение безжизненности и тотального геометризма. Все поверхности идеально ровны, вычерчены, кажется, много раз отмерены по линейке.

На сцене два прямоугольных аквариума с яркими рыбками. Подводный мир, заключенный в сте-

клянные емкости, – это напоминание о видеопроекции, о среде, откуда вышло все живое. Стеклянный дом, сочиненный С.Бархиным, сам кажется аквариумом, а персонажи – рыбками: их «рисунок движения», их четкие, спланированные мизансцены похожи на бессмысленное и механистичное плавание рыб вдоль стенок аквариума. Самая яркая, экзотическая рыбка – юная Гедда Габлер (**Мария Луговая**).

Ее первое появление среди обывателей Тесмана и тетушки Юлле развернуто и вызывающе. Юная, стройная, в черном нижнем белье и стильном черном парике, Гедда кажется девчужской из японских комиксов. У Гинкаса она подросток (тяжелый,

дерзкий, с которым не знаешь, как себя вести) – на фоне заметно состаренных мужчин. Если другие герои больше жмутся на периферии сцены, то Гедда с самого начала уверенно пересекает пространство сцены по диагонали (чтобы мы могли лучше ее рассмотреть), а затем держится в центре и на авансцене. Она будто на подиуме. Принимает фиксированные позы модели, красуется замысловатостью своей пластики. Порой героиня, вплотную подойдя к рампе, обращается прямо к зрителям: «*Понимаете, я этого не хотела*», – как бы оправдываясь за то, что напугала служанку необъяснимым визгом. Так к стенке аквариума подплывают рыбки, желая покрасоваться то одним бочком, то другим, плавничком или хвостиком. Пластика Гедды-Луговой отточенная, как бы отмеряющая ритм. То же и с речью. Каждую фразу (не важно, слово это или длинное предложение) актриса рубит на три части и произносит с неизменной искусственной интонацией. За этим угадывается внутреннее напряжение, нерв, а ритмизованность словно помогает героине держать себя в руках, не потерять терпение. Голос у девчушки порой как у мультяшного существа. «*Ой, да не надо!*» – корчится она, передразнивая тетушку, но за этой маской чувствуются боль и страх. Иногда графичный рисунок роли всплывает краткой истерикой, и Гедда кричит, заламывает руки, щиплет служанку, сбивает ногой цветы.

Марию Луговую менее всего можно было себе представить в таком образе. Ученица С.Спивака, актриса душевно тонкая, изящная, она, казалось, при-

нята в Александринку на «голубые» роли. Юному поколению она запомнилась по такой роли в телесериале «*Рыжая*». Помнится, как на премьерных показах «*Укрощения строптивой*» О.Коршуноваса Луговая-Бьянка не слишком комфортно ощущала себя в откровенной, ярко-эротической пантомиме. Образ в «*Гедде Габлер*» для актрисы скорее из разряда «на сопротивление». Но риск оправдан, и эта актерская работа кажется очень честной.

По замыслу, Гедда принципиально другой природы, чем остальные персонажи. Возможно, чтобы подчеркнуть это отличие, режиссер акцентировал восточные черты в образе Гедды. В своем парике героиня немного похожа на шаржированную японочку. Потом она возьмет скрипку и, прижав к груди, будет играть без смычка, пальцами, словно это сямисэн. Облечится в длинную блузу, напоминающую кимоно (художник по костюмам **Елена Орлова**), и точно покажется человеком иной – восточной – закваски. Европейцам-обывателям (какими кажутся другие персонажи) не понять этого мировосприятия. Сама актерская манера Луговой напоминает о технике восточного рисунка: отказ от объема и полутонов, вычерченный, голый смысл.

По сравнению с этим существование остальных актеров кажется традиционным, привычным. С оговорками – психологическим. Их будто мало коснулась режиссерская воля, они на фоне графичной Гедды кажутся несколько аморфными и предоставленными самим себе. Характеры упрощены, их можно описать несколькими фразами. Тесман,

тетушка, Теа, ассессор Бракк, в меньшей степени Левборг – носители закрепленных (иногда шаржированных) свойств. Но это и не откровенные шаржи, здесь нет масочного построения роли. Станный эффект: образы созданы психологическими красками, а психологического развития лишены.

Тесман (**Игорь Волков**) – старившийся ребенок: глуповатое выражение лица, слюнявые интонации, штаны с подтяжками. И тетушка Юлле (**Тамара Колесникова**), нагнувшись, заботливо загибает ему штанины. Волков, чтобы показать недогадливость Тесмана (он искренне не понимает, почему им с Геддой понадобится новая комната), не стесняется самых примитивных приемов. Это, конечно, ученый невысокого полета.

Теа (**Юлия Марченко**), на первый взгляд, милая дурочка. Навивная улыбка, простодушный взгляд. Ее волосы роскошны до комичности, словно Гинкас сказал: «*Опасно не следовать ремаркам Ибсена? Нате вам!*» – «*густые волосы Теа*». Героиня Марченко податлива, мягка, над этим существом так и хочется проявить свою власть. Что и делает Гедда: сексапильная, в отцовской шинели на голое тело, она повелевает Теа сесть рядом, расстегивает ей блузу и страстно вливается в губы.

Пожалуй, это единственный в спектакле момент эротической искры. Серьезно отнестись к притязаниям мужчин на Гедду нельзя. Будничный Бракк (**Семен Сытник**) годится ей в дедушки, все его оболыщение – на словах (и вообще будто осталось от пьесы по недоразумению). Это, впрочем, оправдывается юно-

стью Гедды: только подросток может поверить в эти отношения. Сцена их кокетливого диалога играет волей Гинкаса на верху конструкции и за стеклом. Над головами, словно полная луна, горит лампа. То есть вроде бы соблюдены приметы романтики (он и она, луна, дымка, пикантные фразы), но это только сухой знак, грубое обозначение. Самого общения зритель не видит, лишь силуэты, и ассессор и Гедда друг для друга – не более чем силуэты.

Эйлерт Левборг (**Александр Лушин**) сразу обращает на себя внимание, несмотря на видимую простоту и неяркость. Актерские приемы мягкие, сложно различимые. Этот Левборг вправду похож на скандинава: светлобровый, флегматичный, погруженный в себя. В нем есть недосказанность. В этой роли Лушин делает ударными моменты мужской уязвленности. Гедда, ища зацепки, чтобы разрушить работу, которую проделала над ним Теа (вернула к видимому благополучию, прекратила пьянство), похожа на бесенка: извивается возле Эйлерта и Теа, подступается с разных сторон. Ее фраза к сопернице: *«Незачем тебе вечно дрожать от страха»* (мол, хватит трястись над ним), – сламывает Левборга. И следует горько-смешной поединок, когда Эйлерт демонстративно осушает рюмку, а Теа-Марченко пытается выбить ее из его рук.

Режиссер отметил в спектакле точки, в которых герои должны если не переменитьсь, то предстать перед нами в ином ракурсе. Гинкас благосклонней к героиням, которые на фоне мужчин менее статичны и однозначны. Чего, казалось бы, Гедда Луго-

вой станет реагировать на фразу тети Юлле, что скоро найдется бедная больная, требующая ухода? Но этот штрих Гинкас не убрал. Ближе к финалу Гедда стоит в стороне ото всех на возвышении, опустив голову, словно устав и отбросив паясничанье. Но, спустившись со своей вершины, она придвигается к тете и в ответ на ее фразу спрашивает: *«Вы вправду хотите взять на себя такой крест?»* Значит, есть в этой скучной щебечущей тетке нечто такое, что вызывает даже у Гедды искренний интерес.

Теа трогательна в сцене, когда кричит Левборгу, что рукопись, над которой они вместе трудились и которую он потерял, – это их ре-бе-нок. В последнем действии она появляется в угрожающе черном (почти военном) плаще. Это как знак того, что за свое место Теа будет бороться. Так какой-нибудь представитель фауны резко меняет окрас, чтобы уstrasить противника. При первой встрече Гедда как-то беспокойно намекала сопернице, как странно та вышла замуж: вошла в дом гувернанткой, а после смерти жены хозяина сама стала хозяйкой. Финальная мизансцена убеждает, что в этом стеклянном доме будет то же самое: Теа и Тесман сядутся разбирать рукописи умершего Левборга в самый центр сцены, вытеснив Гедду из видимого пространства.

Рисунок роли Гедды выверен Гинкасом буквально до микрона. Это напоминает книги для слабовидящих: смотрите, здесь вот такой смысл, а здесь такой. Смысл центрального образа навязчиво «проговаривается», пожалуй, всеми компонентами театра: мизансценами, пластикой, музыкой, костюмом, голосом, ритмом...

Свои душевные состояния, даже отдельные свои реплики Гедда иллюстрирует пластически. Иллюстрация эта прямолинейна, если не сказать банальна. Вот Гедда исступленно бежит на месте (читай: не может вырваться из замкнутого круга). Вот она, скорчившись, шутя, вешается на сухом дереве: этакая карикатура на полотна со святыми мучениками. Вот Гедда слышит правду о самоубийстве Левборга и резко, как-то по-мультишному садится на пол: не держат ноги...

Когда с развитием действия героиня осознает, что может влиять на судьбу человека, она берется за свою скрипку и извлекает отдельные звуки. Вот еще перемена в сюжете – и новый звук, новый мотив. Это не полноценная музыка, а только ее обещание – обещание какой-то жутковатой, жестокой музыки Гедды Габлер. Но, услышав про то, как на самом деле кончилась жизнь Левборга, Гедда, сидя на полу, прижимает скрипку к груди и исполняет бетховенского «Сурка» – уже без смычка, щипля струны пальцами. Играемая буквально у самого сердца, эта мелодия и звучит кроваво, будто ее извлекают из сердца.

Отдельно можно рассмотреть «драматургию» костюма. Появившись вначале почти обнаженной, Гедда вскоре надевает шинель (несомненно, отцовскую!) – напоминая, что она Габлер, а не Тесман. Поняв, что она и есть женщина, вдохновившая Левборга на сочинение, Гедда надевает ярко-красный латексный костюмчик – как бы обращая внимание на свою чисто женскую силу. Блуза, в которую облачается она ближе к развязке, похожа на кимоно. Обращаясь к восточ-

ной атрибутике, Гинкас возвышает самоубийство героини: оно ассоциируется с харакири, этим актом смерти якобы божественной красоты. Но об этой сцене чуть позже.

Новый спектакль Александринки, признаться, обескураживает. Это театральное высказывание прямолинейно, артикулировано, но – лишено живого дыхания. Как только видишь видеoproекцию в начале, настраиваешься на образность «новомодного фестивального» спектакля. Ждешь режиссерской шутки по этому поводу, иронии, игры в такой «фестивальный» театр, но в итоге остается впечатление, что режиссер искренне хочет поразить тебя такими вычурными приемами.

Режиссер порой четко обозначает сцены, где он отходит от пьесы, дописывает, домисливает, порой извлекает из пьесы нужный смысл и делает его осязаемым. То, что у Ибсена составляет не до конца проговоренный план (и дает сюжету особое напряжение), у Гинкаса – проговаривается безапелляционно. Неприятие Геддой, скажем, материнства или любви к человеку, выражено в дописанном театром тексте. Она дважды рассказывает свой сон: «Тысячи муравьев или жирных мух, которые сновали по поверхности глобуса, неся на себе дохлых своих сородичей и белые противные яйца...» В другом сне муравьи облепили ее лицо, плодились на ней.

Читатель Ибсена понимает, что для Левборга и Теа рукопись – словно их ребенок, а Гедда, сжигая ее, жестоко мстит бездетной сопернице. Понятно, что Гедда, застрелив себя, лишила жизни и своего неродившегося младенца, ведь на ее беременность

намекается не единожды. Зритель Гинкаса видит грубое воплощение этих смыслов. Гедда сжигает бумаги сразу в трех печках – эстетизированных буржуйках, а потом яростно бьет кулаками по стене, на которую проецируется изображение: противный младенец с искаженным в ужасе личиком. И после выстрела, смертельного для самой героини, раздается громкий крик ребенка. Конечно, Гинкас намеренно разрушает стереотип: отказывается от интеллектуальной драмы с «нордической атмосферой», извлекая из Ибсена грубость выделки, экстравагантность с элементами гротеска и абсурда. Но странно было бы сказать, что режиссерские добавления дали сценическому сюжету глубину, трепет, нерв, что они выполняют какую-то иную функцию, кроме яркой завлекательной раскраски.

Правда, есть одно НО: символический финал, ради которого, кажется, спектакль и ставился. Это лучшая сцена, производящая впечатление и визуально, и энергетически. Гедда неловко

движется в пространстве сцены, не находя себе места: в центре, где Тесман и Теа восстанавливают рукопись, она не нужна, а на авансцене ее поджидает ассесор, теперь имеющий над ней власть. И героиня уходит в глубину, за перегородку, чтобы появиться обнаженной справа: под люстрой и позади аквариума. Из люстры начинает лить вода. Гедда пробует ее рукой. Вновь, как и в начале, идет видео: спаривание, размножение, поедание. Противное торжество жизни. И Гедда, стоя позади огромного аквариума, берет отрез целлофана и ложится, изящным жестом завернувшись в него. Визуально – сливается с подводным миром, сама становится бесформенным существом. Как бы совершает движение вопреки эволюции, противного ей механизма жизни. Назад, в воду. Раздается мерзкий, какой-то хлюпающий звук выстрела. А на видео – женская фигура плывет ко дну, навстречу пучине.

Евгений АВРАМЕНКО
Санкт-Петербург
Фото Виктора Сенцова



УЧИТЬСЯ... НА СЦЕНЕ

В разгаре 185-й театральный сезон Таганрогского мемориального драматического театра им. А.П.Чехова.

Таганрог – город театральный. Публика здесь разбирается в сценическом искусстве и не отдает зря своих симпатий. Среди ее любимцев – заслуженная артистка России **Ирина ГРИЦЕНКО**. 2 марта 1971 г. состоялся ввод актрисы в спектакль «**Теория невероятности**». Главный режиссер театра Владимир Цесляк, трижды перекрестив юную дебютантку, вытолкнул ее на сцену. Круглолицая, темноволосая, со светлой, почти детской улыбкой, «похожей на сияние», она сразу покорила коллег и публику.

За 40 лет Гриценко стала той актрисой, «на кого ходят», даже если ее роль в спектакле совсем не главная. Каждое появление на сцене вносит неожиданный ракурс в любой материал. Очень много снайперских находок. «Градус» игры точно выверен. **Ольга** в «**Трех сестрах**», **Аркадина** в «**Чайке**», **Оля** в «**Спешите делать добро**», **Мария** в «**Двенадцатой ночи**», **матушка Бальзаминова**, **Дорина** в «**Тартюфе**», царица **Марфа** в «**Царевиче Алексее**», **Марселина** в «**Безумном дне**», **Армида** в «**Призраках**», **Памела** в «**Странной миссис Кронки**», жена **Штокмана** во «**Враге народа**» и даже **Чебурашка**...

Особняком стоят **Софья Ивановна** из спектакля «**Канары – это в Испании, мама!**» и **Оленька** в «**Душечке**», на-

званная Владимиром Лакшиным «**бриллиантиком**». «*В этой чеховской героине, как в фокусе, сконцентрировался весь солнечный спектр человеческого и творческого характера актрисы*», – писали тогда.

Роль Софьи Ивановны была признана лучшей на региональном театральном конкурсе «**Мельпомена**». Критики отметили: «*Гриценко великолепна. Вот когда переставешь сожалеть по поводу того, что режиссеры с маниакальным упорством «старят» актрису, навязывают ей возрастные роли. Софья Ивановна на правах шедевра заняла место в гриценковской галерее рядом с образами Серафимы Ильиничны из «Самоубийцы» и бабки Таньки из «Чио-Чио-Сани*».

Ирина Гриценко рассказала о «своих университетах».

Возникла какая-то... собачья преданность профессии. И вот уже 40 лет выхожу на сцену с ощущением азарта! После окончания Ростовского училища искусств встала перед выбором – продолжить учебу в столичном вузе, что мне, одной из немногих, предложили. Или поехать по распределению в Таганрогский драматический театр. Я предпочла учиться... на сцене. Позже не раз убеждалась в правильности своего решения. Сначала, когда пришла в коллектив – это была доброжелательная семья, что для новичка необыкновенно важно. Этими качествами наша труппа «грешит» и сегодня. Потом судьба преподнесла мне редкий дар –



И.Гриценко



«Безумный день». Марселина - И.Гриценко

репетировать и выходить на одну сцену вместе с величайшим артистом отечественного драматического театра и кино Смоктуновским! Он принимал участие в нашем спектакле «**Иванов**». А ведь у него вообще не было театрального образования... Когда близко видишь в работе такого Художника, то понимаешь, что перед нами была только верхушка айсберга. Внутри же такая мощь, которой хватает и ему, и публике, и нам на подзарядку! Это был бесценный опыт. Поначалу очень смущалась



«Невероятный сеанс». Мадам Аркати - И.Гриценко



«Канары - это в Испании, мама!»
Софья Ивановна - И.Гриценко

знаменитого партнера. Однако Иннокентий Михайлович быстро сумел наладить контакт. Его удивительная доброжелательность переменяла наши взаимоотношения. Смоктуновский повторял: «Я не звезда – я ваш коллега». Более того, сумел сподвигнуть каждого участвующего в спектакле предьявить к своей работе повышенные требования и выявить нечто такое, что «запряталось» в тайниках души. Недаром позже зрители говорили: «Смоктуновский приезжал... со своей труппой! Как замечательно ВСЕ играли!»

Ни на минуту не сожалела, что уехала из города детства – Ростова. Счастлива, что попала в театр имени Чехова и в город, где всё и вся пронизано духом великого писателя. И чего греха таить, именно поэтому часто и регулярно ставились здесь его великие пьесы. Об участии в них мечтают абсолютно все актеры в этом мире. У меня же была редкая возможность воспитываться и совершенствоваться на чеховском репертуаре. Пьесы Чехова – мои университеты.



Скажу по секрету, наше здание, в котором юный Антоша частенько бывал, сохраняет нечто никому не ведомое и необъяснимое... Как только мы приступаем к репетициям именно его пьесы, в театре непременно появляются какие-то дополнительные звуки!.. Сквозняк? Нет. Мистика? Не то... Конечно, есть и то, чего не люблю в театре: он, как какой-нибудь вампир, забирает всё. Не люблю шаблонных клас-

сификаций актеров. В театре не должно быть ампулы и... не должно быть затверженных приемов. Я уразумела, что была права, когда выбрала «учебу» на сцене. К нам приезжают режиссеры самых разных направлений, стилей и школ. Именно работа с ними и дает возможность расширять свои возможности и постоянно совершенствоваться.

Наталья ПЕРМИНОВА
Ростов-на-Дону

ДИРЕКТОР С НУТРОМ КОМИКА



Е.Пуллов

Автор этих строк познакомился с героем публикации пять лет назад на фестивале театров финно-угорских народов «Майа-тул» в Йошкар-Оле. **Государственный национальный театр Республики Мордовия**, которым руководит **Евгений ПУЛОВ**, привез туда чудесный спектакль «Латось сыргась» («Крыша поехала») по рассказам В.М.Шукшина. Было видно, с каким трепетом директор относится к своим актерам, к спектаклю и как ему важна реакция на него критиков и зрителей. Я тогда подумал, что этот высокий, статный, улыбкастый, мягкий и даже немного застенчивый человек с теплыми глазами не очень то похож на директора театра и председателя СТД республики. А в октябре прошлого года, когда мне посчастливилось попасть в Саранск на фестиваль «Штатол» и познакомиться с Е.Н.Пулловым ближе, я узнал, что он еще и артист. И, как говорят



Государственный национальный театр Республики Мордовия

сведущие люди, артист замечательный. Что, однако, вовсе не мешает ему быть «крепким хозяйственником» и активным общественным деятелем: до недавнего времени он был даже членом Общественной палаты Республики Мордовия. В юности Евгений очень хотел стать врачом, но судьба распорядилась так, что он поступил в ЛГИТ-Мик, после окончания которого вернулся в родной Саранск. Наверное, как и все молодые актеры, парень мечтал о больших серьезных ролях, но его занимали в основном в сказках. Потом он стал минометчиком и картографом, ибо в армии его актерский талант остался невостребованным. После службы вернулся в театр, где, наконец, стал получать интересные роли. Казалось бы, твори, выдумывай, пробуй! Но грянула перестройка, потом разруха 90-х, и он ради благополучия семьи «разбился с театром», ушел в бизнес. Однако долгого пребывания в этом

качестве его творческая натура, судя по всему, не выдержала, и Евгений Пулов вернулся в театр. Результаты его феноменальной работоспособности не заставили себя долго ждать. Он «сколотил» отменную труппу, построил дивной красоты здание Национального театра, превратил СТД республики в настоящее театральное братство. Но и этого ему оказалось мало: Евгений Николаевич стал одним из инициаторов проведения в 2011 году в своей республике театрального фестиваля «Штатол», который по замыслу организаторов не имеет географических и национальных границ и ориентирован в основном на традиционную культуру народов (см. «СБ, 10» № 5-145). Несмотря на то, что Евгению Пулову в горячие фестивальные денечки пришлось совмещать свои постоянные функции с почетной, но в то же время хлопотной должностью директора «Штата» и ко всему прочему заниматься подготов-

кой к выборам в Государственную Думу, он выделил часок для нашей беседы в своем уютном кабинете.

– Евгений Николаевич, не многовато ли «производственных функций» для одного человека, пусть даже такого «двуужильного» как вы?

– Все то, что я делаю, в том числе общественные нагрузки, – это моя жизнь. Но отдушиной для меня всегда был театр. К моим пятидесяти годам мы с театром окончательно стали единым целым. Если мне бывает сложно в жизни, я выхожу на сцену, и тогда моя душа очищается. Особенно я люблю тихие спектакли, на которых можно слушать зал, его тишину. Тишина помогает в жизни.

– Слышал в кулуарах театра разговоры: дескать, если бы Евгений Пулов не занимался административными делами, то давно бы стал народным артистом. Не подавляют ли административные заботы ваше творческое начало?

– Думаю, что эти вещи взаимосвязаны. Я в своей жизни занимался разными делами, однажды даже ушел из театра в бизнес. Но в любой деятельности мне помогало творчество, особенно во взаимоотношениях с людьми. А потом, когда вернулся в театр, навыки, полученные в бизнесе, помогли в строительстве театра. Мой непосредственный начальник – министр культуры нашей республики Петр Николаевич Тултаев – всегда мне напоминает, что я, прежде всего, администратор и только потом – актер. Но я все же считаю, что мои директорские функции несколько шире обычных ад-

министративных. Я – и худрук, и чуточку режиссер, и дизайнер, и художник. Например, я очень горд тем, что придумал фестивальный приз «Штатала» – латунный подсвечник, сделанный в виде театральной колонны. Да, у меня есть директорский кабинет. Но я считаю его гримеркой. И приношу сюда всякие интересные вещи: афиши, изделия народных промыслов, поделки, маски, национальные музыкальные инструменты, картины. Чтобы человек, зайдя сюда, видел, что он пришел в театр. Я иногда даже переставляю мебель в кабинете, чтобы разнообразить «мизансцену».

– Как у вас складываются отношения с актерами?

– Это почти семейные отношения. Наверное, многие согласятся со мной, что актеры – это те же дети, только великовозрастные. Я чувствую за них ответственность, понимаю, что должен не только обеспечивать, но и воспитывать. Стараюсь им помогать, в том числе что-то подсказывать и на сцене. В основном люди относятся к этому с благодарностью, но есть и такие, которые могут сказать: «А кто ты такой?» Некоторых приходится заставлять работать. Но я в своей театральной жизни в основном рассчитываю на уже сложившуюся «свою» команду.

– Остаетесь ли вы директором, когда выходите на сцену в качестве актера?

– Первые двадцать минут. Потому что сначала бывает трудно отрешиться от всех дневных забот. Я даже иногда говорю актерам, чтобы не судили меня строго. Ведь им легче: актерство –

это их единственная профессия, они играют почти каждый день. А мне приходится сосредоточенно и быстро «вживаться» в роль, искать интонации персонажа. Поэтому бывает трудновато, хотя я выхожу на сцену раз в неделю, а то и реже. Но если играю два дня подряд, то на второй день люди собираются за кулисами, чтобы поглядеть на то, что «творит» на сцене Пулов. Я ведь люблю пошутить, посмеяться и сымпровизировать.

– Поскольку вы, прежде всего, актер, то, наверное, так же как и все представители этой профессии, ненасытны до ролей. Допускаю мысль, что вполне могли бы выбирать роли, брать какие-то пьесы под себя. Но, судя по всему, вы служебным положением не пользуетесь?

– Нет, я не хочу перетягивать на себя одеяло. Нельзя, чтобы на сцене был один Пулов. Но иногда я все же решаюсь. Вот, например, сейчас, чувствуя, что годы уходят, задумал сыграть Лира. Понимаю, что это может создать для меня массу новых трудностей, но мысль эту вынашиваю.

– По долгу службы вам приходится возвращаться в высших сферах. Не чувствуете ли вы там снисходительного отношения к себе, дескать, чудит этот директор театра, лицедействует?

– Я об этом думал. И понял, что у некоторых из этих людей есть ко мне зависть. Я ведь не держусь за свое директорское кресло и всегда говорю, что дальше сцены никому не уйду.

– Вы – Председатель СТД республики. Что вас особенно привлекает в этой деятельности?



«Не в свои сани не садись». Вихорев - Е.Пулов



– Считаю СТД актерским братством. И мы должны поддерживать тех наших братьев, у которых столько проблем, что не дай Бог кому-то из нас. Некоторые из них прикованы к постели, не могут себя обслужить. И пусть наша помощь им не такая большая, как хотелось бы, но они бывают счастливы и такой малости. Я это вижу по их глазам.

– А с СТД России вы живете в мире и дружбе?

– Да, безусловно. Нам очень помогают в центре. В том числе и финансово. У нас есть грант для ветеранов сцены. И мы выбиваем для них по 20, а то и по 50 тысяч рублей. Об этом мало кто знает, но это факт.

– Как родилась идея проведения театрального фестиваля «Штатол» в вашей республике?

– Глава Республики Мордовия Николай Иванович Меркушкин обнаружил такой исторический факт: оказывается, Мордовия объединилась с Россией ровно тысячу лет назад! Было решено отпраздновать это событие, руководители России нас в этом начинании поддержали. А Ми-



«Власть тьмы», Аким - Е.Пулов

нистерство культуры предложило подумать о каких-то мероприятиях в ходе этого праздника. И тогда пришла идея провести фестиваль «Штатол», что в переводе с мордовских языков означает «родовая свеча» («шта» – воск, «тол» – огонь). Причем в отличие от традиционного фестиваля финно-угорских народов «Майатул» мы решили, что к нам должны приехать самые разные национальные театры.

– Вы пригласили на фестиваль спектакли в основном с этнографическим, фольклорным и даже обрядовым уклоном?

– Да, главный пункт положения о фестивале – участие в нем именно таких спектаклей. Но даже если в каком-то спектакле и нет этнографической составляющей, в нем есть менталитет народа. Вот, например, театр из Калмыкии привез прекрасный спектакль «Араш», посвященный теме депортации народа. Эта тема будет актуальной всегда!

– Какие главные задачи вы ставите, задумывая свой фестиваль?

– Прежде всего – сохранение национальных языков и традиций народов. Ведь у нас часто можно видеть молодых людей, которые,

приходя в театр, надевают наушники и слушают национальный спектакль в переводе на русский язык. Бить может, тем самым они хотят скрыть, что они мордва. Но вполне возможно, что просто плохо владеют родным языком. Люди моего поколения в основном пока помнят и свободно изъясняются на своих языках – эрзянском и мокшанском. Молодежь – уже хуже. Например, моя старшая дочь говорит на родном языке достаточно хорошо, младшие дети – плохо, а внучка совсем не знает язык. Хотя надо признать, что у нас сейчас и в детских садах, и в школах стараются преподавать родной язык, знакомят детей с основами национальной культуры. Что касается обычая, то и здесь дело обстоит не так, как хотелось бы. Многие народности постепенно теряют, утрачивают обычаи дедов и прадедов. А другие свято сохраняют и чтут, как, например, даргинцы. Наша мордовская деревня – колыбель нации, где звучат песни, исполняются танцы и древние обряды. Но бабушки, знающие эти традиции, постепенно уходят. Благодаря фестивалю мы пытаемся напомнить людям о том, что традиции и родной язык – это не пустой звук.

– Довольны ли вы творческим уровнем спектаклей «Штатала»?

– Спектакли были разные: одни более содержательные и внешне интересные, другие – менее. Но ведь это и не важно! Важнее всего – взаимообмен культур и энергий людей разных национальностей. Люди смотрят друг на друга и что-то наматывают на ус – и в духовном, и в профессиональном плане. Вполне возможно, что после нашего фестиваля режиссеры задумаются о постановке

пьес, написанных авторами из других республик.

– Способствует ли ваш театр пропаганде родных языков?

– Конечно! Причем мы пытаемся работать в этом направлении даже с самыми маленькими зрителями. У нас есть замечательный драматург – народный писатель Мордовии Валентина Ивановна Мишанина, которая, по моей просьбе, работая над пьесами для детей, всегда вставляет в них хотя бы несколько фраз на эрзянском или мокшанском языках. Кроме того, мы иногда идем на хитрость: если в каких-то русских сказках присутствуют обряды, мы воспроизводим на сцене их мордовские варианты. Часто наши артисты играют в этих спектаклях на мордовских народных инструментах. Поэтому люди с малых лет впитывают и музыку, и традиции своего народа.

– Ваш театр практически все свои спектакли играет на трех языках: двух мордовских и русском. Причем делают это одни и те же актеры. Не вызывает ли это у них дополнительные трудности?

– Наверное, им бывает трудно. Но за это их материально стимулируют. Например, по поряжению главы республики Н.И.Меркушкина актерам выплачивается 100-процентная надбавка за знание второго языка: эрзянского или мокшанского. А наши русские актеры порой произносят тексты на мордовских языках лучше, чем мордва. Я сам – эрзя. Но когда пришел работать в Национальный театр, у нас шли в основном мокшанские пьесы. Поэтому я с удовольствием учил этот язык и теперь вполне свободно на нем изъясняюсь.

Иногда меня даже спрашивают: не мокшанин ли я?

– Неужели актеры никогда не путаются, произнося текст на другом языке?

– Открою секрет: иногда, выходя на сцену, я вижу приколотую к полу бумажку с текстом. Не всем удается запоминать текст на другом языке, вот актеры и «шпаргалют». Но я и сам через такое прошел. Когда-то я играл главную роль в спектакле по произведению Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского». Там у меня было очень много текста, в том числе длинных монологов. А главной деталью сценографии был огромный крест. Я ползал по этому кресту и читал текст со шпаргалок, заготовленных в разных его местах. И люди говорили: «Смотрите, как хорошо играет Пулов, чего-то ищете!» Наши актеры знают об этом и иногда подшучивают. Но, наверное, поэтому мне с ними так легко общаться.

– Приходят ли эрзя на мокшанские варианты спектаклей и наоборот: мокша – на эрзянские?

– Конечно! Мы не делаем между ними различий. Но иногда на мокшанские спектакли мы специально привозим людей из мокшанских деревень, а на эрзянские – из эрзянских. Потому что восприятие спектакля без наушников – гораздо сильнее. В этом случае происходит живой диалог между актерами и зрителями.

– Кстати, есть ли у вас свои постоянные зрители, которые не пропускают ни одной премьеры театра? Много ли их, каков их возрастной состав?

– Свой зритель есть. А что касается возраста, то мы начинаем приу-

чать людей к театру с детства. Тем более, что у нас в республике нет своего ТЮЗа. Раз в полгода я беру пьесу на юного зрителя – от 8 до 13 лет. Моим актерам нравится работать для такого зрителя. Кроме того, у нас есть замечательная молодая актриса в амплуа трагедии – Екатерина Исайчева. Юные зрители очень верят ее сценическим героям. А недавно мы выступили чеховскую «Каштанку» с Катей в заглавной роли.

– «Каштанка» – это замечательно. Но молодежь, наверное, требует от театра каких-то актуальных и животрепещущих тем?

– Да, конечно. Поэтому я недавно взял пьесу финского драматурга о двенадцатилетней девочке. Пьеса очень непростая, кто

то может назвать ее жестокой. Но это – правда о жизни в подворотне. Что ж делать: нам придется говорить о человеческой доброте, показывая отрицательные стороны жизни. Побаиваюсь, поймет ли это наш зритель. Но я уже закрутил маховик: и режиссер есть хороший, и художник задумал необычное сцениграфическое решение. Мне нельзя ошибиться при выборе материала. Обычно я уже заранее знаю, какой зритель и как воспримет ту или иную пьесу. И при этом старюсь не изменить своим неизменным принципам. Я – человек своего поколения и не могу допустить грязи и мата на сцене нашего театра. И режиссеров приглашаю проверенных, тех, с кем работал в молодости.

– А сами не планируете сесть за режиссерский столик?

– Думаю, что никогда за него не сяду. А вот над предложением взять в университете актерский курс сейчас думаю. Уже настала пора поделиться с молодежью тем, чему научился сам. Но это дело очень сложное, потому что я должен буду нести ответственность за тех, кого мне предстоит «приручить». Но на преподавание соглашусь только при условии, если в театре будет «пастух», который сумеет пасти наше «стадо». Имею в виду главного режиссера, которому я смогу доверить всю творческую часть театра.

– Вы затронули важный вопрос: с чем идти к зрителю, особенно молодому. Надо ли ему в чем-то уго-



«Не в свои сани не садись». Авдотья Максимовна - Е.Исайчева, Вихорев - Е.Пулов

ждать или, наоборот, поднимать его до уровня непривычной, но хорошей драматургии?

– Для меня такой дилеммы нет. Всегда считал и считаю, что нельзя опускаться до уровня «среднего» зрителя. Мы должны не просто напоминать зрителю о какой-то проблеме, но и пытаться внушить ему, что есть люди, которым нужна его помощь.

– Есть ли у вас постоянный источник мордовской драматургии, т.е. произведения местных авторов, которые вы хотели бы ставить?

– Да, конечно. Об одном из таких драматургов я уже говорил. Это Валентина Мишанина. В 1990-е я играл в ее очень интересной мифологической пьесе «Куйгорож». А сейчас мы ведем переговоры с замечательным калмыцким режиссером Борисом Манджиевым о постановке «Куйгорожа» в нашем театре. Думаю также о постановке эрзянской поэмы Якова Кулдыркаева «Эрмесь». Ее герои – мордовские Ромео и Джульетта. В финале девушка превращается в березу, а парень – в камень.

– Не могу не сказать об одном моменте потрясения в дни пребывания в Саранске. Оно связано с посещением музея гениального мордовского скульптора Степана Эрзы. Не было ли у вас мысли создать спектакль или перформанс на тему его произведений?

– 8 ноября 2011 года исполнилось 135 лет со дня рождения Степана Эрзы. К этому событию была написана пьеса мордовским писателем Сергеем Юрьевичем Сеничевым. В ней всего три действующих лица: сам Степан Дмитриевич, человек в штат-

ском – НКВД-шник, который ведет его дело, и девушка, которая была секретарем и натурщицей художника. Мы хотим поставить эту пьесу среди скульптур Степана Эрзы в том музее, который вас так потряс. Потому что на сцене театра показать эту пьесу невозможно. Сейчас в музее идет ремонт, но как только он закончится, мы эту идею обязательно воплотим в жизнь. Люди должны знать творчество великого скульптора и перипетию его жизни. Говорят, что Эрзя – это наш Роден. Но можно поспорить, кто из них выше. Не каждому дано создавать великие произведения из обычного корня дерева!

– Вернемся к «Штатолу». Велик ли был интерес к фестивалю со стороны массового зрителя или на спектакли приходили в основном специалисты и театралы?

– Глядя со своей колокольни на зрительный зал, я видел, что народ к нам шел. Но признаюсь, что на ежегодный Международный фестиваль русских театров из близкого и дальнего зарубежья, который проходит в нашем Русском драматическом театре, зритель идет больше. Видимо, потому что спектакли играют на русском языке. Другое наблюдение. У нас в университете есть три актерских курса на факультете национальной культуры. Эти студенты заполняли балкон почти на всех спектаклях Театра п/р О.П. Табакова в рамках недавних гастролей победителей «Золотой Маски», которые прошли в помещении нашего театра. А на нашем фестивале балкон был далеко не полон. Эти молодые люди, наверное, не понимают, что свое актерское мастерство можно совершенство-

вать на примере любого театра. Наверное, это недоработка их педагогов.

– Будет ли «Штатол» ежегодным?

– Думаю, он должен проходить раз в два года. Но это при условии, что мы сможем убедить наше руководство в нужности этой акции. Пока нас поддерживают, будем надеяться, что так будет и в дальнейшем. Ведь театральным людям из разных республик необходимо общаться, нельзя прозябать в своих берлогах.

– К сожалению, зрителям не удалось увидеть вас на фестивале в роли Акима во «Власти тьмы» Л.Толстого. Но все же не могу не спросить о таком странном «кастинге». Ведь вы – типичный герой: человек молодой, сильный, красивый! А тут – семидесятилетний старик!

– Отчасти это вынужденный шаг. Не хватает актеров. Люди в этом возрасте, к сожалению, часто болеют. Вот и приходится играть стариков. А что касается моего амплуа, то я себя никогда не считал героем. У меня нутро комика. Я пытаюсь жить с юмором, смехом и шутками. А в образе директора чаще всего приходится быть серьезным, даже чересчур.

– Видят ли вас дома ваши близкие?

– В основном ночью. Хотя иногда в субботу-воскресенье выкраиваю время, забираю внучку, и мы с ней идем то в музей, то в зоопарк, то по огородам...

– Растет будущая актриса?

– Не думаю. Надеюсь, что она реализует мечту моей молодости и станет медиком.

Беседу вел Павел ПОДКЛАДОВ

НАША «МАМА»

Нина Ивановна ГОЛОВЛЕВА родилась в 1930 г. в Нижегородской области – Бутурлинском р-не, с. Ягубовка – в крестьянской семье. Когда девочка закончила три класса, началась война; все мужчины ушли на фронт. Нина узнала тяжесть сурового военного времени, когда школьники наравне со взрослыми работали в поле.

В старших классах Нина ходила до районного центра 30 км – для 16-летней девушки это было крепким испытанием.

В Медицинский институт поступить не удалось, и ей предложили работать старшей пионервожатой. Преподавательница английского языка, Инна Ювенальевна, посоветовала Нине избрать Институт иностранных языков (1949-53). После института Н.Головлева получает распределение в Красноярск-26 (Железногорск), работает в школе преподавателем английского языка и по совместительству старшей пионервожатой.

Активный педагог, Нина Ивановна занимается общественной работой, знакомится со многими интересными людьми (среди них – Валентина Глебовна Пак, в замужестве Хворостовская, мать известного певца Д.Хворостовского). Как многие руководители советского времени, проходит школу комсомольской, партийной работы. В Красноярске-26 Головлевой довелось изучить всю «кухню театра» во время строительства До-



Н.Головлева

ма культуры, в котором решили расположить театр, ездила в командировки (Москва, Красноярск и другие города) для комплектования руководящего состава театра.

Потом была работа в Свердловске-45 (г.Лесной; 1966-68), куда приглашались театры из других закрытых городов. Но хотелось перебраться поближе к родным местам. И вскоре выпала такая возможность.

В Арзамасе-16 (г.Саров, 1971-73) Н.И.Головлева исполняла обязанности начальника Городского отдела культуры. За 20 лет жизнь в закрытых городах была разнообразна: занятия английским языком с аспирантами и школьниками, конкурсы вокально-ин-

струментальных коллективов, открытие учебного года в школах, «Праздники Русской зимы», смотры солдатской художественной самодеятельности, комиссии по организации оздоровительной кампании детей. Она всегда была либо в составе жюри, либо в составе оргкомитетов. Но, по словам Нины Ивановны, *«надоело работать директором Каспийского моря: работы много всякой, но никто ее не видит, эту работу»*. Двадцатилетняя работа в закрытой системе – поездки по городам и весям – стали утомлять. Поэтому Нина Ивановна приняла предложение быть директором **Нижегородского ТЮЗа** – умения и хватка Головлевой были к тому времени уже общеизвестны.

Деятельность в ТЮЗе в качестве директора (1973-2003) была предназначена ей, казалось, самой судьбой. Первый раз Нина увидела спектакль в ТЮЗе, когда в 8-м классе (1946) приехала в г.Горький. Она смотрела спектакли «Тимур и его команда», «Аттестат зрелости», «Ромео и Джульетта», «Горы Воробьевские», «Ее друзья». С этого момента в глубине ее души и зародилась любовь к ТЮЗу. А когда училась в инъязе, ходила на все премьеры и в другие театры – оперный и драматический.

30 лет Н.И.Головлева посвятила ТЮЗу. Это было время небывалого взлета нашего театра. Все действия директора были направлены на создание нормальной атмосферы для творчества режиссеров Б.А.Наравцевича, В.А.Симакина, Л.С.Белова. В период Б.А.Наравцевича ТЮЗ становится известен не только в стране, но и за рубежом (гастроли в Болгарии, 1975). Когда ушел из жизни Б.А.Наравцевич, Головлева всячески способствовала тому, чтобы не опу-

стить планку детского театра. И ей это удавалось, хотя наступали непростые времена. Жизнь коллектива была подобна хорошо работающему механизму часов, чувство товарищества и единства объединяло все службы и творческий состав для решения поставленных задач. И в этом большая заслуга Головлевой как руководителя. Символичен тот факт, что муляжные часы на площади перед ТЮЗом обрели жизнь и пошли. Авторитет «мамы», как любовно звали ее в театре, был заслужен личным примером в труде.

Всю жизнь Нина Ивановна Головлева обучала и обучалась. Были курсы повышения квалификации директоров при Союзном и Республиканском институтах усовершенствования директоров, было преподавание предмета «Экономика и организация театрального дела» в Нижегородском театральном училище (1990-95). Но самым главным в работе оставалось одно – воспитательная миссия театра. Головлева принимала много лет активное участие в Прав-

лении НО СТД; слово директора ТЮЗа было всегда весомым и справедливым.

Ее кредо были и остаются слова известного юриста Кони: «Я думаю, в целом мире нет управления труднее, многосложнее, замысловатее управления большим театром. Хороший директор театра стоит доброго министра. Его изучению и управлению подлежит и внутренняя, и внешняя часть театра – артисты и публика. Для этого человека нужны только: сила душевная, долготерпение камня, пронизательность Василиска, предвидение календаря, заботливость крота, трудолюбие пчелы, крепость дуба, расторопность кузнечика и любовь к искусству чуть ли не безумная. Вот почему считают, что в целом мире мало хороших директоров». Театральному Нижнему повезло, что у него есть такой директор – заслуженный работник культуры Н.И.Головлева.

Владимир ПЕТРОВ
Нижний Новгород

Фото предоставлено автором

ЮБИЛЕЙ

Ведущий актер **Государственного русского драматического театра**, заслуженный артист Чувашской Республики **Евгений ЛЁЗОВ**, 9 марта отметит **70-летие**. Артист всегда востребован в театре, родной сцене служит больше 40 лет.

Евгений Александрович – выпускник Горьковского театрального училища, в разные годы работал в Таганроге, Костанае, Нижнем Новгороде. Но больше всего по душе актеру и его семье пришлось столица Чувашии Чебоксары, где Лёзовы обосновались в 1971 году. Галерея образов, созданных Евгением Лёзовым (а их 96), поистине впечатляет. Темпераментный, эмоциональный, пластичный, самобытный, артист работает в разных амплуа в спектаклях разных жанров. Особенно ему удавались социальные герои и комедийные образы. Актер умеет каждый раз заставлять зрителя смеяться и плакать от души. Так случилось и с последней ролью – мастерски созданной ролью Мармеладова в «Преступлении и наказании» Ф.Достоевского. А мечтает он сыграть Полония в «Гамлете» Шекспира. Коллеги Е.Лёзова от души поздравляют его, желают творческих успехов, бодрости духа!

Галина СОЛИНА
Чебоксары



РОЛЬ ВТОРОГО ПЛАНА

Эти слова звучат на всех мировых кинофестивалях: «За роль второго плана приз присуждается...» И очень часто получать такой приз выходят самые известные артисты, звезды мирового кинематографа, великие театральные актеры. И удивляться тут нечему: ведь иногда «роль второго плана» в исполнении талантливого артиста – как в кино, так и в театре – может затмить и главную роль. Однако не в этом состоит цель исполнителя так называемой второстепенной или эпизодической роли. Театр, как и кино, искусство ансамблевое, и каждый инструмент в этом ансамбле должен донести свой звук, не перекрывая звуки других инструментов. Не перекрывать, не «тянуть» на себя – одна из самых важных и очень нелегкая задача актера второго плана. И среди основных для такого актера качеств должны быть такт и чувство меры. Эти качества в высшей степени присущи замечательному артисту, «мастеру эпизода» **Олегу ЗАДОРИНУ**.

Олег Задорин – один из старейших актеров **Театра на Юго-Западе**, он работает здесь с момента основания театра и является одним из создателей этого уникального коллектива. Все основоположники театра, они же первые актеры, были в пору его создания очень молоды, а Олег Задорин, наверное, моложе всех. Во всяком случае, именно так он выглядел. Этого его «детский вид», соответствовавший образу 14-15-летнего подростка, определил его

амплуа. Роли, которые он играл в первых спектаклях, были роли мальчишек, подростков. Театру не пришлось для воплощения этих ролей переодевать худеньких актрис маленького роста в мальчишеские штанишки и футболки, актрисы-трагедисты здесь не понадобились. Роли мальчиков и подростков успешно и очень достоверно играл Олег Задорин. Его **Витя** в «**Старом доме**» А.Казанцева и **Дима Корешков** в «**Самозванце**» Л.Корсунского были, как теперь говорят, «реальные пацаны». Не вызывали сомнения не только их пол (не девчонки играли) и возраст, но и манера поведения. И причина этой достоверности была не только в том, что Олег Задорин того времени еще не очень далеко отошел от своих героев-мальчишек по возрасту и не успел забыть их повадки и манеры, но главным образом в том, что он уже был артистом и эти мальчишеские повадки и характерные черты умел обобщать, умел превращать «реальных пацанов» в типы, в образы. Конечно, легче было играть юных современников, чем героев, пришедших из других исторических эпох, других социальных групп и даже других миров: **Глова-младшего** из гоголевских «**Игроков**», **Алешки** из «**На дне**» М.Горького, **Мальчика** из сказочного «**Дракона**» Е.Шварца. Тут уже от артиста требовалась не только хорошая память и способность к обобщению, но и фантазия, творческое воображение. Этими качествами таланта также щедро одарен Олег Задорин.



О.Задорин

Фото Вероники Игнатовой

Шли годы, и Олег рос – и профессионально, и физически. Роли мальчиков-подростков уходили в прошлое, и артист перешел в другую категорию – он стал великолепным актером второго плана. В новой постановке «**Дракона**» Задорин уже не Мальчик (так и хочется сказать – «но муж» – и это действительно так), а **Первая голова Дракона**. Это серьезная роль, которая требует глубокого проникновения в текст и большой убедительности, чтобы очень важный для всей концепции спектакля текст донести до зрителя. В «**Сне в летнюю ночь**», спектакле по мотивам комедии Шекспира, Задорин – **Фавн**. Поэтичность и тонкость этого необыкновенно красивого спектакля во многом зависит от роли, в которой лиризм сочетается с комизмом и где от актера требуется особая, очень мягкая пластика. И он словно бы рисует свою роль легкими штрихами и светлыми красками. Все эпизодические роли, в которых вы-

ходит на сцену Театра на Юго-Западе Олег Задорин, становятся важными, а эпизоды, в которых он участвует, – значительными. Существуют, однако, такие спектакли, в которых невозможно выделить главных героев, где их в сущности и нет. Такова последняя премьера Театра на Юго-Западе – **«Баба Шанель»** Н.Коляды. Все героини этой пьесы – одинаково главные, и **Нина Андреевна** в исполнении Олега Задорина порой кажется «первой среди равных», настолько ярко он преподносит зрителю образ этой бабушки из художественной самодеятельности.

Талант Олега Задорина многогранен: ему одинаково хорошо удаются и комические роли (**Добчинский** – **«Ревизор»**), и драматические (**Хромой** – **«Собаки»** К.Сергиенко), и лирические (**Воскресенье** – **«Белоснежка и семь гномов»**).

Многогранность – одно из определяющих качеств актера Театра на Юго-Западе. Здесь всегда ценилось умение легко переходить от комического к трагическому, одинаково убедительно и с полной отдачей играть и драматические, и комические роли. Способность к быстрому переходу от драмы к комедии, от лирики к фарсу, от легкого юмора к гротеску, естественная пластика, подвижность всегда были и остаются отличительными чертами актера Театра на Юго-Западе, как бы фирменным знаком школы Валерия Беляковича. Эту школу с первого дня на сцене театра проходил Олег Задорин, и он один из лучших представителей югозападной школы.

Елена МОВЧАН



«Баба Шанель»

Фото Сергея Тупталова



«Дракон»

Фото Вероники Игнатовой

КАК БЫТЬ СЧАСТЛИВОЙ

Ее невозможно не заметить: яркая, пленительная. В каждом движении – грация, изящество, любовь к жизни! Каждая роль – жизнеутверждающая. Она играет так, словно приглашает зрителя к откровенному разговору. Каждая роль – поиск, познание образа и себя. Импульсивная, открытая, она говорит то, что думает. Вступает в спор с режиссером, но способна на компромисс. Удивительно привлекательная и обаятельная во всех без исключения ролях. Женщина, которая совместила две, казалось бы, несовместимые профессии, две стези – театр и бизнес. Вот уж действительно – неподражаемая **Марина ЛАНИНА!** Год назад ей было присвоено звание заслуженной артистки России.

Творческая судьба актрисы началась в **Государственном русском драматическом театре им. Н.А.Бестужева** в 1986 году после окончания Красноярского института искусств. С первых же ролей, сыгранных ею в театре, актриса демонстрировала незаурядные творческие возможности: одухотворенность, пластику, драматизм, умение раскрыть глубину человеческой мысли, образа, характера в свойственной только ей творческой манере. До сих пор многие помнят ее **Лоран** в «Звездах на утреннем небе» А.Галина (1988), ее **Лолиту** в спектакле по роману В.Набокова (1990). Богатство артистических возможностей Ланиной стало очевидным в спектаклях «**Любовь – кни-**

га золотая» А.Толстого (**Княгиня**), «Женский стол в охотничьем зале» Мережко (**Шаганэ**). Ее **Цейтл** в «**Поминальной молитве**» Г.Горина – обаятельна, романтична. Роль не главная, но с каждым появлением актрисы зритель непременно переживал за судьбу молодой девушки. Умение правдиво раскрыть внутренний драматизм своей героини – несомненно, дар актрисы.

Не осталась незамеченной ее **Липочка** в спектакле «**Свои люди – сочтемся**» А.Островского. Капризная, жеманная и избалованная, такой она кажется вначале, и циничная, жестокая – в конце спектакля. Комедия живет на сцене Бестужевского театра более десяти лет, и все это время неизменная исполнительница Липочки – Марина Ланина. И это не единственный пример долгожительства роли актрисы. Образ **Василисы** в «**На дне**» М.Горького, созданный актрисой в 1998 году, необычен, отмечен тонким вкусом, чувством меры, подробно психологически проработан. Героиня М.Ланиной – красивая, страстная, властная женщина, жадная до любви и богатства, неутомимая в ласках и страшная в мести. Она знает наверняка, чего хочет, идет к своей цели любыми путями и добивается своего. Этакая леди Макбет.... Эта яркая работа актрисы была отмечена критикой и прессой после показа спектакля в Йошкар-Оле на IV Международном фестивале русских театров национальных респу-



М.Ланина

блик России и стран ближнего зарубежья.

Актриса в совершенстве владеет мастерством создания убедительных психологических портретов. Это **Арлет** в комедии Ж.Пуаре «**Искусство обольщать**», **Эльмира** в «**Тартюфе**» Мольера, **Мария** в «**Вестсайдской истории**».

Клея в «**Эзопе**» Г.Фигейредо относится к этапным работам актрисы. Ее героиня очень современна. Красивая и мудрая, в силу обстоятельств она становится пленницей «золотой клетки». Рвется на свободу и в попытках обрести ее готова пройти все круги ада. Лучшие черты дарования актрисы: одухотворенность, проникновенный лиризм, острый драматизм, психологическая углубленность – проявились в этой роли.

Мастерство актрисы, умение перевоплощаться привлекают в роли **Зины** в сценической версии театра повести Ф.Достоевского «**Дядюшкин сон**». Подкупает искренность

героини. Трагизм женской судьбы раскрыла актриса в образе **Вари** в спектакле «Вишневый сад» А.Чехова. Это отмечало жюри фестиваля «Сибирский транзит», проходившего в Улан-Уде в 2006 году.

Удача актрисы – заглавная роль в спектакле **«Мария Стюарт»** Ф.Шиллера. Необычайная пластичность Ланиной помогла передать душевные переживания героини, раскрывая ее глубокий внутренний мир. За роль Марии актриса награждена премией V Всероссийского конкурса «Хрустальная Роза Виктора Розова» в номинации «Лучшая женская роль».

Марина Ланина очень плотно занята в репертуаре театра. Превосходно играет в современных комедиях положений **«Слишком женатый таксист»** Р.Куни, **«Играем в дружную семью, или Гарнир по-французски»** М.Камолетти, где проявляет комический талант. В спектакле **«Восемь любящих женщин»** Р.Тома актриса проживает драму своей героини, демонстрируя богатейшую палитру чувств.

За ее персонажами всегда интересно наблюдать, им сочувствуешь и сопереживаешь, их осуждаешь, с ними споришь. Не случайно на гастролях в книге отзывов солидная доля комплиментов зрителей достается ей. Работоспособная, жадная до работы, всегда в мечтах о той, самой заветной несыгранной роли. Кажется, она знает, как быть счастливой, и знает, как это нелегко. Борется за счастье с тем же упорством, что и ее героини.

Лилия МАРКИНА
Улан-Уда

«На дне». Василиса



«Эзоп». Клея



«Собака на сене». Диана



«Лисистрата»

ОДЕРЖИМЫЙ ТЕАТРОМ

Когда-то великий режиссер Г.А.Товстоногов написал: «Мне кажется, что в нашей профессии утеряно в какой-то мере то, что называется одержимостью». Если говорить о главной черте художественного руководителя **Пермского ТЮЗа**, народного артиста России **Михаила СКОМОРОХОВА**, то это будет как раз одержимость, одержимость театром. Театр для него больше, чем просто профессия: он и дом, и семья, без них он не мыслит своей жизни вот уже **30 лет**. Если Скоморохов в городе, то будь это выходной день или отпуск, он все равно обязательно заглянет в театр – как там, все ли в порядке?

М.Ю.Скоморохов возглавил Пермский ТЮЗ в феврале 1982-го, в 32 года, будучи одним из самых молодых главных режиссеров России. Уже первый его спектакль «**Ах, Невский!**...» по Н.Гоголю, масштабный, на всю труппу, показал, что в театр пришел человек талантливый, с неистовым темпераментом, тяготеющий к яркой форме и постижению человеческой психологии. Он сразу на 90 градусов развернул привычный тюзовский репертуар, пытаясь уйти от откровенной «тюзятины», трескучей публицистики, поставив во главу то, что неподвластно времени – русскую и зарубежную классику: Н.Гоголь, В.Жуковский, В.Гого, Вольтер, Г.Ибсен, позже Ф.Достоевский, Л.Пиранделло, В.Шекспир, А.Островский, А.Чехов... Этот список можно продолжить, потому что за 30 лет Скоморохов поставил на сцене Пермского ТЮЗа 62 спектакля.



На мировой классической драматургии росли его актеры. Он воспитал талантливую труппу (из 42 человек 10 артистов имеют звания заслуженных), более половины – его ученики, для которых профессор Скоморохов – непререкаемый авторитет. Актеры, воспитанные им, сегодня успешно работают в столичных театрах, играют в КВН, активно снимают и снимаются в кино, но, думаю, что лучшие свои театральные роли Владимир Шульга, Светлана Пермякова, Роман Ибрагимов, Александр Смирнов, Жанна Кадникова сыграли на сцене Пермского ТЮЗа в спектаклях Михаила Скоморохова: «**Кандид**», «**Вишневый сад**», «**Золотой теленок**», «**Персонажи**», «**Вальпургиева ночь**», «**Ричард III**», «**Чонкин**»...

На лучших образцах мировой драматургии росли и юные зрители. «Душа обязана трудиться», – эти строчки Н.Заболоцкого – как часть программы Пермского ТЮЗа: только когда молодые люди переживают трудные жизнен-



М.Скоморохов

ные ситуации вместе с героями спектаклей, делают нравственный выбор, формируется их личность. Такие спектакли, как «**Ты нам нужен, Гаврош!**», «**Братья свободы**», «**Электронная бабушка**», «**Золоченые лбы**» помогали и помогают юному поколению осознать сложность мира, его противоречивость, неоднозначность человеческих поступков и характеров.

Со спектаклями Скоморохова Пермский ТЮЗ впервые стал участвовать во всероссийских и международных театральных

фестивалях, побывал в Грузии на Всесоюзном фестивале молодежных спектаклей с **«Золотым теленком»** по роману И.Ильфа и А.Петрова, в Турции на Трабзонском фестивале русской классики – с **«Грозой»** А.Островского, трижды – во Франции на Авиньонском фестивале, сыграв в офф-программе спектакли **«Кандид»**, **«Персонажи»** и **«Берлиоз»**. Сегодня география фестивальных маршрутов театра расширилась – это не только Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Магнитогорск, Оренбург, Воронеж, Нижний Новгород, Рязань, но и Тюмень, Архангельск, Иркутск...

Тема театра, игры – одна из центральных в творчестве М.Ю.Скоморохова. К ней он обращался в спектаклях **«Ах, Невский!..»**, **«Багровый остров»** М.Булгакова, **«Кандид»** Вольтера, **«Персонажи»** Л.Пиранделло, **«Человек и джентльмен»** Э. де Филиппо, **«Берлиоз»** С.Коробкова и в последней премьере театра – **«Европа-Азия»** братьев Пресняковых. Именно мир театра помогает ему увести зрителя в мир ярких красок, открытых эмоций, сильных чувств от прозаической и циничной реальности. Михаил Скоморохов убежден, что театр – это праздник, а игра составляет суть человеческой природы, и в игре она раскрывается наиболее полно.

Еще он любит ставить комедии, считая, что без юмора наша жизнь потеряла бы остроту и только смеясь, «человечество расстается со своими недостатками». Вообще, Скоморохов из тех режиссеров, которые думают о зрителе. Он не привык, чтобы его спектакли шли для горстки



«Чонкин»



«Охота жить!..»

театральных эстетов. Ему важен аншлаг, полный зрительный зал, то взрывающийся смехом, то напряженно затихающий... Понимая, что зритель сегодня устал от политики, жестокости, агрессии, он ставит спектакль по рассказу В.Шукшина **«Охота жить!..»**, а позже **«Предместье»** («Старший сын») А.Вампилова. Вместе с этими писателями, чьи произведения давно уже стали классикой XX века, М.Ю.Скоморохов утверждает, что такие нравственные ценности, как добро, совесть, любовь, семья, сегодня во многом утраченные и за-

бытые, необходимо возрождать. Именно они есть основа жизни, ее стержень. Не случайно спектакль **«Охота жить!..»** высоко оценили не только зрители, но и критики. За постановку этого спектакля М.Ю.Скоморохов был удостоен в 2009 году государственной награды – премии Правительства РФ.

Как режиссер Михаил Скоморохов обладает потрясающей интуицией. Он остро чувствует время и понимает, что театру необходимы новые формы, идеи, пьесы, инсценировки. Поэтому, не боясь творческой конку-



ренции, приглашает на постановки как маститых режиссеров – Б.Цейтлина, В.Гурфинкеля, В.Шраймана, Е.Зимина, так и молодых – А.Савчука, Д.Заболотских; известных художников – М.Борнштейна, И.Ярутис, О.Головко, художника по свету Е.Ганзбурга. Два его лучших спектакля последних лет – «**Чонкин**» и «**Золоченые лбы**» сделаны в содружестве с

талантливым музыкальным коллективом – «Квartetом «Каравай», возглавляемым заслуженным артистом РФ Олегом Згогуриним. С молодым драматургом Ярославом Пулинович он сочинил спектакль «Золоченые лбы» по одноименной сказке Бориса Шергина, а инсценировку рассказов В.Шукшина и трилогии В.Войновича о Чонкине – с известным пермским драматургом Ксенией Гашевой.

Вслед за идеологом детского театра З.Я.Корогодским он не признает театра «детской скорби», но затрагивает в своих спектаклях, адресованных смешанному залу (где рядом с детьми сидят их родители), далеко не простые вопросы предательства и любви, подлинной дружбы и веры. Спектакль «Золоченые лбы», поставленный им в жанре народного лубка, яркий, искрящийся выдумкой и юмором, полюбили не только дети, но и взрослые зрители.



«Золоченые лбы»

«Золоченые лбы» признаны лучшим спектаклем фестиваля «Колыда-plays» в Екатеринбурге и на краевом фестивале «Волшебная кулиса 2011». Этот спектакль стал своеобразной визитной карточкой театра и рекомендован братьев Пресняковых. Этим постановкой он удивил не только родной коллектив, местных критиков, но и зрителей. За смехом и ерничаньем драматургов М.Ю.Скоморохов в пьесе, написанной 10 лет назад, увидел боль за Россию, которая вот уже ка-

кое десятилетие зависла между Европой и Азией и никак не может определить свой собственный путь. Из трех существующих вариантов пьесы он создал свой, четвертый, который понравился Пресняковым больше всех. Специально для спектакля Пермского ТЮЗа по просьбе режиссера М.Ю.Скоморохова они написали еще одну сцену и небольшой эпизод. Аншлаги на первых премьерах «Европы – Азии» – свидетельство того, что спектакль вызвал острый интерес, особенно у молодежного зрителя. А впереди у режиссера М.Ю.Скоморохова, лауреата Российской национальной театральной премии «Арлекин», новые проекты и замыслы, ведь одержимость театром для него величина постоянная и неподвластная времени.

Нина ЧЕРНЫШ
Пермь

«БОГОДЬЯВОЛЫ» АЛЕКСАНДРА ТРОФИМОВА

Одному из крупнейших актеров всей истории **Театра на Таганке** – **Александру ТРОФИМОВУ** исполняется **60 лет**. Первый в мировой практике постановок «Мастера и Маргариты» исполнитель роли Иешуа, он и на киноэкране создал несомненно заметные, обжигающие концентрацией мыслей и эмоций образы. Несомненный корифей любимовской Таганки, исповедующей игровую и поэтический театр, заслуженный артист России, А.Трофимов представляет в труппе уникальную сценическую породу. Будучи «щукинцем» по школе, актер своеобразно выстроил свою генеральную линию из образов – философских тем. Все его герои, так или иначе, отвечают вахтанговской «системе потрясений». В художественной литературе термин «богодьявол» распространился в эпоху Серебряного века. В трактовках Л.Андреева и Н.Гумилева он – падший ангел, сверхсущество, наделенное философским знанием. Эту тему, крупную и неисчерпаемую, как видится со стороны, актер и разрабатывает уже более тридцати лет. В чем же ее неисчерпаемость? Литературоведы называют богодьяволами Мефистофеля и Воланда. Оба они, по И.Гете, – лишь «часть той силы...». Иными словами, наличие тени всегда предполагает ее антипод – свет. Живописная же светотень чрезвычайно привлекательна для проявления диалектики духа, мыслей и чувств сценического героя.

На первый взгляд Александр Трофимов, пришедший в Театр на Таганке в застойном 1974 году, со сценической темой «богодьявола» повстречаться не мог по определению – не располагали к этому ни само время, ни политический строй. Тот же факт, что в театре и в кино режиссеры настойчиво предлагают актеру образы, олицетворяющие высшие силы (и не важно, светлые или темные), свидетельствует об уникальном диапазоне его личности. Актера отличают исключительные данные: аскетизм его фигуры рождает ассоциацию с иконографией средневековья – такими, устремленными ввысь, художники изображали святых; скульптурно выразительная лепка лица прекрасно поддается сценической игре света и не нуждается в гриме; говорящую красоту уточненных, «нервных» пальцев всегда подчеркивают режиссеры и операторы. Голос Александра Трофимова – уникальный инструмент воздействия на публику, рассуждая о свойствах которого с изумлением для себя входили в противоречие даже критики Н.Велехова и К.Рудницкий. Главное своеобразие актера – это открывающаяся в каждой роли тончайшая, сложная и подвижная духовная организация, категорически чуждая бытовизму. Немного известно актеров, способных, как львовянин В.Блавацкий, попеременно играть роли Иисуса и Иуды. Александр Трофимов из числа таких актеров. Образовав це-



А.Трофимов - Гоголь. «Мертвые души» М.Швейцера

лостную систему лейтмотивов, творчество А.Трофимова вмещает богоискателя и богоборца, божества Ада и Рая и «сверхчеловека». Неважно, сыгранный ли это А.Трофимовым отец В.Шаламова – стойкий в моральных приоритетах священник в телефеопее «Завещание Ленина»; христианин возрожденческой формации отец Лоренцо в телефеопостановке «Ромео и Джульетта» А.Эфроса или – наоборот – продавшийся Дьяволу изысканный, умный и талантливый худрук театра Фролов (фильм «Посвященный» О.Тепцова). Героев Трофимова объединяет именно тема их отношения к Богу.

Полагаю, что свое метафизическое крещение в актерской профессии А.Трофимов получил в Театре на Таганке, где среди массы персонажей-«синеглузников» тем ярвственнее всплывали образы космической интенции. Такими были Гамлет В.Высоцкого и Воланд В.Смехова. Трофимов же стал единственным на этой сцене, кто из каждого своего героя извлекает метафизический смысл.



Иешуа Га Ноцри. «Мастер и Маргарита». Фото С.Сидориной

Уже в первой роли – студента **Рахметова** из спектакля **«Что делать?»** – А.Трофимов обнаружил способность присущую ему энергетику аккумулировать в концентрации мысли, транслировать через слово, взгляд, интуитивный жест. Актеры Таганки по праву считаются «формалистами». Тем ценнее на их фоне уникальная краска Александра Трофимова.

Актер вошел в историю театра, став первым исполнителем роли **Иешуа**. В самом центре атеистического СССР спектакль **«Мастер и Маргарита»** Ю.Любимова феноменально утверждал дуализм мира. В завершающей спектакль мизансцене маятник-время мерно раскачивается между Бродячим философем Иешуа и Князем Тьмы. Перебегающие под мерное «дыхание» музыки вслед за движением маятника с одного Лица Веч-



«Преступление и наказание». Раскольников. Фото А.Стернина

ности на другой свет-тьнь в этот театральный миг заставляют зрителя замереть от прикосновения к таинству мироздания. За всю жизнь в театре роль Иешуа стала самой дорогой для Трофимова. С поправкой, что, признается актер, *«ролью я это не могу назвать. Это стало образом жизни моей. Иешуа стал некоей субстанцией высшей, какой-то ипостасью, к театру, наверное, уже не имеющей отношения»*. Когда-то, на вопрос И.Смоктунского, как он играет такую роль, Трофимов ответил: *«Я ощущаю на это право внутри»*. Показательно, что известный деспотизмом Ю.Любимов предоставил А.Трофимову право просто быть самим собой: *«Саша, пусть они все играют, а вам – не надо!»*

«Единство жизненности, ускользающей в призрачной дымке ирреальности» подчеркнула в Иешуа-Трофимове критик Н.Велехова: *«Неуповимая ассиметричность крупных и худых черт лица, негромкость раздельно звучащей речи сами по себе были выразительны, но за ними ощущались еще какая-то тайна...»*. Играя Иешуа, актер, по Достоевскому, не объясняет словами *«всю владычествующую*



идею, а всегда оставляет ее в загадке». Трофимову удалось редчайшее – воплотить образ-субстанцию. Иешуа пригвожден к символу креста – пересекающимся полосам на стене Таганки, только серебристым лучом вечности. И, боже мой, как становится не по себе, когда после казни косою луч нащупывает на пересечении перекладин уже одну только пустоту! А тяжелый тягучий голос Га-Ноцри все возвращается к зрителям XXI века предупреждением: *«Опасаясь, что путаница эта будет продолжаться долгое время»*.

Воспитанный на тонком булгаковском понимании дуализма мира, А.Трофимов впитал в сознание не огульное неприятие обратной стороны Света, а творчески азартное стремление разобрататься в психологии другой стороны, *«части той силы...»*. Ответом на подобные искания стала следующая этапная роль актера в театре – **Раскольников**. А.Смелянский охарактеризовал трактовку Раскольникова Трофимовым лаконично: *«высокий, мощный, страшный»*. В определение *«мощный»*, критик, вкладывал, конечно, оценку темперамента. Трофимов, без сом-

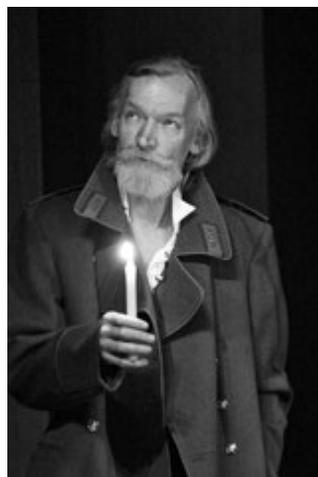
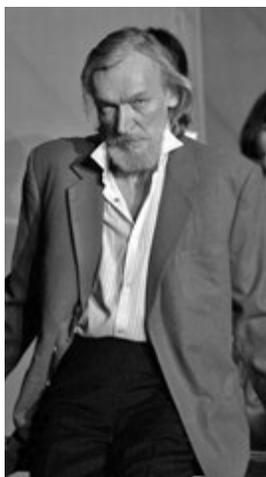
нения, актер трагического накала. Вместо хрестоматийного студента на Таганке Раскольников вырастал до масштаба символа. Шарахающаяся по грубой стене исполнинская тень вторила метаниям расхристанного Раскольникова-убийца. «Поэзы Раскольникова-Трофимова претендуют на величие», – отмечал К.Рудницкий, – жесты широки, размашисты, интонации надменны, но высокомерные фразы произносятся хриплым, надсадным голосом... он то страшен, то жалок». Два не склонных к экзальтации критика применили к персонажу определение «страшен». Раскольников Трофимова как будто с самого своего появления в спектакле уже не принадлежал к миру живых (не случайно Рудницкий заметил: «ему легче было бы умереть, чем жить»). Яростно выбивая из рук протянутое ею Евангелие, Раскольников-Трофимов не просто совершал святотатство. Он утверждал новое божество – сверхчеловека. Ницшеанство Раскольникова было оценено режиссером Ю.Любимовым и самим актером сквозь призму опыта фашизма и сталинизма. Образный строй спектакля позволял считать мучения Раскольникова эсхатологически. Не случайно Соня кричала Раскольникову: «что вы над собой сделали?» Подобно самоубийце, ему, убийцу своей души, не было прощения и в его «загробных» блужданиях. Потому-то неизгладимо впечатлила сцена, где Раскольников, в бреду, вновь и вновь, экспрессивно бился о белую, вращающуюся вокруг оси дверь. Из адской шумовой какофонии, прорезаемой колокольным звоном, прорастал женски-

ми голосами чистый хорал. При этих блаженных звуках, словно Мефистофель на паперти собора, Раскольников корчился и, взвывая полы своего пальто, налегал кулаком на дверь. Исступление сорванного от непосильной ноши совести – но не кающегося – голоса, повергало в оцепенение.

Из зрелых ролей Трофимова, подчиняющихся магистральной теме, не обойти **Фауста**. В пластическом решении этого образа угадываются контуры огромной черной птицы. Когда «птица» ударяется о клавиатуру рояля, инструмент стонет на базах протяжно и глухо. То мечется и страдает неуспокоенная, жаждущая обновления душа Старого Фауста. Обманутый Творцом, раздражительный и ворчливый, с одинаково глухим к доброте и лирике сердцем больного старика, гордец прибегает к помощи Нечистого, не заискивая перед ним и не страшась его, а так, будто эта часть силы, что вечно жаждет зла, – всегда объективно существовала в нем самом.

Теперь Фауст лишь разрешает ей овладеть собой. Фауст-Трофимов – не жертва дьявольского искушения. В тандеме с актером Т.Бадалбейли – мелким бесом, такому Фаусту выпала идейно ведущая партия. Где еще, как не в трагедии «Фауст», сама структура которой вычленяет ипостась Фауста – грешника в первой части и Фауста – просветленного мудреца во второй, актеру удалось бы настолько проявить свою тягу к антагонистическому «двойничеству» добра и зла! Не удивительно, что в финале спектакля Ю.Любимова Черная птица обретает антипода – Белый голубь-душа взмывает под колосники.

По определению, актер такого склада не мог бы вписаться в формат кино на производственную тему или мелодрамы. Его первой всесоюзно замеченной киноролей стал герой костюмированной экранизации романа А.Дюма режиссера Г.Юнгвальда-Хилькевича. С присутствующей ему убедительностью и глубиной Трофимов раскрыл ди-



Трофимов-Стрельников. Живаго (Доктор). Фото А. Стернина



А.Трофимов - Сэффолк, А.Смирдан - Маргарита. Хроники

алектику образа кардинала Ришелье – святого по рангу и греховного в своей нечестной политике, замешанной на преступной и запретной любви. Демонизм кардинала проступал во всем: и во всепроникающем его интеллекте, и в выразительной замедленной пластике, и в непроницаемой мертвенной холодности его лица, обрамленного темными локонами, – составляющего вопиющий контраст с пылким и дерзким взором д'Артаньяна! Поэтому же актера не советского плана А.Трофимова рано облюбовало авторское кино. Пристрастие к актеру классика М.Швейцера видно невооруженным глазом по количеству их совместных работ. В Вальсингаме из «Маленьких трагедий» Трофимов воплотил неистовый демонизм певца стихии чумы. Мощный хриплый голос и бледность страстотерпца Председателя зарифмовались с дьявольскими отблесками пламени факелов и космическим величием музыки А.Шнитке. В экранни-

зации «Крейцеровой сонаты» А.Трофимов, напротив, предстал в роли волей случая дорожного духовника Позднышева. Тьму и Свет этих героев актер соединил в раздвоенном образе Автора («Мертвые души»). Гоголь в Черном – лукавый, звящщий глаголом пересмешник, как скомоорохи в старину, глумом прикрывающий страдающую душу Руси. Белый Гоголь – напротив, принадлежит неземному свету. В фильме Д.Месхиева «Гамбринус» Трофимов, не жалея характерности, создал портрет тапера одесской забегаловки, поставив диагноз: невращения революции. «Ревolucionэр без штанов» – в свою очередь ставят диагноз ему. Актер снабдил тапера романтической паганиниевской прядью волос, спадающей на надменное скуластое лицо с вечным бычком в углу рта. Если герой Трофимова в этом фильме и Бес, то из романа Достоевского. Бесовщина революции, брутальная энергия анархизма выливаются под его худыми длинными

пальцами в дьявольскую джазовую импровизацию. Он – нигилист времен Интернационала: до основания, а затем... Он – поистаскавшийся за полстолетия Родион Романович нового поколения. На родство с таганским персонажем Трофимова указывают черное пальто и замурзанный шарф, петлей болтающийся на шее купринского «рэволюционэра». Поверженный своей же революцией, ее ангел-буревестник в финале фильма буквально втоптан вакханалией террора в грязь. Трагическая маска низвергнутого Бога хватается дождем ртом.

Меж двух миров заблудился и еще один театральный герой Александра Трофимова – Стрельников-«Расстрельников» («Живаго. Доктор»). У Трофимова он отчаянно напоминает булгаковского Хлудова. Все челоуечное в нем перемолото братоубийственной войной. Вчерашний гимназический учитель математики, типичный представитель «турбинской» России переродился в красного комиссара. В финале дважды «воскресший» герой Трофимова (вышел живым из плена, таинственным образом ушел и от исполнения приговора к высшей мере) как будто вне времени и связи с реальностью проступил в чертогах осиротевшего без Лары дома – он словно сгустился из нетрезвого тумана в мыслях Живаго. Но живой призрак в комиссарской шинели страдает от непримиримости прошлого и настоящего. Как свидетельствует о роковом принятом им решении один лишь жест актера! Православный чин молящегося со свечой в руке («как хороша она была девочкой гимназисткой») – перечеркнут. Свеча погашена одним резким, буд-

то боль в сердце, жестом. «Не оставляйте меня», – неожиданно от этого скупого на проявления чувств человека сдавленно и тихо просит Юрия Стрельников. А затем так же резко – уже не от мира сего – взметнулась и упала, свесилась со стола, раскачиваясь безжизненно мерно, рука самоубийцы... Уткнувшись головой в белую скатерть, как в сугроб, лег застрелившийся Стрельников, «а капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины». Едва ли не наиболее показательен с точки зрения реализации главной темы творчества актера фильм «Странник» (реж. М.Ведьшев, 1987). Композиционно фильм построен на «отражениях» судеб советского историка 40-х годов Алексея Головина и героя его исследования – первопроходца Антарктиды Фаддея Беллинсгаузена. Сепи-изированная графика фильма Ведьшева как никогда проявила природную выразительность графических черт актера. Лик демобилизованного по ранению Головина вызывает доверие документальной прозрачностью, с глазами в блокадных обводках теней. Это снова лицо Иешуа, способного принести себя в жертву за истину. А вот двойник Головина – Беллинсгаузен несомненно несет в себе дьявольский и роковой импульс. Черная треуголка оттеняет невозмутимую – кажется, неживую – матовость «мрамора» лица Беллинсгаузена. Сверхчеловек, затянутый в мундир, будто в броню, он постоянно сосредоточен на своей идефикс. Однако в момент наибольшего напряжения воли в Беллинсгаузене вспыхивает вулканический огонь, прев-

ращая капитана в изрыгающего команды, будто проклятия, черного пророка. Парадная прическа александровского сановника растрепалась в байронические вихри, из-под глубоко врезанных век фанатически горит взгляд и прожигает любого, кто посмеет стать на пути мореплавателя к намеченной цели жизни. Пластика же Беллинсгаузена обретает резкость, непредсказуемость, едва ли не экспрессионистическую. Беллинсгаузен так характерно для Трофимова эстетизированно жуток! Но как парадоксально проступает вдруг в одержимом капитане трогательная, искренняя забота о до смерти затосковавшем по Родине матросе – как будто его двойник из будущего, мягкий и человечный историк Головин, встал в этот момент за плечами присевшего на койку матроса Беллинсгаузена.

Если театральные Иешуа и Раскольников Трофимова отозвались позднейшими реминисценциями в его кинообразах, то с ролью Фауста имела место обратная связь. За пятнадцать лет до постановки трагедии Гете в Театре на Таганке Трофимову предложили роль современного Фауста в кино. В эстетском и мистическом фильме Ю.Арапова и О.Тепцова «Посвященный» он сыграл талантливого актера, вступающего в сговор с Сатаной и ценой выжигания вокруг себя чужого жизненного пространства обретающего полную свободу. Авторам фильма «Посвященный» был необходим актер, несущий не бытовую энергию, и Трофимов, сочетающий в своем облике утонченность и демонизм с лунатическим взглядом широко поставленных глаз, точно впи-

сая в поэтику этого авторского фильма. Лицедей в силу своей профессии, его герой не случайно так многолик, он будто проходит сквозь эпохи и столетия: то – напудренный и одетый в камзол с позументом и кружевными обшлагами исторического героя – дает интервью перед телекамерой; то – в богемном окружении восседает в собственной квартире и, подобно патрицию, поглаживает длинными пальцами холеную афганскую борзую; а вдруг – ослепляет сиянием лаковой белизны демисезонного плаща избалованного театрального премьера, чтобы окончить весь этот маскарад символически черным клобуком, оттеняющим бескровность лица... Лица, глядящего на юного правдоискателя с ненавистью и страхом Духа зла. Даже в киноэкранизации детского формата «Питер Пэн» актер показательно остался верен своей излюбленной теме и принципам выразительности. Его Капитан Крюк – несомненно исчадие ада, гофманский персонаж. Режиссер Л.Нечаев отчетливо прочертил в мотивах жестокости Крюка фрейдистскую подоплеку – тяжелое детство закомплексованного мальчишки. И Трофимов сыграл Крюка с липким, с залысынами, лбом, фанатичным блеском прищуренных глаз, феноменальной худобой и чернотой. Крюк, говоря словами М.Цветаевой, весь – острый угол и уголь. Сквозь гротеск, фантастическую оболочку Джемса Крюка проглядывает не только сгущенный ужас аномальной психики персонажа, но и саркастическая «вахтанговская» усмешка самого актера. Александр Трофимов дорогой ценой оплатил право на веру

в способ мышления своих путейодных сценических героев. Так, последовательно он присвоил себе горькую истину Иешуа: «я один в мире»; поизамствовал у Раскольниковова часть его мессианского величия, отгороженности от всего мира; и даже – совершенно осознан-

но – спустя двадцать лет после сыгранного у Эффроса **Луки** в спектакле «**На дне**» примерил его бороду на своего Фауста да и на самого себя. Как и его экранному герою – историку Головину, актеру на долю выпали немалые страдания, так что А.Трофимов следом за ре-

жиссером Й.Шайной, прошедшим два круга ада немецких концлагерей, вправе повторить, что знает не только жизнь... Такова его расплата за исповедование метафизического пути в театре.

Юлия КОВАЛЕНКО
Харьков

ЮБИЛЕЙ

Заслуженная артистка России **Наталья ОРЛОВА** 1 февраля празднует **45 лет** сценической деятельности в труппе **Театра им. В.Ф.Комиссаржевской**.

На сцене Театра Комиссаржевской раскрылся талант, состоялась судьба актрисы. Ее приход в театр совпал с кипучей и азартной работой молодых – художника Э.Кочергина, режиссеров К.Гинкаса, В.Ленцевичуса, Ю.Дворкина. Именно в спектакле Дворкина «Влюбленный лев» состоялся успешный дебют Орловой в роли Пэг. В спектаклях учеников Товстоногова «Люди и мыши», «Принц и нищий» молодая актриса восприняла уроки высокого стиля. Последующие роли актрисы также неизменно обращали на себя внимание зрителя и критики: соблазнительная и коварная Клементина из «...забыть Герострата!», Раиса в «Притворщиках».

Сыграно более семи десятков ролей, и в каждой ощущалась едва уловимая «перчинка», придававшая пикантность и шарм каждой из героинь Орловой. В художественной галерее созданных образов актрисы – рядовые современницы и светские львицы, царицы и повелительницы мужских сердец. Ее молодые и столь разные героини – Ксения, Мадлен, Светлана, Мария Годунова, Маша, Сусанна, Таня, Матильда, Милдред, Ортанс – яркие, ослепительно красивые девушки с характером – уже несли в себе зачатки гротеска и сценического юмора, ставшие доминантными в работах последних лет. В броском рисунке лучших созданий Орловой сверкают все грани таланта – эмоциональная заразительность, подробность психологической разработки, характерность. И в каждом образе явлена ипостась женщины. Даже в спектакле «Безымянная звезда» ее героиня, почти что клоунесса, вызывает массу противоречивых эмоций: эта мадмуазель Куку, почти бесполое существо и фанатичная старая дева, неожиданно одаривает главного героя своей робкой влюбленностью... В трогательной мелодраме «С тобой и без тебя» Наталья Михайловна играет роль взбалмошной неотразимой кокетки, за внезапными эскападами которой стоят одиночество и жажда любви. Порою актриса умеет удивлять импровизационным «чужачеством», что рождает в спектакле неожиданные повороты и смыслы.

Наталья Михайловна – благодарный и чуткий партнер, готовый понимать и разговаривать на разных режиссерских языках. Она верна коллегам и театру, по праву считая его своим домом. И, конечно, любима зрителями, что подтверждают аплодисменты в ее честь и отзывы на сайте театра.

Светлана Володина
Санкт-Петербург



СЧЕТ В ПОЛЬЗУ ХОЗЯЕВ

В Минске уже во второй раз прошел **Международный Рождественский оперный форум**, проводимый **Большим театром Республики Беларусь**, который и является главным его героем и участником. Программа первого такого форума (декабрь 2010 года) включала три собственных спектакля, два гостевых плюс заключительный гала-концерт. На этот раз финансовый кризис в республике поставил под угрозу все предприятие, но ситуация немного стабилизировалась, средства изыскали и форум провели. При этом количественно программа сократилась лишь на один привозной спектакль. Зато **гала-концерт** собрал певцов из **России, стран СНГ, Балтии, Польши, Чехии и Болгарии**. Форум, надо заметить, вообще демонстрирует отчетливую ориентацию на пространство бывшего СССР и так называемой Восточной Европы, что и логично, учитывая географическое положение Минска. В СССР, кстати говоря, белорус-

ский Большой театр числился среди лучших республиканских коллективов. Здесь всегда были превосходные оркестр и хор, работали первоклассные дирижеры, режиссеры и художники, а балетная труппа была востребована по всему миру. Вплоть до начала 1990-х театр регулярно гастролировал в Москве, и многие из тех спектаклей все еще свежи в памяти (к примеру, «Дикая охота короля Стаха» Владимира Солтана в постановке Вячеслава Цюпы и Эрнста Гейдебрехта, побывавшая в столице аж дважды и вот уже более двух десятилетий сохраняемая в репертуаре). Затем, в независимой Беларуси, произошло разделение на два самостоятельных театра – Оперы и Балета (под общей крышей и с общим оркестром). Театр постепенно стал сдавать позиции, выпал из российского культурного пространства и оказался почти что в изоляции. Но вот, наконец, была проведена давно необходимая реконструкция здания, после чего театр, вновь являющий собой единый

организм, предстал похорошевшим, оснащенный самым современным оборудованием и, главное, творчески дееспособным. Новое руководство сразу же озаботилось его позиционированием за пределами Беларуси, налаживанием связей с ближайшими соседями (и не только с ними). Во многом именно с этой целью и был задуман ежегодный **Международный Рождественский оперный форум**.

Почему – форум, а не фестиваль? Конечно, здесь не обошлось без определенной игры словами: фестивалей пруд пруди, тогда как форум – наименование куда более редкое (если речь об искусстве, а не, допустим, экономике). Есть, однако, и более существенное отличие: на форум в Минск съезжаются не только певцы, дирижеры или даже целые труппы, но и директора оперных театров, с которыми ведутся переговоры о сотрудничестве, подписываются декларации о намерениях. И если на первом форуме директора были сами по себе, а критики, пригла-

Большой театр Республики Беларусь





«Аида». Большой театр Республики Беларусь

шенные и местные, сами по себе, то в этот раз между ними тоже возникло общение. Возможно, в дальнейшем появятся и какие-то общие публичные мероприятия, вроде круглых столов (опыт проведенного на первом форуме круглого стола с участием одних только критиков не показавшись удачным, и в этот раз от такой идеи решено было отказаться).

Большой театр Республики Беларусь показал на форуме свои премьеры 2011 года, две из которых – «Аида» Дж.Верди и «Севильский цирюльник» Дж.Россини – поставлены москвичом Михаилом Панджавидзе, уже полтора года являющимся здесь главным режиссером. На первом форуме основной программы также были его спектакли: «Набукко» Дж.Верди и «Тоска» Дж.Пуччини. И если не знать, что все четыре постановки – дело рук одного и того же человека, догадаться было бы не просто.

Панджавидзе не принадлежит к числу тех своих коллег, что в каждой работе демонстрируют некий набор фирменных прие-

мов, гордо именуемый «режиссерским почерком». Музыкант по первой профессии, он никогда не идет поперек музыки, не утверждает за ее счет. Режиссер традиционной заправки – в том смысле, что признает приоритет автора и не склонен к радикальным переворотам всего и вся с ног на голову, – он при этом еще и человек, живущий в третьем тысячелетии и отнюдь не пренебрегающий новейшими технологиями, лишь бы только они не превращались из средства в цель. Поэтому и его спектакли – не только, естественно, в Минске, но и в российских театрах (Панджавидзе работал в Астрахани и Волгограде, Новосибирске и Екатеринбурге, номинировался на «Золотую Маску» за «Любовь поэта» в Казани, а его «Лючия ди Ламмермур» в том же театре имени М.Джалили входит в масочный «шорт-лист» нынешнего года) – всякий раз разные. Как и сами задачи, диктуемые тем или иным материалом.

В «Набукко» – первой минской постановке – задачу диктовали, впрочем, еще и конкретные «обстоятельства места»: требовалось по максимуму продемон-

стрировать технические возможности только что реконструированной сцены, включая плунжерную систему. Панджавидзе мастерски решил эту задачу, иногда, кажется, даже чересчур увлекаясь чистой зрелищностью. Зато в «Тоске» эффектные многофигурные построения, в которых задействовано все гигантское сценическое пространство, органично сочетались с рельефным, музыкально обусловленным и психологически мотивированным мизансценическим рисунком каждой из ролей – в первую очередь, главных.

В случае с «Аидой» задача была особого свойства. Во главу угла ставилось возрождение сценографии легендарного **Евгения Чемодурова** – с ее гигантскими сфинксами и прочей древнеегипетской архаикой, возведенной в ранг художественного приема. Это – тот самый, исчезающий на наших глазах большой стиль. А Панджавидзе – один из тех немногих, кто еще владеет им сегодня, что и продемонстрировал в «Аиде», сумев, не впадая в ходульность, передать диктуемый сценографией (и музыкой, естественно) масштаб, найдя при этом какие-то свежие детали, новые штрихи во взаимодействии персонажей, и тактично встроив их в монументальное целое. Вот только гастролеры, за одну-две репетиции вводившиеся в спектакль, конечно же, не могли не размывать отчасти режиссерского рисунка.

Зато в «Севильском цирюльнике» участвовал весь премьерный ансамбль во главе с дирижером-постановщиком **Джанлукой Марчиани**. Панджавидзе вместе с художником **Александром Костюченко** перене-

сли действие из Севильи (надо заметить, весьма номинальной, что для француза Бомарше, что для итальянца Россини) в Венецию. Причем Венецию сегодняшнюю, где в рамках карнавала на импровизированной сцене возле Гранд-канала разыгрывается представление комедии дель арте. Последняя при этом то и дело норовит выплеснуться за пределы подмостков, и напротив, зрители (не те, что сидят в зале, а те, что расположились за столиками уличного венецианского кафе) тоже подчас вовлекаются в действие, участвуя в массовых сценах или даже в каких-то эпизодических ролях – например, офицера или нотариуса. Подобное взаимопретекание, кстати сказать, очень в духе венецианского карнавала. Этот спектакль можно назвать своего рода живой энциклопедией комедии дель арте: здесь собраны едва ли не все основные ее типажи и приемы. И все это, надо подчеркнуть, прекрасно ложится на музыку Россини (отменно звучащую под рукой итальянского маэстро).

Партитура сценического действия разработана режиссером виртуозно, а актеры буквально купаются в игровой стихии, выполняя подчас такие кунштуки, что под силу разве только цирковой братии. Кто-то поет виртуозные фиоритурсы, одновременно жонглируя шариками, кто-то делает шпагат, причем качество вокального исполнения нисколько не страдает. **Юрий Городецкий** – Альмавива, **Татьяна Гаврилова** – Розина, **Сергей Лазаревич** – Бартоло, **Станислав Трифонов** – Фигаро, **Андрей Валентий** – Базилио, **Наталья Акинина** – Берта... Можно, конечно, встретить по отдельности и бо-



«Севильский цирюльник». Большой театр Республики Беларусь



лее сильных исполнителей какой-то конкретной партии руссиниевской оперы в спектаклях московских и других театров, но вот такого великолепного в целом ансамбля за последнее время, пожалуй, что не припомнить. И лучшего «Цирюльника» – тоже.

«Снегурочка», поставленная **Сусанной Цирюк** – совсем иная история. Этот спектакль лучше всего характеризует слово «шоу» в современном российском его понимании: эффектное зрелище, не обремененное смыслом. И,



«Снегурочка». Снегурочка - В.Гимадиева. Большой театр Республики Беларусь

добавлю применительно к данному конкретному случаю, существующее с музыкой в неких параллельных мирах.

Кстати, о мирах. Действие спектакля происходит отнюдь не в берендеевом царстве и вообще не на Земле, а где-то там, «на пыльных тропинках далеких планет». Зачем это потребовалось? Вероятнее всего, затем, чтобы картинками из компьютерных игралок прикрыть отсутствие интереса ко всем этим сказочно-мифологическим персонажам, которых композитор сполна наделил живой кровью, но с которыми режиссер, похоже, просто и не знает, что делать, а потому отправляет в космическую «ссылку».

Визуальный облик спектакля своим чересчур уж мрачным колоритом наводит на мысль, что на самом-то деле задумывали... «Кольцо нибелунга», да что-то там не срослось – вот и приспособили все для «Снегурочки». Впрочем, сценограф (**Кирилл Пискунов**), художник по свету (**Ирина Вторникова**) и хореограф (**Александра Тихомирова**) дело свое знают, и зрелище получилось вполне презентабель-

ное. Танцующие знаки зодиака – если не думать о том, причем здесь, собственно, «весенняя сказка» **Римского-Корсакова** – смотрятся впечатляюще, как и многое другое в том же роде. И воспитанная телевизором публика сидит с широко раскрытыми глазами, не задаваясь «проклятыми» вопросами вроде «о чем» и «зачем». А чтобы она не заскучала, музыку сократили едва ли не на треть...

Правда, если «нарезка» делается столь лихо, «по живому», то неизбежны недоразумения, вро-



«Травиата». Виолетта - Х.Герзмава, Жермон - Е.Поликанин. МАМТ им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, Москва

де реакции на не прозвучавшие реплики или разговора с персонажами, на сцене в данный момент отсутствующими. Не говоря уже о необратимых музыкально-драматургических потерях, разрушающих логику партитуры, тут и там зияющей проплешинами. Жаль, что хороший в общем-то музыкант **Виктор Плоскина** пошел на поводу у шоумейкеров и не смог отстоять интересы автора. А если не дирижер (тем более – главный), то кто же?..

И все-таки даже эта небесспорная, мягко говоря, «Снегурочка» очевидным образом выигрывала в сравнении с третьей свежести «Травиатой» **Московского музыкального театра им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко**, причудливо соединяющей в одном флаконе претенциозно-кичевый хайтек оформления с почти что клиническим натурализмом режиссуры, в финале пытающемся обернуться символизмом. Впрочем, уже само по себе участие **Хиблы Герзмавы** служило достаточным основанием для присутствия спектакля в афише форума. Спета эта «Травиата» – самой Герзмавой и ее партнерами **Нажмиддином Мавляновым** и **Евгением Полиганиным** – и правда была на высоком уровне (даже притом, что у Герзмавы после серии выступлений в Метрополитен-опера, откуда она в Минск и прилетела, ощущалась усталость в голосе). И продиржирована **Феликсом Коробовым** в целом тоже весьма качественно – хотя его, по обыкновению, заносило, и он пускался во все тяжкие по части темпов и динамической шкалы...

Понятно, что если фестиваль (или, в данном случае, форум) готовится в сжатые сроки и с ограниченным бюджетом, то и выбор певцов, приглашаемых для участия в спектаклях театра, зачастую оказывается вынужденно-случайным. Бесспорной удачей в этом плане можно назвать, пожалуй, только выступление **Венеры Гимадиевой**, восходящей звезды московского Большого, в партии Снегурочки. В «Аиде» же почти каждый из гастролеров вызывал определенные вопросы. **Маквале Аспанидзе** из Тбилиси, как показалось, скорее надо бы петь Виолетту, а не Аиду – столь легкий у нее голос. Экспрессивной **Луизе Каллинан** для Амнерис не хватало настоящего меццо-сопранового центра и низа. **Олег Кулько** из Большого театра России, что называется, «отоварил» труднейшую драматическую партию Радамеса, но ремесло в его случае так и осталось лишь «подножием искусству»... А наиболее убедительным в ансамбле «Аиды» оказался минчанин **Владимир Патарел** – Амонасро.

Впрочем, солисты театра оказывались на высоте почти везде. Об ансамбле «Севильского цирюльника» уже говорилось выше. Но и в «Снегурочке» рядом с прекрасной во всех отношениях Гимадиевой вполне достойно выглядели **Анастасия Москвина** (Купава) и **Елена Сало** (Гель). А в гала-концерте одним из самых ярких и успешных стало выступление **Оксаны Волковой**, блестяще показавшейся в отрывках из «Кармен» и «Итальянки в Алжире». Имя этой певицы уже хорошо знают в Москве, где она прошла через горнило Молодежной программы Большого театра и ныне является его постоянной приглашенной солисткой. И было очень жаль, что на форуме ее нельзя было увидеть и услышать в спектаклях (могу только вообразить, какая она Амнерис)... Словом, из двух основных задач форума – себя показать и других посмотреть – первая решается на сегодняшний день гораздо успешнее.

Дмитрий Морозов

Фото предоставлены Большим театром Республики Беларусь



Гала-концерт. О.Волкова и И.Шупенич в сцене из «Кармен»

«УЛЕТНЫЕ» ВЕЧЕРА

С 17 по 23 ноября в **Томском театре драмы** экспериментировали три молодых режиссера и **Олег Лоевский**. **Лабораторию молодых режиссеров** окрестили «**ДрамUlet**». Все, что происходило в Томской драме, и было улетом. В том смысле, который вкладывает молодежь в это слово, желая выразить крайнюю степень восторга. Она и была главным зрителем и основным критиком спектаклей. Ведь лаборатория проходила в рамках студенческой театральной недели.

Этот стресс для театра несколько лет назад придумал Олег Лоевский. Как объяснил он сам томским журналистам, чтобы взорвать рутинную жизнь театральной российской провинции (о его лабораториях «СБ, 10» не раз рассказывал).

В Томске был применен уже опробованный в других городах модуль. И все-таки у томской лаборатории была своя особенность. Руководство театра, приглашая Олега Лоевского с его лабораторией, имело в виду и дальнюю цель – присмотреть себе главного режиссера. Напомним, что в июне этот пост покинул Юрий Пахомов. Но даже и без этого «бонуса» (кандидата в главрежи) знакомство с тремя пьесами современных драматургов и тремя молодыми режиссерами, безусловно, пошло на пользу и Томской драме, и томскому зрителю. Судя по результатам зрительского голосования и особенно обсуждений, которыми завершались показы, ускоренный ритм создания спектак-

ля встряхнул театр. Актеры, цеха и службы отлично сработали на результат.

По правилам игры, перед каждым спектаклем всем зрителям выдавали «бюллетени» для голосования: «Продолжить работу», «Оставить как есть» и «Забыть как страшный сон».

Заколдованное место

Самый большой процент (83,5) голосов за «продолжить работу» собрал спектакль «**Остров Рикоту**» **Антон Безъязыкова**, поставившего одноименную пьесу **Наталии Мошиной**. Антону и его команде пришлось первыми представлять результат работы над пьесой. То, что увидели зрители, действительно был эскиз спектакля, хотя отдельные характеры и эпизоды режиссер с актерами успели проработать детально.

Остров Рикоту – вымышленное место. По приметам, которые сообщает драматург, это где-то на востоке России. Там, где добывают тюлений и заготавливают водоросли. Там, где о самой России имеют смутное представление, а Москву считают вымышленным городом, шуткой случайного гостя. Для 15 жителей острова настоящая жизнь существует только на Рикоту. Такое представление об устройстве мира потрясло не только героя пьесы – молодого московского журналиста, который приехал на остров писать репортаж о «краешке земли», но и зрителей. При обсуждении многие говорили, что остров Рикоту – это метафора провинциальной России. «У этой пьесы большой бэк-

граунд, – заметила литературовед и критик **Анна Афанасьева**. – *Вспомним, «Женщина в песках» Кобо Абэ, «Лаз» Маканина или остров Матера у Распутина. Пьеса актуальна, независимо от того, есть Москва – нет Москвы, есть Россия – нет России, не в этом проблема, а в том, что «Отечество вписано в человечество».* *Вопрос – в границах между Отечеством и человечеством.* Другие обсуждающие предположили, что пьеса Мошиной о свободе и несвободе, о цене свободы, которая неизбежно связана с жертвой. И кого включать в эту жертву – разбившихся на катере моряков или оставшегося на острове журналиста тоже?

Историю о заколдованном месте, из которого невозможно вырваться, ученик Григория Козлова решил в двух планах: бытовом и ритуально-мифологическом. Ведь и драматург Наталья Мошина сконструировала ситуацию волшебным образом: жители острова молятся Водоросли, чтобы она, олицетворение самой судьбы и природы, оставила на этом острове молодого человека... для продления рода. Бытовой план вполне удался – в нем органично существуют жители Рикоту, которых играют **Ирина Шишлянникова, Людмила Попыванова, Иван Лабутин, Владимир Тарасов, Виктор Павлов**. Мистический – только намечен. Хотя сцена молитвы над ведрами воды запоминается. Однако за три дня Антон Безъязыков не успел найти мотивированных переходов от бытового существования к ритуалу, к мифологии. Но безусловным плю-



Режиссер «Хлама»
Михаил Заец
на репетиции



Репетиция «Хлама»

сом работы стало открытие **Елены Дзюба** как актрисы с сильным драматическим дарованием. И если учитывать, что главная задача, которая ставилась перед режиссерами, – найти общий язык с актерами, ее можно считать выполненной.

Убить или стать хламом

«Продолжить работу» предложили и **Михаилу Заецу**, режиссеру из Тюмени, поставившему «Хлам» **Михаила Дурненкова**. За это высказались 63 процента зрителей. Но этот же спектакль получил самую максимальную негативную оценку – 19, 4 процента томичей высказались за то, чтобы этот эскиз «забыть как страшный сон».

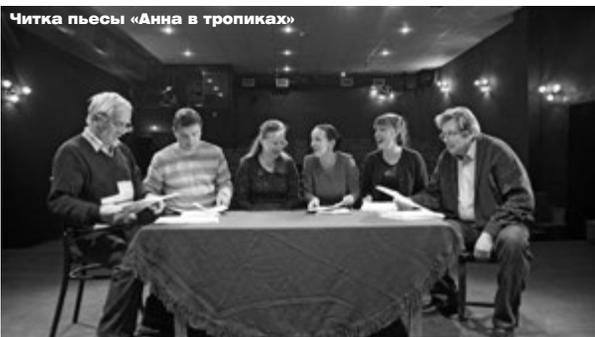
Как точно заметил на обсуждении Олег Лоевский, новая драма – это не самая главная зрительская любовь. *«Есть реальность, которая нас пугает. И мы к ней не очень хорошо расположены, с ней боремся, как-то взаимодействуем, но хотим отгородиться. Мало кто действительно хочет смотреть реальности в глаза».*

Если учесть, что режиссер усадил зрителей на кольцо, действие происходило на поворотном круге, то отгородиться от происходившего не было никакой возможности. Обкуренный на-

Антон Безъязыков репетирует «Остров Рикоту»



Читка пьесы «Анна в тропиках»



ркоман шел прямо на зрителя, преступная парочка, играющая в Бонни и Клайда, глядя глаза в глаза публике, утверждала, что *«если ты ее не убьешь, нит героев Дурненкова с героями Достоевского, с тем же Родионом Раскольниковым, который задавал себе вопрос: «Тварь я дрожащая или право имею?»*

Такие противоречивые мнения о спектакле вызваны неприятием, прежде всего, самого сюжета и контекста пьесы. Хлам – антипод уникальности человека. Почти все герои этой пьесы – люди, которые потеряли себя, стерлись как личности, стали человеческим «секондхэндом». Неслучайно и место действия – магазин секонд-хэнд.

Чтобы вернуть к себе уважение, любовь, вернуть свое «Я», почти все персонажи готовы на самые отчаянные поступки, вплоть до убийства.

Вот об этом и пытается сочинить пьесу молодой неудачливый драматург, лузер по жизни Фил. Михаил Заец всю проблематику пьесы пытался дать через восприятие главного героя. К сожалению, идея не была доведена до конца. А градус исполнения не дотягивал до высокого драматизма пьесы. Возможно, игра «в полнакала» – еще одна причина «забыть». Из актерских работ запоминается Фил-драматург **Владислава Хрусталева**, и две матери, фактически потерявшие сыновей, – **Галина Савранская** и **Вера Тютрина**. Впрочем, минусы спектакля не критичны.

Символ веры

«Оставить все как есть» – такая оценка означала высшее признание публики. Максимальное количество пожеланий «оставить» (56%) собрал спектакль **Тимура Насирова «Сыроежки/Кораблекрушение»**.

Главный вопрос в этой почти сказочной истории – вопрос о доверии. Он сформулирован по-детски наивно: почему, когда говоришь правду, тебе не верят? Доверие же выражается в простом честном слове – веришь ему или нет. А без доверия (между взрослыми и детьми, между подростками) не будет никакого чуда. Чудо в сценарии **Ксении Драгунской** заключается не только в синей птице, которую приносят в конце, или найденном маяке, а в дружбе, которая установилась между взрослым мужчиной и двумя четырнадцатилетними девочками. Чудо в спектакле Тиму-

ра Насирова – это точно найденная пропорция между жесткой реальностью и романтизмом. Несмотря на то, что 41,8% зрителей предложили «продолжить работу», стоит этот эскиз считать особой формой спектакля, который творится, складывается у тебя на глазах. На зрительском обсуждении предложили артистам оставить даже листы с текстом роли. Ибо эти листы обыгрываются в спектакле, имеют дополнительное смысловое значение.

Поскольку **Ксения Драгунская** написала не пьесу, а киносценарий, то ремарки читали актеры, и это чтение – особый режиссерский ход, который они воплотили безукоризненно. Хотя это самый режиссерский спектакль из всех трех, созданных в рамках лаборатории, но именно в нем все роли были сделаны полновесно, одна лучше другой. Здесь по-новому раскрылись актеры старшего поколения – **Елена Саликова** (мама), **Андрей Сидоров** (Человек) и молодые артисты **Татьяна Темная** (Амаранта) и **Олеся Сомова** (Аня), которые замечательно сыграли подростков. Блестящая работа у **Александра Постникова**, он нашел для своего слабоумного Сани Лисапеда и специфическую походку, и заикающийся голос.

По условиям лаборатории после показа театр вправе пригласить какого-либо режиссера для дальнейшей работы над спектаклем. По словам **Сергея Куликовского**, исполняющего обязанности главного режиссера, все три спектакля войдут в репертуар театра, в январе уже будут играть «Остров Рикоту». Актеры тоже очень просили оставить спектакли в репертуаре. Вот это и есть главный итог лабора-

тории – все захотели меняться.

А 6 декабря в Томской драме состоялась публичная читка пьесы. Такого опыта у артистов этого театра не было. У зритель-слушателей тоже. Обе стороны участвовали в эксперименте. Его предложила театральный критик, литературовед, профессор ТГПУ **Валентина Головчинер**. Предложение поддержал председатель Томского СТД **Андрей Сидоров**. Он же выступил организатором вечера, который прошел на малой сцене Театра драмы.

Для проведения эксперимента была выбрана пьеса 51-летнего американского драматурга кубинского происхождения **Нило Круза «Анна в тропиках»** в переводе молодого российского драматурга **Евгения Казачкова**. Имя Круза русскому читателю и русскому зрителю пока неизвестно. Хотя пьеса «Анна в тропиках» еще в 2003 году получила Пулитцеровскую премию, даже не будучи поставленной на театральных подмостках. Зато имя **Джона Фридмана**, инициатора акции по знакомству русско-го зрителя с современной американской драмой, томичам знакомо очень хорошо. Русист, первый зарубежный исследователь творчества Николая Эрдмана приезжал в Томск несколько раз, в том числе и на открытие мемориальной доски Эрдману. В этот раз Джон не смог лично присутствовать на читке, но его присутствие ощущалось в выборе пьесы.

В том, что все участники знакомства с новой американской драмой были в равном положении, несомненный плюс. Ибо к пониманию сути произведения шли одновременно, но с разных концов.

Итак, на сцене семь актеров – **Виктор Антонов** (Сантьяго, хозяин табачной фабрики), **Виктор Литвинчук** (Кека, помощник Сантьяго), **Галина Савранская** (Офелия, жена Сантьяго), **Ирина Шишлянникова** (Кончита, старшая дочь Сантьяго и Офелии, жена Палоמו), **Елизавета Сергеева** (Марелла, младшая дочь Сантьяго и Офелии), **Владимир Тарасов** (Паломо, муж Кончиты), **Андрей Сидоров** (Хуан Хулиан, чтец). Они начинают читать текст. По ходу чтения каждый улавливает характер своего персонажа. И вот интонации меняются: в голосе нет отстраненной холодности, а звучит отношение к своему герою и отношению героя к окружающим. В кульминационные моменты пьесы актеры не сдерживают своей реакции и открыто комментируют поведение и мысли персонажей. Стена между ролью и актером становится все прозрачнее и меньше и, наконец, рушится. Возможно, они уже видят себя в той роли, которую озвучивают, а мы видим их на сцене. Магия театрального места делает свое дело. Никакой пресловутой четвертой стены. Все оказываемся в одном пространстве.

Это пространство пьесы. Маленький городок в штате Флорида, 1929 год, маленькая семейная фабрика по производству сигар. Перед нами один из последних оплотов традиционного производства кубинского бренда, как сказали бы сегодняшние менеджеры. Здесь обязательен ручной труд: женские руки должны чувствовать листья табака, когда их скручивают. Обязательно этот процесс должен сопровождаться чтением любовных романов. Любовь че-

рез романы и через руки работниц передается, вернее, закладывается в каждую сигару. Возможно, секрет кубинских сигар – именно в этом.

Из-за романов атмосфера фабрики пропитана не только сигарным дымом, но и ароматом любви. Любви, о которой мечтают все героини пьесы, грезят ею, страдают от нее и которой отдаются в порыве страсти. Концентрация этого чувства настолько велика, что, кажется, ее можно пощупать или ощутить на коже, как ощущаешь духоту перед грозой.

Здесь, на фабрике, как у Чехова в «Чайке», пять пудов любви. Впрочем, сам автор пьесы Нило Круз предлагает другой эталон любви – «Анну Каренину» Льва Толстого. Именно этот роман выбрал и читает новый чтец, которого наняли взамен старого, умершего. Выбор 38-летнего Хуана Хулиана предопределяет ход событий. Каждый из членов семьи так или иначе соотносит себя с героями толстовского романа, высказывает свое отношение к самому роману и к процессу чтения. Воздействие силы художественного слова русского писателя столь мощно, что молодые женщины Кончита и Марелла пытаются и свою жизнь построить, как героиня Толстого. Драматург проецирует события романа на действия своих героев. Кончита изменяет мужу с Хуаном. Хуан, страстный с Кончитой, заглядывается и на Мареллу. Кека и Паломо мечтают избавиться от чтеца. Кека предлагает заменить ручной труд машиной, а машине не нужны романы. Однако Сантьяго начинает выпуск новых сигар «Анна Каренина». Пьеса закан-

чивается классически: выстрелом. Кто убил Хуана – не известно и, по сути, не важно. Этот выстрел, как гром, разрядил сгустившуюся атмосферу. Как звук топора в «Вишневом саде» он символизировал конец традиционного производства сигар. Впрочем, можно было бы обойтись и без выстрела. Ручной труд был обречен, он неизбежно должен был умереть, как Анна в романе Толстого. Неслучайно последняя ремарка сообщает, что в 1931 году закрылось последнее предприятие, где сигары делали вручную.

Обсуждение пьесы началось тоже классически: с оценки «нравится – не нравится». Почти все слушатели высказали одобрение. Однако удивила пьеса? И чем понравилась? Понравилась тем, что на другом континенте, в стране другой культуры популярен русский роман и образ России как страны не только вечной зимы, но и страны, где умеют любить. Однако это только верхний срез. Если посмотреть глубже, то совпали культурные коды: все главное в жизни русских свершается через слово, кубинский автор, зарифмовав жизнь героев своей пьесы с русским романом, так же меняет их судьбу через художественное слово. Чего больше в «Анне»: любви или производства? Считать ли пьесу Нило Круза производственной драмой а ля «Сталеварь» Гельмана или «драмой настроения» типа «Вишневого сада» Чехова? Однозначного ответа не было дано. Зато все согласились, что такие акции, как публичная читка пьесы, нужны и театру, и зрителю.

Татьяна ВЕСНИНА

Томск

Фото Сергея Захарова

ЧАЙКОВСКИЙ НАЧИНАЕТСЯ С ТЕАТРА

По Станиславскому, театр начинается с вешалки. А парадный подъезд города, носящего имя великого русского композитора, – с театра. Если таковым считать живописную дорогу по «лазуриту» рукотворного моря Воткинской ГЭС. Когда въезжаешь в город со стороны улицы Вокзальная, слева, после вековой сосновой рощицы и пятиэтажки, открывается просторный театральный комплекс: лимонно-пурпурное здание **Чайковского муниципального театра драмы и комедии** и площадь подле него с орнаментом газонов и симметрией ухоженных скверов...

Город Чайковский стал театральным в 1981 году, когда в клубе «Речники» начались бессрочные гастроли **Кизеловского драматического театра**. На сорок втором году жизни кизеловская Мельпомена лишилась крыши над головой и зрителя. В буквальном смысле слова. Хиреющий шахтерский город был не в силах сделать капитальный ремонт ветхого здания театра.

Благодаря немалым хлопотам первого секретаря ГК КПСС, Героя Социалистического труда **Михаила Николаевича Назарова**, осенью 1982 года обездоленный театр получил статус Чайковского государственного драматического. Его первым директором стал **Геннадий Иванович Малашин**, а главным режиссером – **Людмила Борисовна Журавская**. Основу первых двух коротких театральных сезонов составили спектакли Журавской, поставленные ею еще в «кизеловский» период. Это

трагедии Шекспира **«Король Лир»** и **«Ромео и Джульетта»**, комедия Лопе де Веги **«Дурочка»**, **«Оптимистическая трагедия»** Вс.Вишневского, **«Вся его жизнь»** Е.Габриловича, **«Красные дьяволята»** П.Бляхина и др. Несколько сезонов с большим успехом шел моноспектакль Л.Журавской **«Любви старинные туманы»** по поэзии М.Цветаевой.

В 1980-е стиль чайковского драмтеатра складывался, прежде всего, на основе классической отечественной и зарубежной литературы, на ее колоритных сценических характерах. Театр целенаправленно шел по пути создания ярких социальных портретов, тщательно выписанных посредством психологической детализации. Вместе с Журавской в разные годы работали еще пять режиссеров: **Н.Ширяев**, **Э.Коростелев**, **А.Волков**, **Н.Коваль**, **Р.Семейкин** и **А.Плотский**. Однако это был театр одного режиссера – Л.Б.Журавской. Ею определялось все: репертуарная политика, трактовка пьес и характер исполнения ролей. В основе актерской школы Л.Журавской лежали четыре принципа: реалистическое раскрытие пьесы, актерское мастерство, ансамбль и качественная сценическая речь. Именно в этот период в труппе образовалось живое «ядро» актеров, которое на многие годы определило лицо Чайковского театра – в основном бывшие кизеловские молодые мастера: **Г.И.Малашин** и **Е.В.Несговоров**, **Г.А.Гой-Борзенко**, **Л.И.Волкова**, **Л.И.Ма-**

лашина и **Г.И.Палехова**, **А.С.Ремнев**, **В.М.Протасов** и **С.М.Борзенко**. В труппу органично влились и представители других театральных школ – **В.М.Новоселов**, **Т.А.Волкова**, **А.М.Волков**, **Г.И.Ухин**. Гуманное и гражданственное, их реалистическое искусство согревалось теплом человеческого сердца. И зритель стал приходить в театр не только ради удовольствия – для воспитания чувств.

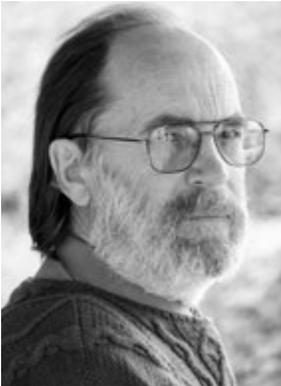
В золотой фонд чайковского театрального искусства первого десятилетия по праву вошли выдающиеся работы Л.Б.Журавской – ее спектакли по пьесам М.Горького **«Васса Железнова»** (1983) и **«На дне»** (1986), комедия **«Любовь и голуби»** В.Гуркина (1985), **«Три сестры»** А.Чехова (1985), **«Без вины виноватые»** А.Островского (1988), **«Трактирщица»** К.Гольдони (1990), **«Филумена Мартурано»** Э. де Филиппо (1990) и другие. Несколько театральных сезонов радовали маленьких зрителей **«Золушка»** (1984) и **«Снежная королева»** (1986) Е.Шварца. Только в превосходной степени рецензировали спектакли Н.Ширяева **«Квадратик неба синего»** (1982), А.Волкова – **«Наедине со всеми»** (1986), Р.Семейкина – **«Марья»** (1988).

Первые официальные признания успехов: за постановку «Васы Железновой» и исполнение главной роли дипломом Министерства культуры СССР отмечена режиссер-постановщик и артистка Л.Журавская. По итогам 39-го фестиваля «Пермская театральная весна» лучшими при-

«Любовь и голуби»



«Без вины виноватые»



Первый директор театра
Г.Малашин

«Красные дьяволята»



«Васса Железнова»



«Женитьба»

«А все-таки
она вертится»



«Любовь
и голуби»



Л.Журавская, первый
главный режиссер театра,
в роли Вассы Железновой



«Дракон»



«Призрак Оперы»



«Страшный суп»

знаны спектакли Л.Журавской «На дне» и «Сказка о царе Салтане». Дипломами I степени награждены артисты Е.Журавская (Царевна-Лебедь, Василиса) и А.Ремнев (Сатин); дипломами II степени – А.Волков (Барон), Т.Волкова (Настя), С.Борзенко (Актер), Г.Гой-Борзенко (Квашня), В.Плясунов (Лука) и П.Сарычев (Васька Пепел).

В условиях «лихих 90-х», при хроническом безденежье, Чайковский театр выживал, как мог. Здание театра нуждалось в капитальном ремонте. В творческом коллективе – текучка. В программах появлялись все новые имена. С 1992 года, после ухода Л.Б.Журавской с поста главного режиссера, театр возглавляли **Г.И.Малашин, В.П.Хлыстов, Е.Е.Журавская, Л.А.Алексеев, М.Н.Бывалин**. Спектакли ставили **Г.Куцан, А.Дубов, Л.Дубова, В.Конев, В.Дроздов, А.Алексеев**.

Не благодаря, а вопреки рождались добротные спектакли Л.Журавской «**Коварство и любовь**» (1991) и «**Выходили бабки замуж**» (1998), талантливые постановки Н.Ширяева «**Лаокоон**» (1993), «**Призрак Александра Вольфа**» (1994) и «**Корабль дураков**» (1995), детский мюзикл С.Борзенко «**Тук-тук! Кто там?**» по сказке М.Бартенева. В ноябре 1995 года в Магнитогорске комедия-фарс Л.Журавской «**Дом Бернарды Альбы**» по пьесе Ф.Г.Лорки была награждена дипломом II степени Международного фестиваля «Театр без границ». По мнению московского театрального критика Н.Старосельской, «в Чайковском драмтеатре есть подлинные звезды сцены – **Т.Волкова** (Бернар-

да), **И.Васильева** (Мартирио) и **Г.Гой-Борзенко** (Понсия)».

А зрителя все нет, он сам выживает, как может. И словно калачом, его заманивали то театром настроений или театром бытовых форм, то театром стилизации и спектаклями-детективами. Тщетно.

Тогда в «народ» пошли сами актеры. В средней школе № 8 **Л.И.Волкова** создала театр младших школьников. У **А.Линкера** – детский литературный театр, в котором он – и сценарист, и режиссер, и актер-кукловод. Покинул драмтеатр **В.Князев** и организовал в педучилище свой – камерный, муниципальный.

Со своим моноспектаклем «**Кудрявый гений русской поэзии**» о С.Есенине ходит по учреждениям культуры **В.Протасов**. А у **В.Костоусова** четыре разножанровых моноспектакля. Окрыленный успехом, В.Костоусов совместно с актером **В.Новоселовым** ставит дуэт-спектакль «Дары волхвов» по новеллам О'Генри и Тэффи (2000). И в следующем году «за артистичность и интеллигентное воплощение роли» в этом спектакле они становятся дипломантами Пермского театрального фестиваля «Волшебная кулиса».

Свой 21-й сезон 2002/2003 годов театр начал с новым директором **Валерием Никифоровичем Эминовым**. За девять лет он снизил славу руководителя современного типа. Для развития материальной базы он умеет изыскивать и направлять в театр финансовые потоки: дополнительные бюджетные средства, спонсорскую помощь, гранты конкурсов театрального творчества. Плоды деятельности Вале-

рия Никифоровича – улучшающиеся условия труда режиссеров и актеров, комфорт и зрительский интерес театралов. В театре на сегодняшний день пять заслуженных артистов России – **Т.Волкова, В.Костоусов, Г.Борзенко, Л.Волкова** и **И.Муран**. К сожалению, ушел в мир иной Вячеслав Новоселов – первый в Чайковском актер, которому было присвоено это высокое звание.

Расцвело искусство мастеров сцены среднего поколения – **В.Князева, С.Тетеновой** и **С.Дороховой**. В актерский коллектив органично влились талантливые молодые актеры **А.Палкин, И.Костоусов, В.Брянский, А.Панина, Е.Сенько, М.Картазаева, Я.Кощенкова** и другие. Режиссеры различных школ и направлений уже почувствовали: сейчас Чайковский муниципальный театр драмы и комедии может справиться с любой творческой задачей. Причем в короткие сроки и с высокой степенью художественности. Наш зритель принял на «ура» практически все спектакли петербургского режиссера **А.Орлова: «Дикарь»** («Третье слово») А.Касоны (2004, 2010) и «**Месье Амедей**» А.Рейно-Фуртона (2005), «**Он, она, окно, покойник**» (2008) и «**Чисто семейное дело**» (2009) Р.Куни, «**Очень простая история**» М.Ладо (2009), «**Вожак**» З.Станку (2010) и «**Маленький принц**» Антуана де Сент-Экзюпери (2010). С шумным успехом прошли комедийные премьеры пермского режиссера **В.Узуна «Ужасные родители**» Ж.Кокто (2002), «**Шутки в глухомани**» И.Муренко (2003) и «**Собака на сене**» Лопе де Веги (2010). Да-

ли зрителю пищу для размышления полемичные, но, несомненно, даровитые спектакли **В.Конева «Дядюшкин сон»** Ф.М.Достоевского (2004) и **«Добрый день, господин Гоген!»** А.Ставицкого (2005). Состоялись режиссерские дебюты актеров театра. В 2005 году **В.Новоселов** поставил комедию **«Шутки»** по водевилям А.Чехова. В театре родились два новых «режиссера-сказочника». **Т.Волкова** со **«Снежной королевой»** Е.Шварца и **А.Палкин** –

с **«Джеком-Воробьем и Дочерью Дракона»** по собственному сценарию (2010). Театр сегодня – это «столица» профессионального искусства города и района. Только по территориальному статусу. А по факту? На спектакли и культурные мероприятия нашего театра приезжают зрители Еловского, Куединского районов Пермского края и Удмуртии. Не говоря уже о туристах и командировочных из разных регионов России. Несколько лет как

театр стал излюбленным местом проведения всевозможных городских и районных культурно-массовых мероприятий, юбилейных и свадебных торжеств, авторских вечеров и презентаций новых книг чайковских прозаиков и поэтов. Высокая степень востребованности позволяет творческому коллективу театра с уверенностью смотреть в будущее.

*Вадим БЕДЕРМАН
Чайковский*

ЮБИЛЕЙ

В феврале отмечает свой юбилей одна из ведущих актрис **Камышинского драматического театра Галина ХВОСТИКОВА**. С театром она связала свою судьбу еще девочкой. В Петропавловске (Казахстан), еще учась в школе, поступила в студию при Петропавловском драматическом театре. По настоянию родителей получила «серьезную» профессию филолога. Но и в студенческие годы не расставалась с театром. А после университета и театральной студии окончательно связала свою жизнь со сценой. В Петропавловском театре тогда была сильная школа – в годы войны туда эвакуировали московские театры. Ролей было сыграно много, самыми удачными актриса называет работы в спектаклях «Я – женщина» В.Мережко, «Восемь любящих женщин» Р.Тома, «Рождественские грезы» Н.Птушкиной, «Беда от нежного сердца» Соллогуба, «Семейный уик-энд» Пуаре. В то время театры много гастролировали, и молодую актрису видели зрители Украины, Дальнего Востока, Москвы. Она тепло вспоминает режиссеров, с которыми работала. И.Милованов, Н.Воложанин, Б.Голубицкий, В.Королько – каждый из них чему-то научил юную актрису.



В 1977 году в Петропавловский театр приехал молодой артист Юрий Хвостиков. Родилась новая семья. А потом и сын Илья. Теперь-то он уже – гордость родителей, окончил ВГИК, живет в Москве, снимается в кино.

В жизни Галины Геннадьевны было три театра. Первый – Петропавловский, второй – Саранский, куда семья Хвостиковых переехала в связи с известными событиями 90-х годов, а третий – наш Камышинский. Сюда Хвостиков, к тому времени уже главреж Саранского театра, приехал на разовую постановку. Его спектакль «История о хорошей женщине» («Веер леди Уиндермир» О.Уайльда) тепло приняли зрители. И осталась чета Хвостиковых в Камышине.

Сегодня Юрий Михайлович – наш главный режиссер, а Галина Геннадьевна – ведущий мастер сцены. В ее активе такие роли, как Алла в «Школе соблазна» В.Азерникова, Фроська Козодуева в «Бесприданнике» Л.Разумовской, Красавина в спектакле «Где любезная моя?» по пьесам А.Островского. Готовится к выпуску спектакль «Мой прекрасный монстр» Монка Ферриса, где она будет играть Эмили Холбрук. А еще у Галины Геннадьевны прекрасный голос. Она дважды лауреат международного фестиваля «Поют драматические артисты» имени Андрея Миронова.

Сердечно поздравляем Галину Геннадьевну Хвостикову с юбилеем и желаем ей еще много-много творческих лет!

Коллектив Камышинского драматического театра

СОВСЕМ НОВАЯ ДРАМА

В Театральном центре «На Страстном» 27 декабря состоялся благотворительный вечер «Класс Мира».

Начался он с поминальной тишины. Зрители встали и почтили память **Вадима Леванова**, ушедшего из жизни, но успешного в прошлом году инициировать Всероссийский Детский театральный конкурс «Класс Мира» в рамках Культурной Олимпиады «Сочи 2014» совместно с творческим объединением «Игра 300». В нем свои художественные амбиции и возможности реализуют дети, чьи контакты с миром помимо их воли по разным причинам сложны.

Множество одаренных подростков, чья жизнь отягощена инвалидностью, писали драматические новеллы на свободные темы, чтобы на конкурсной основе попасть в этот театральный проект.

Из почти полутора сотен драматических эскизов, присланных на конкурс, были отобраны девять пьес, написанных десяти ребятами.

Живописные портреты юных драматургов висели в фойе центра «На Страстном», окруженные узкими бумажными полотнищами, как внутри шатра. Позже на сцене зажегся экран, поделенный на девять цветных квадратов, а в них были вписаны нравственные понятия, которыми держится жизнь: дружба, верность, любовь.

В этих квадратах перед началом каждого фрагмента программы последовательно возникало юное лицо, сначала нарисо-

ванное, а потом живое. Это были юные авторы драматических этюдов, составивших программу вечера, и каждый сосредоточенно и весьма ответственно объяснял содержание своей пьесы.

По условиям проекта, из пьес, попавших в финал конкурса, под руководством молодых, но уже авторитетных драматургов **Вячеслава Дурненкова**, **Натальи Ворожбит**, **Гульнары Сапаргалиевой**, **Евгения Казачкова** и **Марии Зелинской** был поставлен спектакль «Класс Мира».

В его постановочную группу вошли режиссер **Юрий Квятковский**, художник **Болина Бахтина**, композиторы **Елена Кауфман** и **Сергей Старостин**.

У каждой одноактовки тоже был свой режиссер и художник.

Над воплощением пьес работали режиссеры **Юрий Муравичкий**, **Павел Баршак**, **Юрий Квятковский**, **Юрий Алексин**, **Владимир Скворцов**, **Алексей Розин**, художники **Галина Солодовникова**, **Роман Ермаков**, **Вероника Пономарева** и **Екатерина Щеглова**.

Бескорыстным и вдохновенным было участие в проекте молодых московских актеров – новых звезд театральной сцены, среди которых **Мария Голубкина** и **Ксения Алферова**, **Екатерина Волкова** и **Ольга Ефремова**, **Анна Абалихина** и **Виктория Исакова**, **Андрей Мерзликин** и **Егор Бероев**, **Владимир Скворцов**, **Алексей Розин**, **Павел Баршак** и другие.

Но главными героями оставались, разумеется, юные драматурги: **Леонид Дутиков**, **Ели-**

завета Сагина, **Алексей Новиков**, **Дарья Телепнева**, **Ангелина Дворникова**, **Александра Черкашина**, **Полина Мадосова**, **Екатерина Скрябина**, **Валерия Ганн**, **Астамир Грабарь**.

Выступая от имени нового поколения, юные авторы бесстрашно ставили своих героев перед нравственным выбором. Это было принципиально для каждого драматургического опыта. Философская глубина подхода к проблеме всегда доминировала, но ни разу не выглядела нарочитым глубокомыслием, банальной риторикой или унылым занудством. Напротив, тексты пьес не только увлекали новыми, зачастую неожиданными темами, но и провоцировали чисто театральные средства выразительности.

Во всем была суверенная свобода самостоятельного взгляда на мир.

В сценографии зрелища преобладала компьютерная графика или афиши и «картонки», которые, быстро монтируясь, остроумно изменяли игровую среду.

Режиссура, в свою очередь, отнеслась к детским сюжетам серьезно, но тоже без нарочитого мудрствования и назойливой дидактики.

Все определялось доверием детскому творческому духу и чистоте их нравственного поиска.

Герои маленьких пьес были постоянно озабочены чем-то крайне важным и существенным для миропонимания юного человека.

Что такое дружба и какова цена предательства? На что способен человек в поисках потерявшейся любимой собаки? Как в розыгрыше не перейти грань дозволенного? Как противостоять соблазну легкого успеха? Как сохранить рыцарскую честь? Как много значит для юной души мечта о материнской любви и верности?

Все идеи в каждой пьесе выражены ясно, простодушно и свежо.

Сюжеты показанных в тот вечер театральных сочинений строились по-разному: по законам исторической драмы, в стиле модной нынче «новой готики», представляли философской притчей или трогательной зарисовкой из школьной жизни,

едкой сатирой или лирическим этюдом.

Молодые звезды сегодняшней сцены работали серьезно и ответственно. Так, в истории про соблазн получить успех, якобы ничем за это не заплатив, хитрую кошку, по сути женский вариант Мефистофеля, остроумно, строго и пластически безупречно сыграла **Екатерина Волкова**. А одна из лирических новелл завершилась трогательной, даже остро драматичной песней про «фиолетовый солнца луч», которую замечательно спела **Ольга Ефремова** и которая наверняка станет хитом.

Умение любить, мечтать, сохранять независимость суждений и верность идеалу пронизывала каждую пьесу этого цикла.

Социализация детей-инвалидов через творчество – порыв благой и очень ценный.

В любом из сюжетов, воплощенных в проекте «Класс Мира», покорила неподдельная искренность авторского высказывания по проблемам нравственности, свободы творчества или человеческого бытия вообще.

Вечер в театральном центре «На Страстном» закончился общей песней о счастье. Потому что юные драматурги воспринимали свое участие в жизни крайне ответственно и принципиально оптимистично, чему хочется искренне позавидовать.

*Александр ИНЯХИН
Фото предоставлены
ТЦ «На Страстном»*



СПАСИБО, ЧТО ЖИВЫЕ

В начале осени раздался звонок: «Все, мы решили театр закрыть». Ну вот, подумала я, еще один подвиг закончился.

По правилам русского языка подвиг закончиться не может. А по правилам нашего прохладного к культуре отечества – вполне. Как, впрочем, может и длиться, пока хватает сил на поиск денег, зрителя, не заламывающих огромные гонорары постановщиков – на всё. **Театр «Куклы и люди»** в городе **Лобня** длит свой подвиг с 1999 года. Нашли помещение в пребывавшем тогда в демографической яме детском саду. Оборудовали зал и сцену. И живут себе уже тринадцатый год, как многие, совмещая творческие и не очень должности: здесь нет осветителя с залпостом – актер **Андрей Сенькин** одновременно и то и другое. Директор – **Ольга Кириллова**, так повезло, и художник, и дизайнер (прошлой зимой в разгар снегопада вымыла огромное садиловское окно и на глазах ошеломленных прохожих за одну ночь превратила его в невероятной красоты витраж). Здесь нет звуковиков, администраторов, рабочих сцены, нет уборщиц, капельдинеров, билетеров – все это актеры театра. Как многие, они сочетают чистое творчество со, скажем так, конъюнктурным. И делают это с чувством вкуса, достойно. Наряду с постоянно обновляющимся репертуаром (сейчас в афише полтора десятка названий – число немалое), «Куклы и люди» проводят детские дни рождения, праздники, в школах давно и успешно реали-

зуют программу «Прививка против наркотиков». Так или почти так живут «малые» театры в малых городах, это режим нашего времени, режим выживаемости – он привычен для всех, кто во что бы то ни стало, вопреки и напекор хочет заниматься профессией. Но не всякий, даже государственный театр отваживается взвалить на себя организацию регулярного фестиваля. **Ярмарка спектаклей «Театральная карусель»** состоялась в Лобне шесть раз. Камерный, домашний и абсолютно полноценный фестиваль, с битковыми залами на зарубежных и российских спектаклях днем и многолюдными обсуждениями увиденного вечером. Городская реклама этого, кажется, совсем необязательно в биографии крошечного коллектива международного форума всякий раз свидетельствовала: куклы и люди держат жизненный удар. К последнему фестивалю театр приурочил совсем уж никем не ожидаемое. Премьера спектакля для взрослых (!) по мотивам еврейской легенды (!), сыгранная в марионетках (!). Этаким вердикт: живы!

И вот на исходе сентября: «...решили закрыть...». Кто ж осудит, когда каждый шаг – как последний, ни славы, ни денег, ЖКХ вызверилось, аренда растет, налоги, авторские отчисления, ладно, дети впроголодь, внуки пошли – им-то за что?..

Рождество, открываю сайт «Куклы и люди» в поисках телефонов, мало ли, вдруг еще работают. «Заявки на участие в VII фестивале принимаются до 15 декабря 2012 г.»... Живы!

Мой облегченный вздох и «звонюк другу». **Жанна Демихова**, режиссер. Она же администратор. Капельдинер. Ну и если снег с крыльца театра убрать, а все уже в гриме, почему бы и нет... Мы встречаемся и завершаем разговор, начатый почти год назад на фестивале «Театральная карусель» после премьеры «Голема». Даст Бог, СДТ, мэрия и проч., будут очередные фестивали и очередные премьеры. И вот беседую с режиссером театра «Куклы и люди» Жанной Демиховой и участниками спектакля «Голем».

– У вас не было раньше ни спектаклей для взрослых, ни спектаклей в марионетках, да и столь живописных и столь музыкальных постановок не было. С чем связаны такие перемены? Депрессия? Протест? Поиск?

Жанна Демихова. Все сразу, если хочешь. Плюс мне всегда нравился искрометный еврейский юмор. Я большая поклонница произведений Исаака Бабеля и Шолом-Алейхема. Бенья Крик покорила меня своим обаянием, а Тевье-молодичник философским взглядом на жизнь. Ну и, конечно, Михаил Жванецкий со своими одесскими зарисовками. Я помню, когда только появились его знаменитые «Одесские похороны», то все мои знакомые очень долго разговаривали цитатами из этой миниатюры. Это предыстория моего интереса к еврейскому фольклору. В 2009 г. я познакомилась с **Сашей Луняковой** – художником, драматургом и руководителем маленького, но, на мой взгляд,



очень интересного театра «Глухая Лошадь». Саша рассказала мне о спектакле «Голем», который в их репертуаре просуществовал совсем недолго. Я заинтересовалась и попросила дать почитать пьесу. В пьесу мы все, я имею в виду «Куклы и люди», влюбились сразу. В ней изящно переплелись и история бродячей труппы, и история любви, разыгрываемая этой труппой, и интерпретация создания самого легендарного Голема. Авторы **Михаил Милль** и **Саша Лунякова** дали разрешение на постановку спектакля в нашем театре, и мы с энтузиазмом приняли за дело.

– Марионетки. Как вы решились? Никто из труппы вагу в руках никогда не держал. Не говори только, что и тут был поголовный энтузиазм. Не поверю. Артисту, никогда не поднимавшемуся на тропу, сделать это, «земную жизнь пройдя до половины», непросто. Я знаю театры, где в такой ситуации просто-

таки бунты возникали. У ваших было «ломка»?

Ж. Д. Надо сказать, что марионеток мы до этого спектакля действительно в руках не держали. Но неприятия какого-либо не было. Кое у кого был нормальный актерский страх. Техника сложная, это понимали все. Поэтому те уроки, которые нам дали **Элина Агеева** и **Александр Максимычев** (театр «Кукольный дом», С.-Петербург) не переоценить. До совершенства в кукловодении нам еще далеко. Но я, как постановщик, чуть усилила живой план спектакля. Композиционно там авторами задан прием «театр в театре». Артисты Большого Королевского Театра г. Бердичева разыгрывают историю Голема. Этих бердичевских лицедеев играют четверо наших артистов: **А.Расстригин**, **О.Кириллова**, **В.Богданович**, **А.Сенькин**. Спектакль не простой по пластике. В нем много поют, причем живую и на «ино-

странном» языке. А если с марионеткой что-то вдруг не так, скажем, уровень местами «плывет» – так это прокол не наших, а тех, бердичевских, артистов. Что с них взять...

– Ваши спектакли, как правило, очень лаконичны в оформлении. Понятно, что бюджет театра излишеств не позволяет. К тому же декорация должна быть «выездной», мобильной, без помех вставать на любой площадке. И художники, работающие с вами, всегда добиваются выразительности через детали, надо сказать, успешно. В «Големе» же какое-то невероятное сценографическое буйство. Задники живописные во всю сцену! Сколько их? Как вы вдруг на это решились? Этакий дорогой десерт на фоне жесткой диеты...

Ж. Д. Задники и правда чудные. Их шесть. И, конечно, с нуля бы такое оформление не потянули. Все было уже готово. **Ольга Кириллова** только отреставри-

рвала. А авторы кукол и сценографии – тоже **Михаил Милль** и **Саша Лунякова**. С Михаилом Миллем, к большому сожалению, я знакома только заочно, но самотытность его таланта, проявившаяся в полной мере в тексте и музыке, которые он написал к спектаклю, привнесла в «плоть и кровь» спектакля те основные эстетические ценности, которые дали сильный творческий импульс к воплощению этого уникального материала на сцене театра.

– В спектакле звучат слова и песни, выразимся осторожно, на еврейском языке. Учили иврит? Или заучивали, как это делают многие, написанное на бумажке русскими буквами?

Ж. Д. Не только марионеток мы освоили, мы еще выучили песни на языке, имитирующем идиш. Мне сложно сказать, идиш ли это, песни были написаны в транскрипции, но знатоков осталось немного, да и те, слушая нас, сказали: «Пойте, как поете!». Получив добро, мы успокоились, в конце концов, мы же не задавались целью поставить этнографический спектакль.

– Нередко бывает, что спектакль для взрослых, да еще с «национальным» акцентом, плохо принимают. Я говорю не столько о публике, сколько о тех, «кто внутри». Можно привести немало примеров, когда администраторы бойкотируют постановку, «не находя» зрителей, вариантов гастролей и фестивальных поездок. Не стану называть имен, но не так давно в одном довольно успешном театре серьезная взрослая постановка, потребовавшая внушительных затрат, и финансовых и исполнительских,

оказалась не по сердцу артистам. И в том и другом случае результат один: спектакль обречен.

Актёр Владислав Богданович (он же – заместитель директора). Как может оказаться не по сердцу то, что «работалось» нами с огромным интересом! Интриговало все!.. Пьеса, ее тема, если угодно «озорство», возможность которого заложена в сценической ткани, принцип «матрешки», когда играется спектакль в спектакле, сама атмосфера будущего действия и, конечно же, наше желание и представившаяся возможность освоить дотоле незнакомую нам технику марионеток!!! В спектакле я играю и актера «Большого Королевского театра» из г. Бердичева Рабиновича, и, будучи уже «Рабиновичем», живу жизнью Пини, Цветочницы, ребе Шлемы, «группы детей» да и, собственно, Голема... Правда, неплохо для одного спектакля?

Актёр Александр Расстригин. Мне были интересны темы «здорового авантюризма», многоплановость спектакля, в некоторой степени «биографичность» нашего актерского существования, когда небольшому творческому коллективу приходится играть в разных условиях, на разных сценических (да и не сценических тоже) площадках. Да и сам материал будущего спектакля как бы заводил нас, актеров, давал хорошую «дозу адреналина». Я, как и все, играю несколько ролей: Ведущего (Ёся Глейзер), работаю с куклами Глейзера и главного «злодея» Мордехая.

Актёр Андрей Сенькин (он же – светорежиссер, он же – ведущий постановочной частью). Мне, как и всем нам, впервые пришлось работать с марионетками, и это было инте-

ресно и профессионально полезно. А в спектакле я играю, можно сказать, главную роль – алхимика Фишмана («который, таки, и создал того самого ужасного Голема!») То всему прочему, меня очень увлек юмор спектакля, его музыкальность, его колорит. Было сложно и интересно.

– В этом спектакле вы себя позиционируете как «бродячая труппа», бродили ли вы с «Големом» по свету?

Ж. Д. «Голем» играется и ездит в меру сил – наших и тех, кто готов в этом помочь. Спектакль был представлен в гастрольной поездке театра в Литовской республике (Клайпеда, Вильнюс, Висагинас) в мае 2010 г., в городе Ангарске (Иркутская обл.), я уж не говорю про «село Выползалово»...

– Свои, местные зрители как восприняли? Москвичи приезжают?

Ж. Д. Зрители были, и очень разные. Мы даже показали этот спектакль на местную, нашу городскую интеллигенцию. Отзывы были столь неоднородны, что мы были ошеломлены. Один из часто повторяющихся вопросов, причем почему-то почти шепотом: «А вы что, все здесь евреи?». Я с гордостью отвечала: «Почти!» и радовалась, как дитя. Значит, убедили, значит, получилось!

– О планах не спрашиваю, пусть будет сюрприз. Последний вопрос: зачем вам фестиваль. Возможные варианты ответов известны: миссионерство, подарок городскому зрителю, профессиональное общение, перспективы партнерства. Это правда. И все же, вас который раз несет на «эти галеры» – принимающая сторона вовсе не вкушает радости празд-

ника, а трудится до седьмого пота. При том, что у вас это хорошо получается. Все фестивальчики между форумами живут подготовкой. Переговоры, визы, поиск спонсоров, верстка программы. У вас еще и заготовка маринадов и солений в промышленных масштабах (ах, какие в Лобне продают пироги с солеными огурцами на закрытии!!). И по окончании – полное опустошение – финансо-

вое, эмоциональное, да и в закрытых. Зачем?

Ж. Д. Все так. И про мотивы, и про подготовку (и заготовки тоже), и про результат. Да, мы носимся весь год как угорелые. Порой рвем на себе рубаху, доказывая, что фестиваль необходим. Но так делают все. Зачем? Да очень просто. Когда нам в итоге помогают и администрация города в ли-

це Управления культуры, и Союз театральных деятелей – кабинет театров для детей и театров кукол, и театральные критики, и пресса – городская, областная, и когда к нам приезжают коллеги, и наконец, самое главное – ЗРИТЕЛИ, мы понимаем, что НУЖНЫ, а значит мы ЕСТЬ!

Алина Кошелева

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Живущий в Киеве, но пишущий по-русски Анатолий Крым – драматург востребованный, в России хорошо известный. В нескольких российских театрах идет его комедия, давшая название книге. Всего же сборник включает восемь пьес.

Хотя действие «Завещания целомудренного бабника» происходит в течение одного дня в одном месте – в доме умирающего, исповедовать которого приходит молодой монах, пьеса цепко держит внимание. Ведь умирающий – тот самый Дон Жуан, и его слуге Лепорелло с трудом удастся найти исповедника – священники боятся идти к такому грешнику. Рискнувшего же монаха романтический сердцеед успешно перековывает, завещая посвятить жизнь любви. Что тот и сделает, ведь зовут его Казанова.

Остроумно перетолковывая вечный сюжет, Крым пишет и «Осень в Вероне», напоминающую «Экспонаты» Дурненкова, – прославленный город живет за счет привлеченных пьесой туристов, а вовсе не погибшие, постаревшие Ромео и Джульетта притворяются своими собственными слугами. Из города, как из тюрьмы, невозможно выбраться – наживающийся на легенде герцог грозит за нарушение закона страшными карами.

Анатолий Крым

«Завещание целомудренного бабника»

Пьесы. Киев. «Український письменник». 2011



Крым – профессионал, знающий толк в интриге, обладающий не нарочитым, естественным чувством юмора, которое проявляется не только в ситуациях, но и в характерах, в речи персонажей. В его пьесах мало действующих лиц, оформление их не требует грандиозных затрат, основное внимание драматурга сосредоточено на героях и их отношениях, за которыми интересно следить. Актерам есть что играть. В пьесах много любви, будь то перетолковывание вечных сюжетов или современные истории. Есть и искренний социальный пафос: автору не все равно, что происходит с его родиной, он пишет о ее проблемах, которые отражены в судьбах героев, будь то маргиналы, оказав-

шиеся на дне жизни не по своей вине, но сохранившие человечность («Нелегалка»), фермер, идущий на немислимые аферы, чтобы найти денег и заниматься землей, без которой не мыслит жизни («Евангелие от Ивана»), или вроде бы вполне благополучные композитор и его жена («Квартет для двоих»). В пьесах Крыма есть и детективные мотивы, и неожиданные ходы.

Анна ЛАПИНА

В марте у заслуженной артистки России, актрисы **Нижегородского академического театра драмы Тамары КИРИЛЛОВОЙ** – юбилей.

Любовь к театру возникла еще в юности. В театральной студии она примерила туфельку Золушки, да так и осталась в волшебном мире театра. Поступив в театральное училище на курс замечательного педагога Валерия Семеновича Соколоверова, Тамара постигала тайны мастерства у Людмилы Булюбаш, Бориса Наравцевича и др. По окончании училища ее пригласили в Нижегородскую драму, и сразу – крупный успех в пьесе А.Чехидзе «Помощник прокурора» (Марика). Все заговорили о талантливой актрисе. Ей посчастливилось играть вместе с мастерами нижегородской сцены – Н.Левкоевым, Н.Волошиным, Р.Вашуриной, Э.Сусловой, В.Вихровым, работать в спектаклях крупных режиссеров – Е.Табачникова, Г.Михайлова, С.Лермана, В.Богомазова, А.Иванова, Л.Белявского. Благодаря им молодая актриса обрела свой индивидуальный почерк. Публика шла «на Кириллову».

Широкий диапазон актрисы – «от принцесс до...» – часто заставлял зрителя сверяться по программке: такова сила перевоплощения мастера. Лидочка («Бешеные деньги» А.Н.Островского), Цезония («Калигула» А.Камю), Наталья Петровна («Месяц в деревне» И.С.Тургенева), Эльмира («Тартюф» Мольера), Коробочка («Похождения г-на Ч.» Булгакова-Гоголя), Катарина («Укрощение строптивой» Шекспира), Антониды Васильевна («Игрок» Ф.М.Достоевского) – более 100 ролей, ведь за плечами 35 сезонов. Особое место в творчестве актрисы занимает драматургия М.Горького – «Последние» (Люба), «Фальшивая монета» (Бобова), «Зыковы» (Софья). Роль Софьи была признана лучшей на Всероссийском фестивале драматургии М.Горького. А потом – роль Вассы, о которой мечтала и которую играет сейчас в двух спектаклях – в родном театре в спектакле «Васса» (реж. М.Абрамов) и «Васса Железнова. Третий вариант» в проекте режиссера В.Кулагина «Крупный план».

Кириллова в постоянном поиске. Она стояла у истоков многих театральных экспериментов, награждена медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени, является Лауреатом премии им. Н.И.Собольщикова-Самарина – высшей театральной премии Нижнего Новгорода.

*Владимир ПЕТРОВ
Нижний Новгород*



IN BRIEF

ПОДМОСКОВНЫЕ ПРЕМЬЕРЫ

Сразу двумя премьерами порадовал зрителя **Королевский театр юного зрителя**. После удачного дебюта **Ярослава Ермакова** – постановки «Белые ночи» по повести Ф.М.Достоевского – режиссер представил на суд зрителя свою новую работу – детскую сказку «**Лубяная избушка**». Сценография **Марии Некрасовой**, композитор **Елена Зорина**. А главный режиссер театра **Наталья Ермакова** поставила комедию **А.Н.Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше»**. В нем тоже много музыки: звучат старинные русские песни и романсы, вальсы и марши композиторов XXI века. Атмосферу того времени передает и необычное сценографическое решение художника **Евгения Бекасова**. В спектакле создан прекрасный актерский ансамбль.

И еще одно важное для подмосковного города театральное событие – юбилей актрисы театра, поэтессы, организатора и бессменной ведущей литературно-музыкального салона **Людмилы Петровой**, поздравить которую собрались коллеги и поклонники.

Юрий БЕРГЕР



**«Правда – хорошо,
а счастье лучше»**

СМОЛЯНЕ РАССКАЗАЛИ ДРУЗЬЯМ-СЛАВЯНАМ О ЛЮБВИ

Театральный сезон в Смоленском государственном драматическом театре им. А.С.Грибоедова отрылся в начале октября. Зрители увидели две премьеры. Театр побывал в Нежине в Черниговской области на Украине и в Лодзи в Польше.

О гастролях рассказал главный режиссер Смоленского драматического, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь **Виталий Михайлович Барковский**.

В Нежине мы побывали на VII Международном фестивале женского творчества им. Марии Заньковецкой. На нем было представлено интересное созвездие спектаклей драматических театров братских стран: России, Украины, Беларуси. Во главу угла фестиваля была поставлена ЖЕНЩИНА. Ведь не случайно в свое время именно Марию Заньковецкую называли «украинской Элеонорой Дузе». Ее талант, яркая индивидуальность завораживали всех, кто ее видел на сцене и встречался с ней.

На фестивале царил удивительная атмосфера благожелательности и внимания. И это чувствовалось не только в общении с коллективом **Нежинского украинского драматического театра им. М.Коцюбинського**, но и со всеми представителями общественных культурных институтов города. Это дает право сделать вывод, что, как бы ни ло-



Нежинский театр

малась система, и политическая, и духовная, театр всегда будет вдохновлять и объединять нас на созидательные связи и отношения, чтобы думать о лучшем для нашего общения.

Мы представили на фестивале спектакль «**Этюды любви**» по пьесе **Е.Поповой**. Это премьера предыдущего театрального сезона уже оценена не только смолянами, но и зарубежными критиками и зрителями. Весной этого года мы получили приз «За лучшую режиссуру» на XI Международном фестивале театрального искусства «Славянские встречи» в Беларуси. В Нежине международное жюри фестиваля оценивало работу наших актрис, как я уже сказал, фестиваль был посвящен женскому творчеству, в шести номинациях. Актриса нашего театра **Ольга Федорова** была признана победительницей в номинации «За самый экспрес-

сивный женский образ на фестивале». Результаты фестиваля мы узнали позже, но прекрасные слова, сказанные после спектакля, в праздничной обстановке, и надежды, связанные с нашим дальнейшим сотрудничеством, поистине являются ценным материалом для анализа и выстраивания диалога о будущем нашего общения.

Интеллигенция города, руководство культуры, публика, критики высоко оценили спектакль, говорили о сценической культуре, о прекрасных актерских работах. Спорили, кому же из наших актрис отдать предпочтение.

С огромнейшим удовольствием в такой атмосфере мы играли спектакль, общались, делились впечатлениями о наших приобретениях, наших потерях, наших сомнениях и наших завоеваниях. Прощались с надеждой на будущую встречу.

Спектакль Нежинского театра смоляне смогут увидеть на III Международном театральном фестивале «Смоленский ковчег», который пройдет совсем скоро – в апреле 2012 года.

Если говорить о нашей поездке в Польшу, то в данном случае в связи с мыслью о расширении гастрольного и фестивального поля деятельности театра пришлось использовать мои связи, сложившиеся за немалую творческую биографию. Именно таким образом появилась возможность побывать в **Новом театре им. Казимежа Деймака** в Лодзи в Польше. Так как в свое время у меня были неплохие отношения, которые позволили в сегодняшнее время войти в творческий контакт. Что удивительно: время проходит, а хорошая память остается. К слову, та же история с театрами Швеции.

Как известно, на протяжении многих лет Лодзь известен как город с великолепной театральной традицией. Ежегодно в декабре здесь проходит Международный фестиваль операторского искусства «CAMER-IMAGE», на который со всех уголков мира съезжаются признанные мастера. Именно здесь находится всемирно известная Высшая Школа Кинематографии, Телевидения и Театра.

Для меня Лодзь – это город, который навевает воспоминания о юности. Первое, что всплывает – это «Чайка», которую я ставил в Высшей театральной школе. Она была решена в условной остро-авангардной манере. Именно тогда творчество сблизило и подружило меня с директором и художественным руководителем Нового театра им. Казимежа Деймака в Лодзе **Здиславом**

Вислукой. Он остался в моей памяти как человек, внимательно вглядывающийся в перипетии прошедшего XX века. Здислава я вспоминал с уважением и почтением. И спустя много лет нам было легко общаться. Мы вспомнили нашу юность. В свое время он много сделал для того, чтобы моя постановка состоялась. С огромным трепетом я увидел исключительный торговый культурно-развлекательный центр «Мануфактура». Уникальное как в польском, так и в европейском масштабе предприятие ревитализации, соединяющее в себе современные архитектурные



Театр в Лодзи

формы с отреставрированными зданиями фабрики Израела Познаньского XIX в. Сейчас он является административным, культурным, общественным центром города. Все лучшее собрано там. Наши отношения с огромным вниманием были оценены труппой театра, где, начиная с 1993 года, Здислав является хозяином. Он сам разрабатывал проект, выполнял работы и как строитель, и как архитектор, и как рабочий. Получилось удивительное здание с хорошими



Буклет Нежинского фестиваля

тельные здание с хорошими цехами, малой (на 140 мест) и большой (на 380 мест) сценами, помещениями для проживания артистов. Он сумел все это сделать, благодаря своему авторитету и особым знаниям, которыми должен обладать творческий человек. Здислав пользуется авторитетом в городе, участвовал в его восстановлении. Считается одним из лидеров общественной жизни, которые сумели создать имидж, способствующий возрождению города. Что еще удивительное



Афиша смоленского спектакля в Лодзи



«Этюды любви». Смоленский театр драмы

тельно в работе его театра: планы достаточно масштабные. Они играют 50 спектаклей в месяц, чего мы не позволяли себе даже в советское время. В репертуаре театра имена из мировой классики, современной драматургии. Особое место занимают национальные авторы. Здесь только самые известные имена.

Для знакомства в Польшу мы привезли тот же спектакль «Этюды любви». Мы предполагали, что именно те проблемы, которые поднимаются в этом спектакле, будут близки польской публике. И не ошиблись. Спектакль был оценен очень высоко. Еще на пресс-конференции поляки интересовались смолен-

ским театром. Немаловажная деталь – были заданы самые неожиданные вопросы. Многие касались драматурга. В Лодзи были удивлены, что Елена Попова, являясь победителем I Всевропейского фестиваля драматургии, автором, чьи пьесы идут по всему миру: и в Англии, и в Германии, и на Украине, и в России, и в Беларуси, не знакома польской публике. Их внимание, отклики после спектакля говорят о многом: наш спектакль произвел сильное впечатление на публику. В течение всего пребывания нас окружали внимание, улыбки, благожелательность.

Именно благодаря высокой оценке спектакля мы смогли завязать более тесный творческий диалог – диалог театров двух стран. Мы получили приглашения от всех ведущих театров Лодзи о проведении обменных гастролей. Это было сказано сразу после спектакля, на котором присутствовали директора этих театров. Если говорить о приеме, то все было сделано на высочайшем уровне. Может быть, мы где-то в душе и опасались, что нас что-то разъединяет, но оказалось, славянский дух жив и он корректирует наши отношения.

В подтверждение наших успешных гастролей мы заключили договоры на обменные гастроли в сентябре 2012 года, а также окончательно решили вопрос о приезде труппы театра Лодзи на наш фестиваль. Так что смоленские зрители увидят польскую труппу уже скоро – в апреле на фестивале.

*Елена КИРПЕВА
Смоленск*

Фото предоставлены Смоленским театром драмы

ПЛОТЬ И ГЛЯНЕЦ

Два месяца столичных поклонников балета радовала выставка «DANCE IN VOGUE», включившая более 120 работ великих мировых фотохудожников – барона де Мейера (Baron de Meyer), Сесила Битона (1904-1980; наст. имя – Уолтер Харди), Ричарда Аведона (1923-2004), Хельмута Ньютона (1920-2004), Артура Элгорта (1940)... Эту масштабную экспозицию показывали в Мультимедиа Арт Музее, Москва / Музее «Московский Дом фотографии». Герои снимков – великие виртуозы: Анна Павлова, Рудольф Нуреев, Марго Фонтейн, Михаил Барышников, Сильви Гиллем, Джером Роббинс, Пина Бауш, Диана Вишнева... Притягательный мир балета – торжественно-ослепительный внешне и сумрачно-таинственный изнутри.

Но балетная фотография, как и театральная, – коварная стихия, увековечить мгновения можно, но не всегда это станет событием в фотоискусстве. Пластика что ртуть – возьми шарик, ан, нет! Но мы чуть забежали вперед.

Экспозиция удачно совместила многоплановость показанных работ – фотопортреты, до-

кументальные и репортажные фотографии. Хронологический ряд позволяет отчетливо проследить смену художественных стилей, вкусов, исполнительских типажей в почти что столетнем жанре балетной фотографии. Самым ранним оказался снимок Франца Ван Рилия «Анна Павлова с Хубертом Стовиттсом» (1920, цифровой отпечаток), а последние фотографии выставки, например с Дианой Вишневой, датированы 2011 годом. Рядом – работа Саши Стрингер «Голубой Экспресс» (1924, цифровой отпечаток). Напомним, в ту пору молодая Коко Шанель тесно сотрудничала с Сергеем Дягилевым, создавая костюмы для его постановок. Союз двух звезд создавал магический эффект. Так, в 1924 году под видом очередного балета Дягилевской труппы прошло знаменательное дефиле моделей Шанель под названием «Голубой Экспресс», ставшее переломным в жизни модельера – именно тогда ее искусство признали даже те, кто раньше критиковал.



Балетная труппа Михайловского театра. Фотограф Джеймс Шмидт, 2011



Анна Павлова с Хубертом Стовиттсом. Фотограф Франц Ван Риль, 1920



Диана Вишнева. Фотограф Патрик Демаршелье. Vogue Russia September 2011

Шаг за шагом экспозиция погружает зрителя в тоннель времени... 1920-е годы, как, например, работу **Говарда и Джоан Костер «Тили Лох»** (1929, цифровой отпечаток), сменяют фотографии 1930-х **Сесил Битона «Серж Лифарь»** (1930, цифровой отпечаток), Лифаря сменит **«Ирина Баронова»** (1935; цифровой отпечаток) – эта балерина и светская львица, будущая солистка The American Ballet Theatre, перед поездкой в Париж всего лишь изменила одну букву в фамилии: из Бароновой превратилась в Баронову. Недалеко снимок **«Тамара Джева»** (1935, цифровой отпечаток), где, запрокинув голову, балерина следит за танцующей тенью, это Тамара Жевержеева (в США – Джева; 1906-1997) – актриса, балерина, первая жена Д.Баланчина, эмигрировавшая в 1924-м с мужем в Париж.

Тогдашний мир балета, как в Европе, так и в Америке, пестрел русскими именами, авторитет русской хореографии, ее педагогов и танцовщиков был на пике своей популярности. Каждый момент экспозиции требует отдельного рассказа. На снимке **Джорджа Хойнинген-Хьюена** (1900-

1968) – русско-грузинская княжна **Тамара Туманова** (1933, цифровой отпечаток), примостившаяся на уголке. А фотография **Тамары Тумановой** и **Романа Ясинского** – кадр из балета **«Моцартиана»** Д.Баланчина на музыку 4-й Сюиты П.И.Чайковского (7 июня 1933, Театр Елисейских Полей, Париж). Исполнительнице на тот момент было всего 14 лет. Декорации и костюмы к балету создал мэтр Кристиан Берар, сотрудничавший с Коко Шанель, Эльзой Скьяпарелли, Ниной Риччи. Юная танцовщица Тамара Туманова считалась (и была) самой красивой балериной русской эмиграции. Она танцевала в Париже, Лондоне, Милане, Нью-Йорке, снялась в нескольких голливудских фильмах, в том числе и у Альфреда Хичкока. Сравнивая облик юной Тамары Тумановой в 1942 году на снимке **Джона Роулинза**, нельзя не оценить ее фотогеничную внешность и необыкновенную грацию. Десять лет только усилили ее обаяние.

Цифровая печать передает малейшие оттенки оригинала и словно консервирует время. Например, удивительное ощущение возникает от фотографии **Хорста П.Хорста** (1906-1998), который сумел сфотографировать **Младу Младову** из Оклахомы в 1938 году так, что она кажется актрисой, изображающей балерину, между тем она не позирует в чужой ипостаси, нет, она на самом деле была балериной, которая снималась в Голливуде, а в «Русском балете Монте-Карло» сменила Маркову и Данилову.



Серж Лифарь. Фотограф Сесил Битон, 1930



Ирина Баронова. Фотограф Сесил Битон, 1935



Тамара Джева. Фотограф Сесил Битон, 1935



Тамара Туманова. Фотограф Джордж Хойнинг-Хьюен, 1933



Тамара Туманова. Фотограф Джон Роулинз, 1942



Млада Младова. Фотограф Хорст П. Хорст, 1938

Изогнутую многофигурную композицию «Русского балета Монте-Карло» 1930 года у **Антон Брюля** (1900-1982) сменяют фотокадры из фильма «**Замужем за ангелом**» с танцовщицами «Русского балета Монте-Карло», которые своим коллажным композиционным решением вдруг напоминают зрителю об арт-группе AES+F.

Здесь же и другая работа этого мастера «**Вера Зорина**» (1938,

цифровой отпечаток). Вера Зорина (1917-2003) – сценический псевдоним немки Евы Бригитты Хартвиг, которая, оказавшись в балетной труппе «Русский балет Монте-Карло», сменила свое немецкое имя на русское. Выучив русский язык и три года проведя с известной балетной компанией, появляясь на самых разных площадках, начиная с Королевского театра в Ковент-Гардене в Лондоне и заканчивая музыкаль-

ным театром Метрополитен-опера в Линкольн-центре в Нью-Йорке, она стала известной фигурой в мире танца. Сама Ева Бригитта Хартвиг родилась в Берлине, балету обучаться начала с двух лет, а к четырем годам (!) уже выступала. Свои хореографические навыки она получила под началом Ольги Преображенской и Николая Легата, а ее последними учителями стали Анна Павлова и Вацлав Нижинский. Неве-



Алисия Маркова. Фотограф Гьен Мили, 1943



Майя Плисецкая. Фотограф Ирвин Пенн, 1959

роятно, но для этой двенадцатилетней девочки режиссер Макс Рейнхардт выделил место в ансамбле актеров шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» (1929). В 1937 году балерина получила ведущую роль в фильме «On Your Toes» («На цыпочках»), поставленного как детектив-мюзикл, где впервые были использованы сцены классического балета, хореографом которых стал Джордж Баланчин.

И тогда, как сегодня, в мире балета было тесно от звезд. Вот репетиционный процесс

Шарля, как всегда изысканной и грациозной (Дягилев пригласил 14-летнюю Лилиан на взрослые балетные партии).

Нельзя не сказать о том, что выставка не уделила пристального внимания Парижской опере. А советский балет представлен разве что кадрами **Майи Плисецкой**, сделанными в начале 1960-х **Хорстом П. Хорстом**, постановочными модельными снимками **Ирвина Пенна** 1959 года на съемках в его фотостудии и фотосессией **Сесила Битона** в 1964-м.

Стерна из «Агона» Д.Баланчина – это ученица Брониславы Нижинской и Кармелиты Марааччи, американская балерина и актриса **Аллегра Кент** (1937, цифровой отпечаток), для которой Баланчин поставил множество балетов, в том числе «Семь смертных грехов», «Бугаку»... Здесь она словно живая «Березка» А.Голубкиной в обтекаемом платье. Выточенной скульптурой-иероглифом чарующих балетных поз из балета «Бугаку» смотрят на фотографии **Берта Стерна** «Аллегра Кент и Эдуард



Майя Плисецкая. Фотограф Сесил Битон, 1964



Аллегра Кент и Эдуард Виллела. Фотограф Берт Стерн, 1963



Сьюзен Фарелл и Джордж Баланчин. Фотограф Берт Стерн, 1965

Брониславы Нижинской (1944, цифровой отпечаток), зафиксированный **Джоном Роулинзонам**, а здесь в одном кадре 1943 года у **Гьена Мили** (1904-1984) раскадровка танца **Алисии Марковой**, настоящее имя которой Лилиан Алисио Маркс. Балерина начинала свою карьеру тогда, когда быть русским в балете было просто необходимо. Эта английская балерина считается одной из лучших Жизелей XX века. Мы ее видели немного раньше на снимке 1938 года у **Роже**

Знаменитый американец **Берт Стерн** (1929) стал последним фотографом, кто запечатлел легендарную **Мэрилин Монро** на фотопленке. У себя в студии Стерн за три дня (июль 1962) делает 2 500 снимков актрисы! Через шесть недель Монро не стало. Замысел журнала Vogue опубликовать снимки для восьмистраничного опуса звезды превратился в некролог и вошел в историю фотографии как «Marilyn's Last Sitting». На выставке DANCE IN VOGUE фотография **Берта**

Виллела» (1963, цифровой отпечаток). А глядя на его же фотографию «**Сьюзен Фарелл и Джордж Баланчин**» (1965), обнаруживаешь, что лаконизм обладает мощной силой психологических подробностей. На выставке это хорошо было видно. Так, один из самых влиятельных фотографов XX века **Ирвин Пенн** (1917-2009) представил **Рудольфа Нуреева** в 1961 г. утонченным принцем. А рядом на снимке 1967 г. у **Курта Цехмистера** танцовщик Рудольф Ну-



Фонтейн и Рудольф Нуреев.
Фотограф Сесил Битон, 1963



Рудольф Нуреев Фотограф
Курт Цехмистер, 1967



Хорхе Лаго. Фотограф Жанлу
Сьефф, 1972

реев выглядит совершенно другим, с букетом в руках, в шортах и вязаном джемпере, накинутом на плечи. Редкое достоинство: фотохудожник удивительным образом привносит дополнительное обаяние своим портретируемым. Фото 1989 года «**Алтынат Асылмуратова**» у **Ирвина ПЕННА** передает и обаяние исполнительницы, и трудоемкость балета. В типичной позе балерины после нелегкой «лебединой» вариации, она снимает спазмы в скованных мышцах... Схожее обаяние чуть-чуть усталого **Михаила Барышникова** мы увидим и у **Дуэйн Майклза** (1932) в репетиционном зале.

Каждый мэтр передает свой взгляд на балет, кто-то – трепет и нежность, кто-то – силу и пот, а знаменитый французский фотограф **Жанлу Сьефф** (1933-2000) акцентирует внимание на телесной красоте, одновременно добавляя балету сексуальной привлекательности. На его снимках 1972 г. солист кубинского национального балета **Хорхе Лаго** демонстрирует красоту муж-

ского тела и линии мышц, словно его пластика есть эталон танцевальной позы. Такое же тугое, экспрессивное, но женское тело мы заметим на автопортрете **Сильви Гиллем**.

Синтия Харви (1957) работала с Рудольфом Нуреевым, Эриком Бруном, Энтони Доуэллом и Михаилом Барышниковым на крупнейших сценах мира. А Дарси Бассел (1969) – балерина, славящаяся исключительной техникой, исполняющая классические балетные роли, модель, актриса. В 1989 г. она стала самой молодой ведущей балериной Лондонского Королевского балета. Встретившись в том же году в фотопространстве **Артура Элгорта**, «**Дарси Бассел** и **Синтия Харви**» написали в воздухе арабеску, соединив опыт и юность, технику и радость пластического познания. Некоторые судьбы гипнотизируют силой таланта.

Вьетнамский фотограф и мейкап-артист **Тьен**, шестнадцатилетним юношей перебравшись из Вьетнама в Париж, на протя-

жении 6 лет занимался созданием сценического макияжа для Парижского Оперного Театра. Благодаря бесценному опыту, полученному в театре, перед Тьеном вскоре открылись двери самых престижных американских изданий: *Vogue*, *Vanity Fair*, *Elle*, *Harper's Bazaar* и др. Фотохудожник вошел в Дом Dior сквозь линзу объектива, работая над прекрасными женскими образами для рекламных компаний линии одежды Dior. Перед его камерой оказались самые красивые женщины планеты: Наоми Кембелл, Линда Евангелиста, Элен Кристенсен, Татьяна Патиц, Кристи Тарлингтон, Мила Йовович, Карла Бруни, Моника Беллуччи...

На выставке у Тьена фотография французской танцовщицы и хореографа Мари-Клод Пьетрагаллы (1963), выступавшей в постановках Мориса Бежара, Роберта Уилсона, Уильяма Форсайта, Мерса Каннинггема, Ролана Пети, Рудольфа Нуреева, Иржи Килиана, Джерома Роббинса, Матса Эка и других крупнейших хореографов мира. «**Мари-Клод Пьетрагалла**» – фотокадр ком-



Дарси Бассел и Синтия Харви. Фотограф Артур Элгорт, 1989



Мари-Клод Пьетрагалла. Фотограф Тьен, 1991

позиции, «срез» тела, его «Франкфуртский балет» – скрытое за костюмом тело (оба снимка 1991 г.).

Тем, кто не видел, стоит запомнить это короткое имя – Тьен.

Фотопортретов крупным планом – немного, но они очень точно и емко акцентируют ракурсы времени, возрастных границ, кардинально противопоставляя красоту юности. В лице **Марты Грэм** (1976) **Сесила Битона** – вся жизнь, страстность прошлых лет. Труд, разочарования. Или неве-

роятное обаяние сверкающего взгляда, улыбающегося в объектив **Ирвина Пенна** у **Михаила Барышникова** (1985).

Безусловно, имена, представленные в экспозиции, претендуют на один из самых успешных проектов московского музея в этом сезона – однако есть более чем существенное «но»...

На столь масштабной выставке нет ни одной оригинальной фотографии – все экспонаты скромно-дипломатично выставлены в категории «цифровой от-



Михаил Барышников. Фотограф Ирвин Пенн, 1985



Франкфуртский балет. Фотограф Тьен, 1991



Марта Грэм. Фотограф Сесил Битон, 1976



Сильви Гиллем. Фотоавтопортрет, Сильви Гиллем, 2000

печаток». С одной стороны, качество зрелища вроде бы не страдает, снимок один к одному, во всех оттенках повторяет оригинальную работу. Но если глаз усложнен, то, увы, душа ценителя смущена. Ценность оригинала и продукта цифровых технологий несопоставима, разница фотографии 1930-х и типографской печати 2010-х не может даже обсуждаться...

Так в Музее мадам Тюссо фигуры искусно притворяются живыми. Этим позам не хватает всего лишь чуть-чуть – драматизма подлинника, чувства встречи с единственным, а не сериальным жестом. И это чуть-чуть дорого стоит. В сказке Андерсена жизнь императора смог спасти только живой соловей, прилетевший из леса, а бриллиантовый щеголь своим механическим щелканьем примакинул смерть. Цифровая печать

внушает, что любой момент можно повторить тысячу раз, и это идет вразрез с тайной творчества, где в цене миг, удача, момент. Серийность ничем не рискует.

На выставке копия желает заменить оригинал (часто еще живого человека). Манекенность и серийность сливаются. Энергия акта гаснет. Наверное, еще и поэтому содержание музейного этикетажа (дата, техника изготовления, описание материала, наименование места происхождения) на выставке заменено на небольшие фрагменты гламурных историй, которыми сопровождаются популярные биографические статьи, на сведения, связанные с частной жизнью деятелей балетного искусства (подробности о браках, мужьях, женах, романах).

Искусство сервируется, как еда в ресторане, по порциям. Гламур-

ное отношение к фотообъекту вытесняет отношение к произведению фотоискусства. Такая подача фоторабот невольно задает трагический дух музыки, какой является фотоискусство, кадрами останавливающее время... По времени эта выставка практически совпала с показом (тут же в Мультимедиа Арт Музее, Москва / Музее «Московский Дом фотографии») «Портрета молодого человека» (Капитолийские музеи Рима) кисти итальянского гения Возрождения Джованни Беллини (приблизительно 1490-й). Представить этот шедевр психологического и художественного мастерства в виде гламурной серии из тысячи оттисков можно, только как?

Ирина РЕШЕТНИКОВА

Фотоматериалы предоставлены Мультимедиа Арт Музеем, Москва / Музеем «Московский Дом фотографии»

ВСПОМИНАЯ

ЖИВАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО БЫТИЯ



Замечательному театроведу, театральному критику, историку, публицисту, писателю **Александру Петровичу СВОБОДИНУ** 6 февраля исполнилось бы **90 лет**. Его давно уже нет с нами, но остаются живой и необходимой ча-

стью культурного бытия его книги, статьи, самая память об этом удивительном человеке, обладавшем поистине энциклопедическими знаниями, удивительным чувством театра и редкостной доброжелательностью. Мало кто умел, подобно Александру Петровичу, любить артистов, всем существом растворяться в их творчестве. Но мало кто умел столь принципиально, честно, без малейшего намека на высокомерие отмечать ошибки и заблуждения в театральном процессе. Свободин радовался победам и печалился неудачам театра с какой-то наивной, светлой открытостью и в то же время с прозорливостью подлинного ученого.

Александр Петрович стоял у истоков многих добрых начинаний, некоторые театральные фестивали по праву могли бы носить его имя. С самого первого номера он горячо поддержал наш журнал «Страстной бульвар, 10» и, хочется верить, сегодня был бы доволен тем, что его уроки любви к российскому театру и российскому актеру поставлены журналом во главу угла.

Молодые, начинающие театральные критики должны учиться на книгах и статьях Александра Петровича Свободина. Если это произойдет, можно быть спокойными за будущее профессии...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ОБЩЕНИЕ С НИМ БЫЛО ПОДЛИННЫМ СЧАСТЬЕМ

К 100-летию со дня рождения педагога, народного артиста России Николая Дубинского



Впервые увидев на афишах дипломных спектаклей **Воронежского института искусств** фамилию народного артиста России, профессора **Николая Вячеславовича ДУБИНСКОГО**, я представил его себе человеком солидным, внушительным и недоступным, этаким театральным колосом, с поставленным актерским голосом и манерами сценического премьера. На самом деле Дубинский оказался совсем другим: невысокого роста, подвижным и обаятельным, с мягкой улыбкой и добрым прищуром живых и лучистых глаз, простым в общении, тактичным, открытым и очень приятным. Он был человеком редкостной жизненной и творческой судьбы. Родившись в Калуге в семье офицера (во время Первой мировой войны отец был полковником), Николай Дубинский начал свой театральный путь в Ленинграде в конце 20-х годов у знаменитого мастера и в знаменитом театре – Александринке. Пе-

дагогом его стал выпускник режиссерского класса МХАТ, ученик В.И.Немировича-Данченко, Николай Васильевич Петров, будущий профессор ГИТИСа (декан режиссерского и актерского факультетов, доктор искусствоведения). В Ленинграде 20 – 30-х годов Петров уже был авторитетным постановщиком нашумевших спектаклей и руководителем Александринского театра, переименованного позднее в Театр драмы им. А.С.Пушкина.

В этом театре рядом с Певцовым и Черкасовым, Бабочкиным и Меркурьевым, Симоновым, Юрьевым, Царевым довелось учиться и работать молодому актеру Николаю Дубинскому. Кроме Петрова, режиссерами там были Сушкевич и Вивьен, Кожич, Радлов, Рашевская... Оформляли спектакли Кустодиев и Акимов. Ставил в те времена в Александринке «Смерть Тарелкина» и «Дон Жуана» Всеволод Мейерхольд...

Со многими звездными коллегами подружился тогда Николай Дубинский. Дружба эта (например, с Борисом Бабочкиным – «Чапаевым») продолжалась долгие годы. Приезжал к Дубинскому в Воронеж и другой легендарный актер – Георгий Жженов. Ленинградский период сыграл в формировании начинающего артиста определяющую роль: заложил основы профессии, отшлифовал талант, привил отменный вкус и научил спрашивать с себя всегда по большому счету, с той мерой требовательности и взы-

скательности, которая отличает настоящего художника от ремесленника-лицедея.

Лекции и разговоры об актерской школе, ее нюансах и особенностях в Воронежском институте искусств находили наглядное воплощение в показах и уроках Дубинского. Когда он выходил на сцену учебного театра или в любой другой институтской аудитории, от него нельзя было оторвать глаз. Педагог был так убедителен и органичен в мельчайших подробностях сценического существования, что вызывал у нас, студентов, неопишемый восторг и воодушевление. Эти его уроки филигранного актерского мастерства я запомнил на всю жизнь. И благодарен судьбе, что она подарила мне встречу с этим замечательным человеком и выдающимся актером. Учась и работая в Москве, я познакомился с людьми, которые помнили Николая Дубинского на сцене. Они неизменно восхищенно отзывались об этом уникальном артисте. Испушенные вахтанговцы (коих трудно чем-либо удивить) и актеры Малого театра, видевшие его во время гастролей, Игорь Косюра (режиссер Камерного театра на Таганке) и многие другие не скупились на похвалы нашему театральному мастеру.

Биография Дубинского, конечно, во многом совпала с биографией страны в XX веке. Войны и свершения, победы и страдания он знал не понаслышке. Довелось

ему стать не только очевидцем и участником знаменитых событий эпохи, но и оставить след в отечественной театральной жизни, в людской памяти, в своих учениках. Где только ни приходилось работать актеру в силу разных (в том числе военных) обстоятельств: в Брянске и Свердловске, Орле, Ташкенте и Красноярске, на Кольцовской сцене Воронежа. Был он неподражаем в ролях царевича Федора в «Борисе Годунове» Александринки, Монахова в «Варварах», Карандышева в «Бесприданнице», Перчихина в «Мещанах». С блеском играл генерала Ватутина в одноименной пьесе Дмитерко, Ленина в «Кремлевских курантах» и «Третьей Патетической» Погодина. Запомнились созданные Дубинским образы в спектаклях «Фальшивая монета», «Алые всадники», «Соловьиная ночь»,

«История одной любви», «Великоманов», «Нашествие»... В кино он сыграл знаменитого Щепкина в фильме «Старый дом». Снимался в картинах «Суд должен продолжаться», «Лунный камень», «Непобедимые», «Два бойца»... Калейдоскоп сценических персонажей и характеров Дубинского велик и многообразен. Звания народного артиста республики он был удостоен еще в 1960 году!

Появившись в Воронеже вместе с женой Верой Романцевой, тоже великолепной актрисой, во второй половине 60-х по приглашению тогдашнего режиссера театра драмы Петра Монастырского, Дубинский – последователь мхатовской традиции – не мог не повлиять на общее качество и уровень кольцовской труппы, ибо являл собою образец вдохновенного мастерства.

На «Дубинского и его жену» стремились попасть многие и многие зрители и даже коллеги, не занятые с ними в одних спектаклях. Вскоре Николая Вячеславовича пригласили возглавить актерскую кафедру создающегося Института искусств. Опыт Дубинского был огромен. Он охотно передавал его своим ученикам. Многие его бывшие студенты с большим успехом сегодня работают в самых разных городах России, в Воронеже, Петербурге, Москве... Все они помнят своего педагога-мастера, ушедшего из жизни в феврале 2002 года, удивительного артиста, талантливейшего и благороднейшего человека, общение с которым было подлинным счастьем.

*Владимир МЕЖЕВИТИН
Воронеж*

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО ХОЛСТОМЕР

Давным-давно, еще в семидесятые годы прошлого века, автор этих строк, будучи провинциальным, не вполне отесанным в театральном смысле пареньком, с боем достал билетик на галерею **Театра им. Моссовета**. Здесь гастролировал самый знаменитый советский театр – **Ленинградский БДТ**, в то время еще носивший имя **Максима Горького**. Давали толстовскую **«Историю лошади»** с **Евгением Лебедевым** в главной роли. Тогда великому артисту было только шестьдесят. В этом году исполнилось бы девяносто пять. Хотите верьте, хотите нет, но до сих пор при воспоминаниях о том

дне подкатывает к горлу ком и скупая мужская слеза так и норовит выкатиться из уже изрядно потрепанных дальнозоркостью глаз. Пальцы уже готовы отстучать по «клаве» затасканные словечки, типа «потрясающе, великолепно, гениально». Но сдерживаю себя, потому что все они в данном случае не отразили бы и сотой доли чувств, обрушившихся на юное, еще не окрепшее в театральных «боях» сердце. По степени эмоционального воздействия это было похоже на снежную лавину, срывающуюся с вершины. Или на громадную океанскую волну, захлестывающую тебя со всеми твоими потрохами. И, конечно, главным виновником



этого чуда был Евгений Алексеевич Лебедев – один из величайших артистов легендарной товстоноговской команды БДТ времен 70-х и 80-х годов.

Слава Богу, что мы родились в век телевидения, которое смогло зафиксировать для потомков театральные шедевры. Но опытный театрал, наверное, согласится, что (цитирую Петра Фоменко) театр по ТВ – это все равно, что поцелуй через стекло. Поэтому главная память, конечно же, – та, что осталась в сердце. А в нем – «вулканический» Бессеменов из горьковских «Мещан», страшный, отвратительный и, тем не менее, притягательный брехтовский Артуро Уи, язвительный профессор Серебряков, уморительно смешной гротескный алкоголик-спекулянт из шукшинских «Энергичных людей». (Сцена опохмелки с помощью полотенца в его исполнении стала классикой.) Но главное, конечно, это Холстомер: сначала еле стоящий на ногах жеребенок, наивно и с надеждой смотрящий на мир и окружающих его «двуногих божьих созданий», а потом – несчастный старый мерин с остановившимся взором... Ну разве можно забыть ту удалую молодецкую и разудалую песню, под которую Холстомер вез своего любимого князя к даме сердца! Или первое любовное свидание юного резвого скакуна с кобылицей Вязопурихой! Или страшный миг оскотления красавца-жеребца! Пишущий эти строки сидел на галерке и боялся вздохнуть, чтобы не разрыдаться перед своей дамой и всем честным театральным людом. Но этот люда, думаю, не обратил бы на меня никакого внимания, потому что сам рыдал в три ручья. А после спектакля

без преувеличения минут двадцать отбивал ладони, аплодируя великим артистам. Потом за тридцать лет театральных университетов, пожалуй, было еще три-четыре таких вечера. Может быть, это и называется счастьем...

Евгений Лебедев – один из тех «везунчиков», которых Судьба лишила права выбора: актерство, лицедейство, наверное, было написано ему на роду. Но этот «актер Божьей милостью» шел своей стезей, продираясь порой через, казалось бы, непроходимые чащи. Достаточно сказать, что был он сыном священника, к тому же – репрессированного. Когда двадцатилетний паренек пришел с маленькой сестрой в Наркомпрос (по нынешнему – Министерство образования), их выгнали, назвав врагами. А в женотделе обозвали «поповскими выродками, поездившими на шее рабочего класса». Но отец перед арестом, чувствуя, что они больше не увидятся, наказал ему сохранять веру. И сын свято чтит этот завет. И работал, работал, работал. Писал в своих воспоминаниях: «Я с двенадцати лет работал и как будто ни в чем не отличался от своих товарищей, которым не нужно было при живых родителях говорить о них, что они давным-давно умерли».

Был комсомольцем, активистом. Потом в его жизни появился ТРАМ – Театр рабочей молодежи, куда он пришел из ФЗУ. Там, вроде, все были равны, боролись с неграмотностью, несли «искусство революции в массы». Все равны? Как бы не так! Узнали, что Женька Лебедев – поповский сын. Что творилось! Орали: таким не место не то что в театре, но и в обществе. Что та-

ких надо к позорному столбу! Ему было шестнадцать, он плакал. Что при этом чувствовал: унижение, боль, недоумение? Сейчас на этот вопрос уже не ответит никто. Вспомнился, наверное, этот ТРАМ, когда репетировал Холстомера. (Такая уж странная эта природа актерская: все для сцены, все в копилку – и радость, и горе.)

«Выродку – поповскому сыну» все же удалось окончить Московское городское театральное училище. Но в столицах остаться не получилось, уехал в Тбилиси, где «протрубил» почти десять лет. Маялся: все там было неродное. Стремился в Россию. Не отпускали. Тогда попросил привезти хоть горсточку русской земли. Привезли. Хранил ее в спичечной коробке в гримерке... Но нет худа без добра: в Тбилиси произошла, как сейчас принято говорить, «судьбоносная» встреча. В том же Тбилисском детском театре работал Георгий Александрович Товстоногов. Отца у него тоже репрессировали. Лебедеву театр снял комнату у Товстоноговых. С «великим Гогой» подружился, как оказалось, на всю жизнь. Пришла любовь, хотя сестра Товстоногова – Нателла – была на десять лет младше. Потом, когда Георгий Александрович получил в Ленинграде Театр им. Ленинского комсомола, Лебедев стал работать там. А в 1956-м перешел в БДТ. В Питере семьи жили одним домом: две квартиры были рядом, прорубили стенку – образовалась одна. Жалею тех, кто не видел Лебедева в театре. Но, слава Богу, его заметили киношники. Больших ролей не предлагали, но и маленькие запоминались надолго. Вспомнить хотя бы подле-

ца Ромашку из «Двух капитанов» или Агафона Дубцова в «Поднятой целине», полковника («В огне брода нет») или Супругова в «Поезде милосердия». Удалось встретиться в кино и с Василием Макаровичем Шукшиным: сыграл Броньку Пупкова в «Странных людях». Да мало ли еще

фильмов – штук сорок за всю биографию...

Из воспоминаний Нателлы Александровны узнал, что ее муж всю жизнь мечтал сыграть короля Лира. Не получилось, хотя работал над ролью так, как будто готовился к премьере. И никогда не намекнул об этой мечте шурины...

В своих записках Евгений Алексеевич сетовал, что от артиста остаются только фотографии.

«Да память тех, кто видел тебя и запомнил». Запомнили миллионы. Это, наверное, и называется бессмертием.

Павел ПОДКЛАДОВ

IN BRIEF

Москва

СВЕТ ЗВЕЗДЫ

21 января **Московская оперетта** пригласила зрителей на первый **вечер памяти Татьяны Шмыги**, мега-звезды столь трудного «легкого жанра», великой актрисы, многие годы отмечавшей свои именины на этой сцене, которая стала для нее единственной на всю жизнь.

При жизни актрисы это происходило 25 января, в Татьянин день. И всякий раз это не только были «именины сердца», но получалось большое зрелище: труппа вместе со своей звездой демонстрировала публике все, чем дорожила.

Мемориальный характер нынешнего вечера проявился в том, что артисты выбрали номера из спектаклей Татьяны Шмыги, как бы пытаясь не только дать абрис эталонных характеров, созданных актрисой, но и продлить их жизнь в новом времени.

Гордая Тося из «Белой акации» Дунаевского, лукавая Глория из оперетты «Цирк зажигает огни», озорная Марфа из «Девичьего переполоха» и страстная Чана из «Поцелуй Чаниты» Милютина. Незабываемые героини «Конкурса красоты» Долуханяна и «Севастопольского вальса» Листова, «Эспаньолы», «Джулии Ламберт» и «Катрин» Кремера...

А еще хрупкая Анжель из «Графа Люксембурга» Легара, томная Луиза из фильма «Гусарская баллада», хитрюга Долли из «Хелло, Долли!» Германа, романтическая Элиза из «Моей прекрасной леди» Лоу и, разумеется, неподражаемая Нинон из «Фиалки Монматра» Кальмана с победоносной «Карамболиной»...

Не каждая из названных ролей воплотилась Татьяной Шмыгой на сцене, но каждую ее героиню можно было вспомнить, обратившись к давним видеосъемкам или найдя как внезапное сходство, так и естественные различия в сегодняшних интерпретациях ее эталонных сценических созданий.

Получались и приношения, и деликатно выраженное намерение что-то сделать по-своему.

Более прочих, на мой взгляд, в этом преуспели **Елена Зайцева** во фрагментах «Эспаньолы», **Елена Ионова** в «Хелло, Долли!» и **Анна Подсвинова** в героической арии из «Севастопольского вальса».

В том, как отнеслись к содержанию вечера его режиссер **Татьяна Константинова**, музыкальный руководитель **Константин Хватынец** и ведущий программы **Вячеслав Шляхтов**, была своя смелость и безупречность этического посыла.

Публика, в свою очередь, сознавая важность момента, была благодарна за возможность вновь пережить счастливые мгновения своей причастности исполненному поэзии и лирической энергии искусству оперетты, которая так же бессмертна, как великие творцы ее капризной славы.

Александр НАУМОВ





25 декабря 2011 года скончался **Вадим ЛЕВАНОВ**, один из лидеров новой драмы, создатель тольяттинской драматургической школы, автор более тридцати пьес, а также киносценариев, рассказов, эссе. Его пьесы публиковались в различных журналах и альманахах, выходили отдельными изданиями, ставились во многих российских городах, во Франции и Германии. На сцене Александринки (Санкт-Петербург) в постановке Валерия Фокина идут спектакли «Ксения. История любви» по пьесе «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» и «Гамлет» (В. Леванов сделал по заказу режиссера

современную обработку трагедии Шекспира).

Летом Вадиму был диагностирован рак. В интернете проводилась кампания по сбору средств на операцию. Однако спасти его не удалось. Вадиму было 44 года.

Он был талантливым и мужественным человеком, доброжелательным, корректным в общении, не потерявшим искреннего интереса к жизни и людям.

Анна ЛАПИНА

КОЛОНКА ЮРИСТА

ПОНЯТИЕ И ПРОЦЕДУРА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ РАБОТНИКА ПО ТРУДОВОМУ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВУ РФ

Перемещение – постоянное или временное изменение трудовой функции работника и (или) структурного подразделения, в котором работает работник, при продолжении работы у того же работодателя, а также перевод на работу в другую местность вместе с работодателем.

Перемещение не влечет за собой изменения условий, зафиксированных сторонами в трудовом договоре. Смысл перемещения состоит в том, что работодатель предоставляет работнику другое рабочее место, либо переводит в другое структурное подразделение (при условии, что структурное подразделение не указано в трудовом договоре), расположенное в той же местности. Главное – не происходит изменения условий, которые стороны ранее указали в трудовом договоре, причем речь идет о любых условиях договора, а не только об обязательных.

Рабочим местом для работника является место, где работник должен находиться или куда ему необходимо прибыть в связи с его работой и которое прямо или косвенно находится под контролем работодателя (ч. 6 ст. 209 Трудового кодекса Российской Федерации).

Перемещение работника не требует его согласия (ч. 3 ст. 72.1 ТК РФ). Работодателю достаточно оформить соответствующий приказ и ознакомить с ним работника под роспись. Невыполнение приказа работодателя является основанием для применения к работнику дисциплинарного взыскания (Определение Верховного Суда РФ от 18.06.2010 N 25-В10-3).

Таким образом, если структурное подразделение не указано в трудовом договоре с работником, работодатель имеет возможность производить структурные преобразования достаточно оперативно, так как в ч.3 ст.72.1 ТК РФ установлено, что не требует согласия работника перемещение его у того же работодателя на другое рабочее место, в другое структурное подразделение, расположенное в той же местности, если, конечно, это не влечет изменения трудовой функции работника и иных определенных сторонами условий трудового договора.

В этом случае работнику необходимо ознакомить под роспись с приказом о перемещении в другое структурное подразделение и внести запись в личную карточку. Дополнительное соглашение к трудовому договору в этом случае не заключается.

Однако следует обратить внимание, что если работа в другом структурном подразделении будет связана с изменением трудовой функции работника или других условий трудового договора, то к таким отношениям должны применяться правила не о перемещении, а о переводе (ч. 1 ст. 72.1. ТК РФ).

При возникновении спора о правомерности перемещения работника работодателю надо быть готовым доказать следующие обстоятельства:

- 1) в результате перемещения не последовало изменения ранее оговоренных сторонами условий трудового договора;
- 2) трудовая функция в результате перемещения фактически сохранилась в пределах специальности, квалификации или должности;
- 3) отсутствуют противопоказания по состоянию здоровья для перемещения работника.

Основными будут являться письменные доказательства, в частности, приказ о приеме на работу, трудовой договор, должностная инструкция, приказ о перемещении и роспись работника об ознакомлении, характеристики старого и нового рабочих мест, а также подразделения, в которое работник был перемещен, место нахождения нового подразделения, справка о состоянии здоровья работника, подтверждающая, что перемещение не противопоказано ему по состоянию здоровья.

Необходимо иметь в виду, что ч.4 ст. 72.1. ТК РФ запрещает переводить и перемещать работника на работу, противопоказанную ему по состоянию здоровья.

Н.Ю.ЖУКОВ, начальник юридического отдела ЦА СТД РФ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

№ 6–146/2012

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.

**II Межрегиональный
театральный
фестиваль-конкурс
«Ново-Сибирский транзит»
20—30 мая 2012 года**

Учредители:
Администрация Новосибирской области,
Новосибирский академический театр
«Красный факел» при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации,
Союза театральных деятелей Российской Федерации,
Фонда Михаила Прохорова



Дорогие коллеги!

Межрегиональный фестиваль-конкурс
«Ново-Сибирский транзит» объединяет драматические
театры трех крупнейших регионов России.
Проводится каждый четный год в Новосибирске
и представляет лучшие спектакли
Сибири, Урала и Дальнего Востока.

Новости на сайте:
transit.red-torch.ru

Контакты:
630099, Новосибирск, ул. Ленина, 19
Тел. / факс: 8 (383) 210-25-90, 210-04-28
Электронная почта: kuliabina57@gmail.com

**ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ
СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10**

ФЕСТИВАЛИ

XVIII Международный театральный фестиваль
«Рождественский парад»
(Санкт-Петербург)

XIX Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль
(Псков – Пушкинские Горы)

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Режиссер Сергей Женовач (Москва)

ЛИЦА

Марк Мудрик, театральный критик, писатель (Омск)

СОДРУЖЕСТВО

VIII Международный театральный фестиваль
«Классика сегодня» (Днепродзержинск, Украина)

ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ

Дискуссия в СТД РФ «Московский театр:
Что нам со всем этим делать?»

ВЫСТАВКА

Владимир Фатеев. Живопись. Графика. Театр.
Ученики (Новосибирск)

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru