

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5-175/2015



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Закончились долгие новогодние и рождественские праздники и вновь настали трудовые будни. А как же иначе — ведь театральный сезон в самом разгаре, идет напряженная подготовка к многочисленным фестивалям, которые уже очень скоро начнутся в разных российских городах. И, несмотря на экономические трудности, на сокращения бюджетов, на политические сложности — они все равно состоятся, потому что давно уже стали незаменимой частью культурной жизни регионов.

Премьеры следуют одна за другой и в столичных, и в провинциальных театрах, потому что сегодня большинство городов России можно смело назвать по-настоящему театральными. Люди стремятся хоть на время забыть о непростой повседневности, но... далеко не все спектакли дают такую счастливую возможность.

Я не раз уже писала и говорила о том, что театр переживает сложные времена не только в силу перечисленных выше причин, но и потому еще, что порой слишком «заигрывается» в европейский, постпоставангардный, тот, который ровным счетом ничего не дает ни уму, ни сердцу, а просто слегка щекочет нервы, вызывая резкое неприятие или ощущение, что, сидя в зрительном зале и мало что понимая в происходящем на сцене, ты, зритель, приобщаешься к высоким западным образцам. А так уж сложилось исторически, что в России подражательство, копирование всегда вызывали «священный трепет». «Смесь французского с нижегородским» была привлекательнее, чем каждый из языков по отдельности...

А я все равно продолжаю верить, что спираль, по которой развивается история, вернет нас (или хотя бы наших детей и внуков) к ценностям не заимствованным, а своим собственным. Которых, поверьте, немало.

Верьте и вы — в этом залог успеха!



*Искренне Ваша  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5–175/2015

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ  
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2014–2015



На обложке: В. Сухоруков и Г. Тараторкин в спектакле «Римская комедия». Театр им. Моссовета

## СОДЕРЖАНИЕ

### В РОССИИ

Владивосток. Г. Островская	2
Дмитров. А. Иняхин	6
Екатеринбург. И. Губин	9
Калининград. Е. Чугреева	12
Краснодар. Н. Тен-Ковина	16
Курск. В. Кулагина	19
Новокузнецк. Г. Ганеева	25
Оренбург. Е. Павлова	29
Чебоксары. М. Митина	33

### СОДРУЖЕСТВО

«Так поступают все женщины, или Школа влюбленных» — постановка Ханса-Йоахима Фрая на сцене Бурятского академического театра оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова.	
Л. Тирон	37
Волгоградский молодежный театр на фестивале «Театральный Лори» в Армении. В. Белянский	43

### ФЕСТИВАЛИ

III Всероссийский театральный фестиваль им. Олега Янковского (Саратов). И. Крайнова	46
Пятый театральный фестиваль «Александровский сад» (Ульяновск). А. Артемов	53
XVIII Международный фестиваль камерных спектаклей по произведениям Ф.М. Достоевского (Старая Русса). М. Быкова	58
Первый всероссийский театральный фестиваль «Русская классика. Страницы прозы» (Самара). Э. Макарова	62

### IV фестиваль

негосударственных театров «Московская обочина». А. Иняхин	69
Детский театральный фестиваль «АртКаникулы» (Пермь). А. Никитина	74

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Римская комедия (Дион)» (Театр имени Моссовета). К. Щербаков	82
«Эти свободные бабочки» (Театр «Сопричастность»). О. Игнатюк	86
«Крабат — ученик колдуна», «Африка» (Московский театр кукол). С. Носенкова	90

### ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА «Алексей Каренин» (Театр «Русская антреприза» им. Андрея Миронова). Г. Степанова	94
---	----

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Евгений Любимов (Москва). Ю. Фридштейн	99
--	----

### ЛИЦА

Георгий Тараторкин (Москва). Н. Старосельская	107
Елена Федорова (Тамбов). Е. Кожевникова	111
Николай Коншин (Смоленск). А. Свирская	116

### ВЗГЛЯД

Четыре премьеры в Смоленске. Е. Плевава	120
---	-----

### МАСТЕРСКАЯ

«Не только любовь» Р. Щедрина на факультете музыкального театра РАТИ (ГИТИС). А. Иняхин	128
---	-----

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Новокузнецкий театр кукол «Сказ». Е. Бахарева	131
---	-----

### МИР МУЗЫКИ

Эксперименты на оперных сценах Москвы. Е. Артемова	135
«Дюймовочка» в Свердловском академическом театре музыкальной комедии. Н. Курюмова	141

### ТАЙНЫ ПРОФЕССИИ

Театральные задачи художника-бутафора Леонида Гуменного. В. Бедерман	145
--	-----

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Нина Павловна Русинова. Памяти педагогов Вахтанговской школы. Л. Кареев	148
---	-----

### ВСПОМИНАЯ

Барият Мурадову (Дагестан). Г. Султанова	156
--	-----

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Елена Образцова (Москва)	158
Юрий Черницкий (Астрахань)	159
Татьяна Шах-Азизова (Москва)	160



Сцена из спектакля

## ВЛАДИВОСТОК. Победа «Крейсеров»

**П**ремьеру «Крейсеров» по роману **Валентина Пикуля** во **Владивостоке** ждали, к ней готовились не только в самом театре, но и в библиотеках, школах, академии искусств. Иными словами спектакль вышел за рамки очередного театрального представления, он явно стал событием в культурной и общественной жизни города. Тому целый ряд причин. У истоков «Крейсеров» стояли два отечественных министерства: **Министерство развития Дальнего Востока** и **Министерство культуры РФ**, которые выделили на постановку значительные средства. Кроме того, на волне сегодняш-

него патриотического движения и интереса к отечественной истории вспомнить о героях-тихоокеанцах в Русско-японской войне 1904–1905 годов — дело святое. И еще один из главных аргументов: последний раз спектакль о Владивостоке, его жителях шел на сцене **Приморского театра им. М. Горького** «всего-то» лет 50 назад. И вот через много поколений зрители дождались спектакля «про нас».

Анализировать «Крейсера» не просто. Спектакль сложный, густонаселенный. Достаточно сказать, что в массовых сценах на подмостках живет и действует, органично существуя, четко выполняя режиссер-

кие задачи, коллектив около ста человек. Надо отдать должное постановщику **Ефиму Звеняцкому**, массовые сцены стали едва ли не лучшими в спектакле. Думаю, это произошло по двум причинам. Во-первых, режиссер давно доказал свое умение и мастерство при постановке массовок. Достаточно вспомнить «Поминальную молитву» или «Бориса Годунова». И здесь самый выразительный эпизод, когда невозможно сдержатъ слезы — это финал первого акта. Японская эскадра расстреливает русские крейсера. Падают убитые матросы. И сверху опускается сетка, усеянная бескозырками. (Уж не говорю о том, что для Владивостока бескозырка нечто большее, чем просто головной убор.) Опускаются на колено матросы, обнажают головы, а сетка с бескозырками медленно взмывает к небесам, как бы олицетворяя души ушедших в иной мир погибших героев. Звучит мощная музыка. Отличная метафора, эффективная, по-настоящему театральная.

Но думается, есть и вторая причина, по которой так выразительно смотрятся мас-

совые сцены. Материал романа Пикюля, кажется, вообще невозможен для переноса на театральные подмостки. Батальные сцены, огромное количество действующих лиц с практически непрописанными характерами, потому запомнить их просто не представляется возможным, много разговоров на специфическую военную тематику. А когда не хватает психологизма, режиссеру приходится предпринимать героические усилия, чтобы создать яркое зрелище, что и отлично получается у Звеняцкого. Надо отдать должное и труппе театра, и студентам академии искусств, которые честно и самоотверженно работают в спектакле. Их выправке, их абсолютной вере в предлагаемые обстоятельства, их правде существования можно только восхищаться. Уж не говорю о том, как прекрасно на мужчинах сидит военно-морская форма, как она их подтягивает и делает всех без исключения привлекательными.

Непросто определить жанр спектакля. Наверное, это героическая эпопея, повес-

*Доктор Солуха — А. Белоконь, мичман Панафидин — В. Запорожец, мичман Плазовский — К. Суворин*





Девушки — М. Федюченко, О. Налитова, П. Пугачева

твующая о доблести моряков-тихоокеанцев. И во многом это повествование представлено на сцене средствами литературного театра. Зачастую разговорные эпизоды вынесены на самую авансцену, где актеры просто представляют своих героев. Но постановщик отлично понимает, что одними разговорами зрителя привлечь весьма сложно. Потому в каждой практически сцене он придумывает какое-то яркое действие. В спектакле много танцев, сочиненных балетмейстером **Андреем Нартовым**: это и фрагмент из «Лебединого озера» в театре Нининой-Петипа (это действительно первый театр во Владивостоке), и танец гейш перед японским адмиралом Того, и нежное танцевальное видение в доме Парчевских.

Но конечно, не ради этого ставились «Крейсера». Неслучайно ведь театр абсолютно сознательно сохранил красивое название романа Пикуля. Потому спектакль прежде всего о воинской доблести и славе Тихоокеанского флота, об уважитель-

ном отношении к истории, об офицерском долге и чести. На сцене много старого Владивостока, что так мило сердцам зрителей. Перед художником «Крейсеров» стояла сложнейшая задача. При всей условности оформления надо показать разные места действия, надо перенестись на крейсер, изобразить смертельный морской бой и т. д. Художник **Александр Липовских** предложил единую установку — сотворенный из легких металлических деталей как бы каркас части корабля с трапом, капитанской рубкой, штурвалом. И большие маты, то бишь спасательные плоты, лежащие на полу, на боках их старым шрифтом написаны названия крейсеров, на которых служат герои. И все это на фоне огромного киноэкрана — своеобразного задника, а на нем и виды старого Владивостока, и, конечно, бесконечное море в разном его состоянии, и трагическая гибель кораблей, и звездное небо, и гордо реющий Андреевский флаг... И над всем этим музыка, своей мощью перебивающая взрывы, лязг металла, звуки боя



Мичман Панафидин — В. Запорожец

(музыкальное оформление **Вячеслава Стародубцева**). И если уж говорить о музыкальном оформлении, то нельзя не сказать о замечательно поющей труппе театра. Хор во славу царя звучит как великий гимн во славу России (хормейстер **Елена Дроздова**).

Повторюсь, лучшее, что есть в спектакле — массовые сцены, где каждый участник точно знает свое место и в то же время чувствует себя частицей большого и важного события. Это ладные матросы, это отряд сестер милосердия в своих белых фартуках с красным крестиком, это юные и озорные поначалу мичмана, которые держатся дружно стайкой, и они так хороши своей молодостью, своими белыми кителями, форменными фуражками, тем, что на боку у каждого офицерский кортик. Хорош главный герой, который, собственно, и цементирует все действие — мичман Сергей Панафидин у **Валентина Запорожца**. Только на его долю выпали в спектакле две по-настоящему сложные психологические сцены, и сделаны они актерски и режис-

серски безукоризненно. В пьяной драке матрос-громила, которого играет **Денис Неделько**, не помня себя бьет Панафидина. За нападение на офицера — каторга. И порядочный скромняга Панафидин на очной ставке делает вид, что не узнает его. Они остаются вдвоем, и огромный матрос падает в ноги своему спасителю, не зная какими словами отблагодарить его...

Или единственная в спектакле лирическая сцена, видение Панафидина, его несбыточная мечта — Виечка Парчевская. Приглушенный свет на пустой сцене, на корабельном мостике двое молодых людей (Запорожец и совсем юная **Кристина Сухорук**) какими-то приподнятыми возвышенными голосами говорят о любви, при этом корабельная установка плавно под красивую нежную музыку поворачивается вокруг своей оси. И понимаешь, что эта красота невозможна в реальной суровой жизни, где гибнут ни в чем неповинные люди. Как говорит один из героев: «Какая война? Ни я ничего плохого японцам не сделал, ни они мне...»

И тем не менее именно война, ее суровые законы — центр спектакля. Точнее не война, а естественное как дыхание поведение матросов и офицеров, их негромкий, несуетный патриотизм, законы чести, по которым живут и погибают господа офицеры. Не об этом ли и финал спектакля, когда на дуэли от руки своего бывшего товарища, ставшего карьеристом, готового на любые гнусности, лишь бы не воевать самому (его точно и без всякого гротеска играет молодой **Дмитрий Самоголкин**) погибает герой всей истории мичман Панафидин. Жизнь — жесткая штука, жертвами в ней, к сожалению, порой становятся лучшие. Но чистота Панафидина, светлые лики матросов, достоинство русского офицерства, гибель в алом зареве наших крейсеров, белоголубой Андреевский флаг, старый Владивосток, чувство высокого преклонения перед подвигом наших предков — это останется со зрителями надолго.

Галина ОСТРОВСКАЯ  
Фото Сергея КИРЬЯНОВА

## ДМИТРОВ. Игра в Авлабар, или В гостях у Пиросмани

**М**узыкальный спектакль на камерной сцене — дело рискованное: пение и танцы, даже под минусовую оркестровую фонограмму в зале мест на 80, зачастую выглядят неубедительно. **Дмитровский драматический театр «Большое гнездо»**, взявшись за мюзикл **Гии Канчели «Ханума»** по комедии **Авксентия Цагарели**, сложностей не испытался, но впадать в простоту тоже не стал.

Режиссер **Дмитрий Юмашев** и художник **Надежда Яшина**, разумно распорядившись пространством, поместили персонажей знаменитой комедии как бы внутри картин **Нико Пиросмани**. Наивные полотна грузинского гения стали не просто фоном сюжета, но определили его среду и атмосферу. Флегматичные, похожие на русалок красотики на шторках, прикрывающих подобия кибиток по бокам сцены, патетичные участники обильных застолий под глубокой си-

ню небес и в буйной зелени пейзажей кажутся персонажами не менее значительными, чем сами герои лукавого сюжета про авлабарскую сваху, которая в очередной раз все сделала по-своему.

Музыка **Гии Канчели**, сверкающая юмором и струящаяся лирикой, разумеется, многое определяет в интонационном строе спектакля. Этому помогает сделанная композитором **Рубеном Затикяном** редакция партитуры. Музыкальная ткань ярка и насыщена, но не агрессивна, а почти интимна. При этом сохраняется игровой дух, присутствующий действию. Ведь театр ставит водевиль, хотя спектакль длится более двух часов, что классическим водевилям не свойственно. Существенно другое. В наивном искусстве, оказывается, легко сочетаются лирика и авантюризм, спесивая лень, возведенная в нравственный принцип, и способность для своей пользы всех вокруг поставить на

*Князь Вано Пантиашили — Р. Шишков*







Князь Ваню Пантиашвили – Р. Шишков, Текле – Е. Романова

Кабато – О. Саямова, Князь Ваню Пантиашвили – Р. Шишков, Текле – Е. Романова





Ханума – О. Климчук

уши. Только породнившись с персонажами Пиросмани, герои Цагарели обретают упорную настойчивость в стремлении к цели, тем более что эта цель — любовь.

Режиссер, художник и артисты остроумно, изящно и смело балансируют на грани рискованной авантюры и упоительной игры в Авлабар, который давно ассоциируется с неким подобием Одессы, где грузин больше, чем грузин, а сваха больше, чем сваха. **Олеся Климчук** видит Хануму подобием беззаконной кометы. Яркая, смуглая, цыганских кровей, смелая и темпераментная женщина зорко следит, чтобы все шло по законам, ей одной понятным. Ханума убеждена в своем праве на интригу во благо юных влюбленных. Но и себя она не забывает. Другая сваха — Кабат **Ольги Салямовой**, не желая быть «на разогреве», персонажем второго плана не становится, тем более что профессиональных умений не теряет, просто всякий раз не успевает их проявить. **Роман Шишков** князя Ваню Пантшвили делает «наследником по прямой» именно от героев Пиросмани, что у него получается очень убедительно. Князь убежден, что все вокруг должны обеспечивать его благоденствие, одна из граней которого

— женитьба на юной девушке. Успешно сочетая наив с настырностью, князь Ваню живет, не зная ни заботы, ни труда, сохраняя, однако, обезоруживающее обаяние.

Заявленную изначально родственность героям наивного искусства персонажи спектакля несут сквозь сюжет легко и радостно. Так, купец Микич Котрянец — **Тимофей Розуменко**, помешанный на идее сделать юную дочь княгиней, пожалуй, ярче других являет это природное соответствие, будучи похож на забавную куклу из площадного представления. В свою очередь, приказчику князя Акопу-**Николаю Орлову** удастся, содействуя интригам Ханумы, не только помочь юным влюбленным, но и самому объясниться в любви своенравной свахе, внезапно превратившись в одного из лирических героев этой истории. Наконец, юные влюбленные Сона и Коте, сыгранные **Фаридой Нуриахметовой** и **Владимиром Котиком**, предстают воплощением наивности и чистоты, в полном соответствии законам лирической комедии, которую придумал Дмитровский в гостях «Большое гнездо», играя в Авлабар в театре у Пиросмани.

Александр ИНЯХИН

Фото предоставлены театром

## ЕКАТЕРИНБУРГ. Придуманый мир «Пещерных мам»

**Е**катеринбургский Центр современной драматургии под руководством Николая Коляды, наверное, один из наиболее заметных театральных проектов 2014 года. Об этом говорит хотя бы тот факт, что «Башлачев. Свердловск-Ленинград и назад» на данный момент один из самых обсуждаемых спектаклей на российской театральной арене.

Однако о ЦСД стоит говорить не в виду театральных конфликтов, которые разгорелись вокруг спектакля о знаменитом рокере, а хотя бы потому, что именно здесь, за рамками столиц, на границе Европы и Азии, в Екатеринбурге решили надолго и всерьез заняться современной драматургией, кстати, не только отечественной.

Сейчас в репертуаре театра преимущественно спектакли по пьесам учеников уральского гуру, драматурга и режиссера Николая Коляды. Вот и последняя премьера ЦСД — пьеса одного из его учеников «**Пещерные мамы**» Рината Ташимова в поста-

новке автора. Говоря об этой работе, важно подробно остановиться на фигуре самого Рината, так как именно здесь, как мне кажется, таится главная загадка спектакля.

Молодой актер, драматург и режиссер Ринат Ташимов — личность многогранная и неординарная, кажется, что только он может соединить в себе столь полярные вещи. Начнем хотя бы с того, что этнически он татарин, однако его внутренний мир принадлежит исключительно российскому или даже русскому взгляду на жизнь, да и сама душа у него абсолютно порусски открыта. Для нас это важно хотя бы потому, что подобное сложное русско-татарское пространство он выстраивает и в своих текстах, и в спектаклях.

Вот как он сам рассказывает о себе: *«Семь лет я играл в хоккей в команде “Авангард 89”, на седьмой год не захотел вставать в шесть утра и идти на тренировку, спросил маму — может, бросим этот хоккей? Лег на другой бок и бросил. Семь лет работал в те-*

«Пещерные мамы». Баба Маша — Т. Зими́на



*атре актером, потом пришел на репетицию и подумал, может, бросить этот театр? Сел в самолет и бросил. Хотел стать муллой, но стал барменом, поработал три месяца в пятизвездочном отеле “Kempinski”, решил немного выпить. Выпил, и два месяца летал туда-сюда от Мурманска до Краснодара, пока снова не прилетел в Москву, где встретил Николая Коляду, тут я резко отрезвел. И через полгода я начал работать у него актером и поступил на курс драматургии.*

Столь же запутано, смешно и трогательно он выписывает и характеры своих героев, столь же сложно и неоднозначно выстраивает свой придуманный мир, который наиболее ярко предстает в спектакле «Пещерные мамы». На сцене — совершенно фантасмагорический космос, соединяющий в себе разные времена и пространства. Сценография этого спектакля, наверное, одна из наиболее сложных в ряду тех, которые повидала маленькая сцена театрального дома, что стоит в Екатеринбурге на улице Тургенева, 20. Перед нами постоянно модифицирующиеся столы с росписью в русско-татарской стилистике, лес, созданный на заднем плане простым средствами, русские гармошки, белые тканевые полотнища и другие элементы провинциального быта. Особое внимание привлекают деревянные фигуры, напоминающие знаменитого Шигирского идола, который хранится в Свердловском областном краеведческом музее. Они обрамляют действие, придают ему больший объем и создают сложную историю, сотканную из смеха и слез, боли и радости, грязи и чистоты. Они еще застали первобытные пещеры, пережили царей и генсеков и дошли до наших дней. Немаловажной деталью сценографии является то, что двери этой сцены, так активно используемые в спектаклях Николая Коляды, полностью «уничтожены». Какие-то превращены в лес, какие-то завешены тканью, а некоторые и вовсе заколочены. Здесь все говорит не про жизнь, а про смерть. Здесь все на грани — русского и татарского, белого и черного, живого и уже умерщвленного кем-то.



Р. Ташимов

Жанр спектакля, действие которого разворачивается в столь сложном пространстве, возможно обозначить только как трагифарс, когда смешно от того, что очень больно. Коллизию пьесы составляют взаимоотношения двух женщин пятидесяти лет — Бабы Маши и Месавары. Обе похоронили своих мужей, и действие начинается на кладбище возле разрытой могилы Акрама, мужа Месавары, из которой неожиданно исчезает покойник.

Спектакль строится вокруг фигуры бабы Маши, образ которой удивительно точно и тонко воплощает на сцене **Тамара Зимина**. Кажется, что только ее таланту подвластна эта роль, основа которой зиждется на слезах и страданиях, на страхах и переживаниях, таящихся в глубине ее души. Финальная сцена бабы Маши одна из тех, которая вырывает зрителя из умопомрачительного фарса, однако в отличие от предыдущих трагических сцен, она не только позволяет оборвать хохот, к которому успеваешь привыкнуть, но и возвращает к реальности, а быть может окунает еще глубже, зарождает



Экскурсовод, сын бабы Маши – К. Итунин

страх и заставляет увидеть то, что до этого момента оставалось за рамками жизненных убеждений. Финальная сцена – это еще одна грань, однако грань более страшная, которую тебе не дано переступить – между миром этим и инфернальным.

Проблематика спектакля, заявленная в названии как тема материнства, вырастает в более масштабную проблему человеческого бытия как такового, когда уже не важен пол и возраст человека, когда все это становится ни чем иным, как абстракцией. Вообще весь спектакль выстроен на абстракциях, что ярко выражено в образе гармошки, которая в спектакле становится символом умерших (мужей героинь и даже мамонтенка из музея). Это буквальное воплощение души, которая остается на земле даже после смерти плоти. Однако главная абстракция в спектакле – образ сына бабы Маши, который в финале воплощает **Константин Итунин**, делая это странно и неожиданно, буквально вырываясь из образа Экскурсовода. Немаловажным становится и образ музея. По сути, на сцене и выраста-

ет настоящий музей, экспозиция которого строится на образе человека, его внутреннем мире, страданиях, его жизни, простой и сложной одновременно.

Особый интерес представляет музыкальная партитура спектакля. В ней переплетаются этническая музыка и музыкальная заставка популярной в 90-х программы «Зов джунглей», бытовой шум и телефонные звонки, а также пронзительная детская песенка «Пусть мама услышит...». Музыка, как и пространство, подчеркивает вневременную принадлежность героев. Они живут не здесь и не сейчас и уж тем более не там и не тогда – они живут всегда.

«Пещерные мамы» Рината Ташимова подобно самой жизни соединяют в себе многое, и, как мясорубка, перемальвают все это в единое авторское высказывание. Это спектакль-жизнь, где все устроено настолько сложно и загадочно, что порой становится страшно от всеведения Творца и ничтожности человеческого бытия.

Илья ГУБИН

Фото предоставлены ЦСД (Екатеринбург)

## КАЛИНИНГРАД. «Свободней всех — актер...»

**П**ремьера рок-драмы **Ольги Большевой** «Любить Нерона» состоялась в **Калининградском областном музыкальном театре**.

История римского императора Нерона для театра — готовый сюжет и готовый жанр. Оргия абсолютной вседозволенности не допускает полутонов, неограниченная власть полностью меняет человеческие качества. Четырнадцать лет назад калининградская журналистка **Ольга Большева** по просьбе режиссера и главного художника Костромского театра им. А.Н. Островского **Елены Сафоновой** написала пьесу «Любить Нерона». В нынешнем сезоне на сцене Калининградского областного музыкального театра состоялась премьера рок-драмы «Любить Нерона», став уникальным для нашего города проектом, единственным в своем роде. Автор идеи, режиссер-постановщик, сценограф и художник по костюмам — **Елена Сафонова**. Одним из главных

действующих лиц постановки стала музыка и тексты **группы «Агата Кристи»** — их актеры исполняют вживую, и это сразу вырывает историю из рамок байопика, бытописания и логичного развития сюжета в пульсирующее страстями метафизическое и яростное действо. Лаконичные, решенные в экспрессивных цветах декорации и костюмы без особой привязки к римским реалиям, насыщенные перепады цвета (художник по свету — **Людмила Воронина**) добавляют напряжения почти до градуса кипения. В этом «зелье» актеры разыгрывают роковую историю богов и людей.

В роли Нерона — **Станислав Ананьин**. Его способ существования создает в мощном фарсовом зрелище измерение трагедии. Ни в одном самом крутом повороте действия не ошибаясь ни в энергии, ни в качестве выраженных чувств, — от сладострастного шепота до бешеного крика — Нерон заставляет погрузиться в это измерение остальных

*Нерон — С. Ананьин, Венера — Е. Альфер*



персонажей. Трагедия — это когда даже хороший, благородный, совершающий подвиги герой проигрывает в схватке с судьбой. Боги предрекли Нерону убить свою мать, и в какой-то момент он перестает сопротивляться внутренним силам, которые позволят ему это сделать. Но бой с ними он все-таки ведет. Пытаясь найти опору хоть в чем-то, Нерон обращается к сцене: «Свободней всех — актер...». Для матери он не сын, если не император; для жены не муж, если косвенно виновен в убийстве ее родственников; для любовницы — не возлюбленный, если не сделает ее императрицей... Без власти, сам по себе он никто. И даже любовь зрителей к нему лицемерна. Все человеческое в Нероне уничтожается постепенно. После переломной сцены с Октавией (Галина Кузнецова), где его жена, последняя надежда на взаимную любовь, случайно гибнет из-за него — Нерон уже выходит в слепящее пространство абсолютной власти и абсолютной жестокости. До этого боги играли им как куклой — он бросает им вызов: «А теперь я поиграю». Инфернальный, поверженный Рим лежит у ног императора,

а он сам во взъерошенной шубе — зверь, дикий вепрь — поет великому городу свою последнюю песню. На глазах богов играет людскими судьбами до кровавого упоения.

После смерти Октавии Нерон существует в открытом космосе абсолютного зла, на грани сумасшествия. И это дикое нервное возбуждение при сохранении остроты рассудка передается актером настолько ярко, что возникают ассоциации с Константином Хабенским в роли другого тирана — Калигулы в одноименном спектакле Юрия Бутусова. Все последние сцены спектакля — перед смертью Агриппины, Сенеки, самого Нерона — сыграны актерами как кульминация. Жесты издевательски замедленны, дьявольская полуулыбка играет на губах императора, когда он заявляет матери: «Вино надежнее крушения корабля», предлагая ей выпить бокал с отравой. В пустыне полной вседозволенности даже его собственное самоубийство — «Убей меня, раба» — становится бесстрашной и безразличной необходимостью. Если безусловной любви нет нигде и ни в ком, то «все позволено». Единственное чувство остается теперь императору —

*Нерон — С. Ананьин, Сенека — Н. Перлухин, Агриппина — Е. Мочалова*





Нерон – С. Ананьин, Октавия – Г. Кузнецова

«презрение», как называет его А. Камю в пьесе о другом тиране. Медленное и неотвратимое раздвигание границ дозволенного – убийство брата, жены, учителя, матери... Ничего человеческого – и ничего божественного. Убийство души, или, по христианскому канону, «смерть вторая»...

Октавия в исполнении Галины Кузнецовой и происхождением, и силой духа равна Нерону – их взаимные чувства могли бы быть спасительными для него, но гордыня Октавии, ее ревность и желание мести победили возможность прощения и покаяния. Актрису буквально швыряют по сцене противоположные страсти: влечение к Нерону, который надеется найти в ее сердце отклик вопреки всем разделяющим их мертвецам, гордость уязвленного самолюбия. Ее горе по Британику – почти вой, ее отвержение Нерона – почти крик отчаяния, их песня «Девочка – смерть» – клубок невыносимого противоречия, которому не суждено развязаться, как бы оба тайно этого ни хотели...

**Елена Мочалова** в роли Агриппины точна абсолютно во всем. Истинная императрица, ни малейшего сомнения ни в собствен-

ном величии, ни в праве казнить и повелевать. Притворная мягкость и притворная страстность важны только для достижения цели, но и они всесокрушающи. Ее первым приветствием Нерону звучат слова: «Мой сын – позор для Рима». Психиатрический смысл понятия «властная мать» для развития личности давно известен и описан, и Нерон не избежал этого разрушающего клейма запредельного материнского честолюбия. Чтобы победить такую женщину, юному императору пришлось бы сотворить невозможное, а сделать ее настоящей матерью не смогли бы даже боги. Агриппина до смертного часа не уступает сыну ни пяди власти, которую считает своей.

Провокационная роль в рок-драме у языческих богов: получив убийственное пророчество о судьбе Нерона, они начинают безжалостную и развлекающую их игру, и в их руках люди-куклы. «Божественное присутствие» делает сюжет метафизическим, и в сценографии это выражено через обратную перспективу: на авансцене куклы, в центре персонажи, а в глубине возвышаются две огромные римские статуи – Не-





Боги Олимпа (слева направо): Амур — А. Арнтгольц, Юпитер — А. Дудницкий, Венера — Е. Альфер

рона и Агрипины. Кроме того, частенько боги являются поглазеть на «игру», периодически перевоплощаясь в ее персонажей: Венера — в рабыню Акту, Юпитер — в Британика. Амур в исполнении **Антон Арнтгольца** — не бог любви, а лукавый и равнодушный провокатор, чьи сети заманивают в ловушку. **Александр Дудницкий** блестяще в обоих образах Юпитера и Британика — одновременно артистичен и самодоволен, позитивен и опасен: белозубая улыбка время от времени приобретает акулий оттенок олимпийского спокойствия. **Николай Перлухин** в роли философа Сенеки убедительно создает «на втором плане» сложный персонаж как бы учителя, но при этом труса, как бы философа, но при этом черствого человека. Особенная удача — сцена, где Нерон приговаривает учителя к смерти за «оправданье» всех его грехов, но все-таки ждет от него раскаяния или хотя бы искренности.

Роль Венеры — рабыни Акты в ярком исполнении **Елены Альфер** ключевая: богиня сочувствует Нерону с самого его рождения. Нисходя с Олимпа на землю, «снимая»

свою божественность, она становится тенью Нерона, ничего не требуя и не осуждая. Лишь один раз она просит признания своей единственности — и не получает его даже на краю гибели. Оценить привязанность рабыни император не может — «любовь предпочитает равных», но ее смирение и преданность дают его душе призрак покоя, а в финале именно она наносит ему смертельный удар, от которого отказались и боги, и люди. Но Акта не только рабыня: воплощенная любовь сопровождает Нерона как призрак спасения — но он уже не способен услышать ее зов. Слишком поздно.

Почему «Любить Нерона»? Потому что без любви в обжигающем огне неограниченной власти в императоре умирают человеческие чувства и желания. Остается только воля богов, играющих им как куклой, пока он сам не встает вровень с ними. И на глазах изумленной публики Нерон-артист взрывает весь тот ад, что носил в своей душе Нерон-император.

Евгения ЧУГРЕЕВА

Фото Якова ЯКОБСОНа и Максима МОРОЗОВА

## КРАСНОДАР. «Анна Каренина» — симфония русской жизни

**В** Краснодарском музыкальном театре состоялась премьера современного балета «Анна Каренина» по мотивам одноименного романа Л.Н. Толстого. Хореограф-постановщик — заслуженный деятель искусств Кубани Александр Мацко, сценография Анастасии Глебовой, художник по костюмам Андрей Климов, художник по свету Тарас Михалевский, видеоконтент Татьяны Барановой.

Первый спектакль театр сыграл для старшей классики.

— Современная молодежь воспринимает коллизию романа Толстого совершенно по-своему. И мне интересно это восприятие, — рассказывает Александр Мацко.

Главный балетмейстер и режиссер Музыкального театра, заслуженный деятель искусств Кубани, лауреат премии им. Л.Г. Гатова Александр Мацко окончил РАТИ —

ГИТИС (режиссерский курс профессора Р.Г. Виктюка). Участник школы Американского Танцевального Фестиваля (ADF), по итогам которого получил грант на обучение в США. В июле 2002 года обучался в Танцевальной школе в Лондоне по классу «Джаз-танец». В сентябре 2003 года приглашен в Краснодарский музыкальный театр в качестве главного балетмейстера и режиссера. С 2013 года — художественный руководитель Международного фестиваля современной хореографии в Краснодаре.

Александр Мацко поставил на сцене Музыкального театра ряд одноактных балетов, своеобразных по языку и эстетике. Это «Черно-белое кино» и балет-фантазия на тему фильмов Феллини «Дорога»; обновляемый от спектакля к спектаклю цикл миниатюр «Новеллы: только о любви»; балет-бэнд «TheBeatles. Love...»; глубокий и остро-

Сцена из спектакля. Каренин (в центре) — В. Медянский





Анна – Т. Крюкова

Вронский – Н. Фоменко, Анна – Т. Крюкова, Каренин – В. Медянский





Кити – Ю. Бельдекова, Левин – Ю. Парфенов

умный балет для детей «Снежная королева» В. Белица; идущие в один вечер контрастные по содержанию (от трагических глубин до ритуальной театральной праздничности) одноактные балеты «Моцарт. Банкет. Болеро». В балете «Анна Каренина» творческий почерк Александра Мацко приобрел новое и очень важное качество – умение строить крупную форму. 2 часа 10 минут театрального времени вобрали все сюжетные линии великого русского романа. Ощущается глубокое уважение к тексту, который для автора балета является полнокровной симфонией русской жизни.

При стилевом многообразии музыкального материала, драматургические узлы балета – встреча на вокзале, излечение Кити, торжество «русской идеи» Левина, апофеоз любви Анны и Вронского, трагический финал – строятся на симфонической музыке **П.И. Чайковского**. Музыка же, как из семечка, вырастает из одноголосного напева «Во поле березка стояла», который воспринимается как символ неприкаянности русской души и щемящего сиротства. В балете привлекают выразительные и действенные массовые сцены, подчеркивающие переживания главных героев «балета-романа».

Замечательные артисты балетной труппы Музыкального театра – лауреат международного конкурса **Татьяна Крюкова** и **Юлия Бельдекова** (Анна), лауреат международного конкурса **Николай Фоменко** и **Владимир Гулидов** (Вронский), **Владимир Медянский** (Каренин), **Сергей Желонкин** и **Роман Мамаев** (Стива), **Юлия Бельдекова** и **Виолетта Ицкевич** (Кити), **Юрий Парфенов** и **Сергей Гордиенко** (Левин) – только ступили на путь освоения емких, многогранных и противоречивых образов романа-балета. Недавно солисты балетной труппы Музыкального театра Татьяна Крюкова (Анна), Николай Фоменко (Вронский), Владимир Медянский (Каренин), Юрий Парфенов (Левин) и Виолетта Ицкевич (Кити) вместе с Александром Мацко приняли участие в XXVII Международном фестивале современной хореографии в Витебске (IFMC). В конкурсной программе они показали отрывок из балета «Анна Каренина» и привезли сертификат за подписью Радуги Поклитару. Так что, можно сказать, большое признание нового балета уже началось.

Нелли ТЕН-КОВИНА  
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

## КУРСК. «Модные пороки» в столкновениях мольеровских героев

Почти 200 лет назад в России состоялись первые представления пьесы **Ж.-Б. Мольера** «**Дон Жуан, или Каменный гость**». Обращение **Курского драматического театра имени А.С. Пушкина** к комедии XVII века, конечно же, не дань пока никем не замеченной дате. Тем более, не реванш за две постановки последних десятилетий: ни, собственно, «Дон Жуан», ни «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина особого успеха у публики тогда не имели. Внимательно отслеживая сценические тенденции приглашенного к постановке режиссера **Сергея Коромщикова**, можно убедиться в стремлении театра, не нарушая устоявшихся традиций, вновь привлечь внимание зрителя к якобы знакомой, но отнюдь не современной в его (зрителя) сознании классике.

Принятый и понятый курской публикой по предыдущим работам («Мышеловка» Агаты Кристи, «Афинские вечера» Петра Гладиллина, «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда) режиссер, согласившись на постановку «**Дон Жуана**», по сути, продолжает уже выстроенную ранее линию борьбы греха и расплаты. Параллельность существования особенно двух последних спектаклей на курской сцене очевидна. Сюжет в «Портрете» прост и страшен: за удовольствия жизни надо платить. Иногда самой жизнью. В «Дон Жуане» то же самое. Героев роднит и борьба меж грехом и расплатой. Только у Дориана она внутренняя, а у Дон Жуана выплескивается в словесные поединки со слугой и близким окружением. Но само понятие греха у обоих героев идентично: это «не есть что-то ужасное, про-

*Сганарель – А. Швачунов, Дон Жуан – А. Колобинин, Матюрина – Г. Халецкая, Шарлотта – Е. Цымбал*





Эльвира – О. Легоньяка,  
Дон Жуан – А. Колобинин

тивоправное или противоестественное человеческой сути, – нет, это просто желание жить полноценно, радостно, без самоограничений и правил, по которым должно существовать сообщество людей».

Еще приступая к работе над «Портретом Дориана Грея», Коромщиков размышлял над аналогиями в образе жизни и мысли английского героя с... Печоринным – «они оба бешено гоняются за жизнью». И эта цепочка – вольно или невольно – тянется и к нынешней интерпретации похождениям ловеласа другой страны и давних веков. Он тоже грешник и безогляден в своих деяниях, вот только борьба меж выбором и ответственностью за него здесь перекладывается на плечи других персонажей.

Итак, главная фигура – Дон Жуан. Когда режиссера спросили, выбирал ли он

актера на ведущую роль в «Портрете», он ответил: «Когда берут пьесу “Гамлет”, то в труппе либо есть Гамлет, либо его нет», имея в виду, что с назначением актера на роль Дориана вопросов не было: однозначно Михаил Тюленев. В «Дон Жуане», похоже, у режиссера сомнений тоже не было – Дон Жуан – это **Андрей Колобинин**. Слов нет, актер хорошо на сцене: статный, молодежавый, прекрасно двигается и чувствует пространство. Он легко и изящно проводит бравурные сцены поединков, виртуозно «разводит» собеседников – отца и кредитора господина Диманша. Он в мгновение ока обольщает любую «жертву» в сценах с крестьянками, в угадываемой истории с Эльвирой. Однако в спектакле отнюдь не он на первом плане.

Перед режиссером стояла непростая задача: сделать пространственные монологи ге-

роев Мольера (до полутора страниц текста каждый!) увлекающим зрителя действием. И вот странность: монологи Дон Жуана и его слуги Сганареля одинаково длинны и полны рассуждений, но смотрятся (слушаются) легче у слуги, нежели у господина. Возможно, причина в том, что Сганарель — фигура, несомненно, комическая, и актеру (**Александр Швачунов**) легче было найти такие краски в обрисовке образа, которые созвучны публичке и вызывают её живую реакцию.

Но ведь и Дон Жуан — отнюдь не романтический и не положительный герой, которого играть всегда труднее, чем характерного. Похоже, что исполнителю роли Андрею Колобину не хватило раскованности, куража, чтобы в полном блеске представить бестию, ловеласа и обманщика, весьма опасного при том, что апеллирует он к самому, казалось бы, сокровенному — чувствам, вознося свою философию к благословию неба. Порой он погружен в какие-то только ему

ведомые тяжкие раздумья. И, собственно, не сама жизнь и похождения Дон Жуана, а непрекращающийся сквозной диалог — словесная дуэль — со Сганарелем превращается в основную сюжетную линию спектакля, на которую нанизаны все остальные отношения и события. И ведущая роль в этом диалоге принадлежит Сганарелю, тоже лицемеру и изворотливому типу, но, в какой-то степени, и носителю морали, по законам которой должно строиться общество. Таким представляет его актер Александр Швачунов, и создает образ гораздо более яркий, чем основной герой.

Впрочем, можно рассудить и так: главенство Сганареля на сцене (а в лицемерии он — тень Дон Жуана) — намеренная концепция режиссера, если принять во внимание, что цель драматурга Мольера — не столько осудить любвеобильность Дон Жуана, сколько пригвоздить лицемерие, правящее миром. Ведь Сганарель — образчик лицемера, еще более безза-

*Дон Жуан — А. Колобинин, Дон Луис — В. Егоров*





*Дон Жуан – А. Колобинин, Статуя Командора – В. Зорькин*

стенчивого и хитрого, чем Дон Жуан. Именно так, сочно и выпукло, играет его Швачунов, в противовес слишком фундаментальному Дон Жуану.

Квинтэссенция пьесы — монолог о лицемерии — Андреем Колобинным прочитан, но... не сыгран. Вот у Сганареля, что ни монолог, то артистический виртуозный этюд, влетаемый в действие. Тогда как «расклад по полочкам» состояния общества тех лет, сделанный Дон Жуаном, более чем современен ныне, — никаких эпатажных артефактов не требуется, только внутренняя раскрепощенность артиста.

Вчитайтесь, вслушайтесь в эти убийственные сентенции: «Нынче этого уже не стыдятся: лицемерие — модный порок, а все модные пороки сходят за добродетели. Притворство сплачивает во едино тех, кто связан круговой порукой лицемерия. Заденешь одного — на тебя обрушатся все. Словом, это лучший способ делать безнаказанно все, что хо-

чешь». Это же точно срисованная картинка с нашего мира, общества, нравственных постулатов. В спектакле этот акцент прозвучал слабо. Его откровенно заслонила линия любовных похождения героя, что даже не слишком созвучно более молодому зрителю: в наше время за беспорядочные альянсы никого не постигает ни небесная кара, ни порицание общества. И потому лицемерие, как образ мысли и жизни, ведущие к последствиям более тяжким, чем разочарование обманутых и отвергнутых женщин, не заставило зрителя содрогнуться.

И все-таки спектакль любопытен. Прежде всего, своей сценографией (художник-постановщик **Александр Кузнецов**), тем «мостиком» в современность, о котором мечтают нынешние постановщики классики. Минимализм декораций — черные задник и кулисы, едва приметная дверь с порогом-пьедесталом, пустой сценический круг и главенствующая над всем коляска, приводимая в движение



одетыми в черное слугами просцениума. В оформлении сцены четко выверено все: неприметные с виду, но постоянно в поле бокового зрения могильные кресты у края рампы, «к месту» легко воткнутые по самые эфесы шпаги — только руку протяни, и смертоносное оружие готово к поединку; неотвратно появляющаяся Статуя Командора... Все вселяет тревожное ожидание кровавой развязки, хоть и обещана комедия о похождениях обманщика, безбожника и развратника Дон Жуана. Несколько нелогично смотрятся первая и последняя сцены, когда на глазах зрителей перекликающиеся молодые люди сначала готовят реквизит к показу, а потом столь же деловито разбирают элементы декораций, вплоть до задника, открывая публике «потроха» закулисного пространства. Мысль ясна: хоть действие и происходит в XVII веке, проекция на современное общество и его устой очевидна. Но уж больно прямолинейно преподносится еще один факт осовременивания Мольера.

Как всегда, в работах Сергея Коромщикова отлично поставлен свет (художник по свету **Борис Михайлов**). Игра светлых пятен и теней, перекрестное метание «прожекторов», сопровождающее появление Статуи Командора, подсветка стола, превращающегося в люстру, мгновенно вспыхивающие звезды в угадываемом пологе ночи, — не только подчеркивают суть происходящих событий, но частично заменяют отсутствие декораций и являются непременной составляющей композиции спектакля. Точно так же, как и музыкальное оформление, предложенное самим режиссером. Собственно, в «Дон Жуане», скорее, не столько музыка выходит на передний план, сколько звуковое сопровождение, завораживающее и настраивающее на тревожный лад. В спектакле вообще много интересных постановочных трюков: «морские волны», движимые все теми же слугами просцениума, ось-скамейка, позволяющая им же приводить в движение коляску или используемая как часть

*Шарлотта – Л. Акимова, Дон Жуан – А. Колобинин, Пьеро – М. Карпович*



декорации; тщательно продуманная «начинка» передвижного средства, играющего роль и стола, и кресла, и алькова.

Немного удивила работа художника по костюмам (не обозначенного, кстати, в программке). Если все «доны» — Жуан, Карлос, Алонсо и Луис — одеты в соответствии с модой своего века, то присутствие трикотажной футболки и джинсов у Сганареля (и драных джинсов у Франциска) явно «не из той оперы». В средневековых платьях щеголяют Эльвира и Матюрина, а вот Шарлотта порхает по сцене в подобии пачки. В костюме Пьеро и вовсе чудовищное смешение деталей нарядов баска и итальянского рыбака в сочетании с навязшей нынче в зубах «вышиванкой» и альм атласным кушаком.

Спектакль щедро насыщен игровыми моментами: лихими поединками (постановщик боев **Андрей Колобинин**), грубоватыми простонародными танцами (балетмейстер **Галина Халецкая**), смешными и бурными мизансценами. Совершенно самозабвенны танцевально-игровые крестьянские дуэты Шарлотты — Пьеро (**Елена Цымбал — Александр Олешня**, **Людмила Акимова — Максим Карпович**), Шарлотты — Матюрины (**Мария Нестерова — Галина Халецкая**), «трио» Дон Жуана с обеими крестьянками. В необычной для себя роли нелепого, пафкого на лесь и трусоватого еврея-ростовщика появляется **Эдуард Баранов**. И эта сценка — едва ли не самый удачно разыгранный дуэт. И чуть по-иному, но ни в чем не уступает ему в игре и **Сергей Репин**. К удачным решениям можно отнести и появление Дона Луиса (**Валерий Ломако** и **Валерий Егоров**) в инвалидной коляске. И случившуюся метаморфозу — воспрянувшего духа над немощной плотью, хоть и втуне была эта преждевременная радость. И есть среди массовки персонаж, который не заметить просто невозможно. Это слуга Дона Луиса, вывозящий его к месту действия (**Алексей Поторочин**). Его роль — та, которую, как правило, актер делает сам: играть там нечего — приехать-отъехать. Но... пластика, мимика, мгно-

венно меняющиеся в унисон и поворотам сюжета, и настроениям участвующих в сцене героев, не позволяют оторвать взор от молодого артиста.

Что нельзя обойти молчанием в добротном сделанном спектакле, — это несколько смазанный финал. Точнее, не тот, которого ждет зритель и который предопределен автором пьесы и посулами всех ее героев. Первое действие (в курской постановке — у Мольера их намного больше) заканчивается громами и молниями (мечущимися лучами света), сопровождаемыми Статуей Командора. Второе — новым появлением Статуи и встречным предложением Командора отужинать у него (понятно где — в загробном мире). Но далее, вместо ожидаемых громов и молний и разверстой бездны (а об этом на протяжении пьесы настойчиво твердят Сганарель, Эльвира, Дон Луис), поглощающей носителя зла, Дон Жуан с Командором отправляются на коляске в сторону кулис. Хотя здесь и не обошлось без доли мистики: постоянно движимая строго по кругу «темными» слугами прощениума, коляска под занавес катится самостоятельно, движимая лишь силой мщения убиенного Командора.

А как же кара за прегрешения перед людьми и Богом?.. Ведь мы, зрители, свидетели откровенного и насмешливого глумления Дон Жуана над властью небес. Так почему же небо безмолвствует в своем гневе, и лишь рука Командора увлекает богохульствующего преступника в потусторонний мир, да еще с бутылкой шампанского в руке? Не хотелось тривиального, буквального прочтения автора? Возможно. Как и то, что художник, в данном случае режиссер, имеет право на свое видение завершающей мизансцены. Но ведь зритель должен получить ожидаемую порцию торжества морали, воочию убедиться в том, что зло, представленное на его суд, не остается безнаказанным.

Валентина КУЛАГИНА

Фото предоставлены театром

## НОВОКУЗНЕЦК. Красная клетка

Сегодня по-настоящему потрясти зрителя в театре чрезвычайно трудно. Так, чтобы это потрясение исходило не из внешних только средств и спецэффектов, а из правды и красоты — из глубины души. И до глубины души доходило. Остальное — лишь дополнительные «аксессуары». Словом, как говорил классик, «все жанры хороши, кроме скучного, но грубость — не жанр».

Вот московский режиссер **Инна Ваксенбург** на сцене **Новокузнецкого драматического театра** и поставила свой спектакль «**Виват, Виктория!**» как многожанровый коллаж по мотивам широко известной комедии **Соммерсета Моэма «Красотка и семья»**. Она создала компактный, изящный одноактный спектакль, наполнив его объемом и атмосферой. Театральная интерпретация литературного сюжета оказалась столь нетривиальной, что стала самостоятельной историей, интересной сегодняшнему зрителю. И все же характеры

персонажей отчасти рифмуются с моэмовскими — по немногословной легкости, иронии и ускользающим тайнам. Как известно, сэр Уильям Сомерсет Моэм был не только эталоном элегантности, ума и хороших манер, но и прекрасно понимал психологию мужчин и женщин. Он прожил долгую жизнь, насыщенную тайнами, страстями и удовольствиями. И понимал в них толк. В частности, не понаслышке знал, как перепахивает человеческую жизнь война. Спектакль Новокузнецкой драмы и посвящен 100-летию Первой мировой войны.

Режиссер-постановщик делает единственным центром событий женскую судьбу, извечную женскую жажду любви, которую война лишь обостряет. Храбро преобразив самовлюбленную и вальняжную моэмовскую красотку в одинокую положительную героиню (практически при двух живых мужьях), грезящую об идеальном мужчине, Инна Ваксенбург меняет не только жанр, но и тональность высказыва-

*Мать Виктории — И. Литвиненко, Виктория — М. Захарова*





Первая стюардесса – В. Кораблина, Пейтон – А. Ковзель, Вторая стюардесса – Ю. Костенко

ния. Рассказ о судьбе молодой женщины в сегодняшнем мире, сотрясаемом войнами, приобретает характер обобщения, театральной притчи.

С первых минут мы чувствуем, что пластическое и образное решение спектакля уносит нас за пределы одномерного восприятия. Режиссера не интересуют подробности и детали, ей важно зажечь эту историю огнем веры в любовь и завершить триумфальным явлением чуда. История вполне женская, и полноценными соавторами ее стали еще две талантливые женщины – балетмейстер **Светлана Скосырская** и художник **Любовь Подгорбунская**. Балетмейстер излагает события и характеры персонажей языком экспрессивной пластики, а художник огонь ожидания любви переводит в метафору красной клетки. Сценография решена композициями из нескольких фур – многофункциональных телефонных кабинок в красную клетку. На черном фоне они сразу же производят желаемый эффект. Плюс костюмы персонажей, которые тоже, преимущественно, в клетку. Все

здесь «клетчатое» — кабинки, мужа Виктории, ее антиподы-женщины, особенно мать. Образ спектакля подан тонко, совершенно ненавязчиво, но круг ассоциаций возникает достаточно определенный. Героиня заперта в клетку условностей, обстоятельств, этикета, отсутствия любви. Она пытается ее прорвать, вылететь и обрести любовь – во что бы то ни стало.

Уже экспозиция спектакля заявляет эти поиски любви. Виктория (**Мария Захарова**) выбегает на сцену из зала, внимательно и настойчиво отыскивает глазами кого-то среди зрителей. И не находит. Не находит она любви ни в матери, ни в новом муже, ни в прежнем. И тогда Виктория создает в своем воображении романтический мир – она его моделирует, играет с моделью-куклой, олицетворяющей идеального Героя. И однажды Герой словно вырастает из куклы, воплотившись в этакого вальяжного, всемогущего и щедрого джентльмена-волшебника (**Андрей Ковзель**).

История простая, похожая на сказку, но интересная и динамичная. Театральность

Виктория – М. Захарова





Виктория – М. Захарова, Фредди – Е. Лапшин

(в хорошем смысле слова) поддерживается прекрасной пластической партитурой, стильностью декораций и костюмов, разным лаконизмом. А динамичность рождает внятно выстроенный конфликт: одна против всех. Все персонажи массовки абсолютно не массовочные: режиссер отнеслась к актерскому ансамблю с любовью и каждого поистине репрезентативно представила в индивидуальном и выгодном свете. Окружение противопоставляет Виктории своей невзыскательностью. В то время как она ждет Героя своих грез, мечтает, чтоб ее любили, остальные довольствуются тем, что есть, а мамаша (легкая, ироничная, стильная работа **Илоны Литвиненко**) не прочь затеять шашни с зятем Фредди (**Евгений Лапшин**). Виктория упорно продолжает искать, верить и возводить свою мечту. И одерживает победу. Правда, форма этого противостояния в некоторых сценах отдает прямолинейностью – словно из другого спектакля. В самом пути героини к счастью недостает легкой поступи, стилистичес-

кого единства и самоиронии. Победившая Виктория – совсем иная. Раскованная, свободная, женственная, веселая. И общая стилистика спектакля, его интонация восстанавливаются.

«Виват, Виктория!» – яркий спектакль, полный театральной магии, которую ценят гурманы и чувствуют непосвященные. Чтобы спектакль приобрел крылья и стал живым явлением природы, необходима самоотдача в актерском наполнении этого каркаса – содержанием, вдохновением, преобразованием. Тогда исчезнут перебои в темпо-ритме, элементы разностильности в манере игры. Понятно, что это издержки драматургические: текст литературного первоисточника сопротивляется режиссерской интерпретации. Но ведь на сцене – спектакль, и исполнительское искусство вполне способно вывести его к уровню безупречности. Если искать, любить и верить. Как Виктория.

Галина ГАНЕЕВА  
Фото Сергея КОСОЛАПОВА

## ОРЕНБУРГ. Дом, бедный дом...

**Н**у, это уж слишком! — сказали актеры, прочитав «Лейтенанта с острова Иннишмор». И не в гримерке где-то сказали, а на худсовете (место действия — **Оренбургский областной театр драмы им. М. Горького**). Почувствовали, однако, что издевательски жестокая комедия-абсурд **Мартина Макдонаха** сильно зацепила начинающего в ту пору режиссера **Александра Федорова**. Но досконально понимающий все, что относится к психологии зрителя, **Рифкат Исрафилов**, художественный руководитель, наметил своему питомцу другой дебют. Ученик понял маневр мастера, и первым его спектаклем на родной сцене стал игранный-переигранный «Блэз», обреченный на успех у любого зала. Кстати, интересно: тот накал, то стартовое нетерпение, которым Макдонах зажег дебютанта, заискрились в спектакле энергией, не принадлежащей сюжету. Здесь же режиссер Федоров встре-

тился в общей работе с актером **Дмитрием Гладковым**, который определенно поспособствовал успеху «Лейтенанта с острова Иннишмор», последовавшего за французской комедией.

В день премьеры были причины поволноваться. Оренбургские театралы воспитаны по преимуществу на русской и зарубежной классике, и если сказать коротко, более жестокого действа, чем шекспировский «Ричард III», на своей сцене не видывали. Конечно, современный кинематограф и телевидение поработали и над нами, но ремарка в программке: «Рекомендуется к просмотру людям с особым чувством юмора и устойчивой психикой», оказалась не лишней. Впрочем, режиссер пощадил даже и вполне устойчивую психику: мы не увидели на сцене ни раздавленных котов, ни разделки трупов. Все вкуче, живо представленное при чтении пьесы, собственно и отвратило членов художественного сове-

*Джеймс — Д. Татаринцев, Падрайк — Д. Воропаев*





Кристи — Д. Гладков

та от этой, как показалось, невероятной и абсолютно невозможной истории. Но между читкой «Лейтенанта...» и премьерой прошел год. Если бы этот год оказался для мира не таким, каким он, к несчастью, выдался, зрителям было бы труднее принять спектакль. Но теперь зал его принял.

А как можно было не принять? Спектакль остро, пронзительно заговорил о том, что чувствует, не может не чувствовать сегодня каждый. Он заговорил об агрессии, так легко вскипающей в современном человеке по любому поводу и без повода — агрессии, несоразмерной вызвавшей ее причине, несовместимой со здравым смыслом и нормальной психикой. К тому же молодой режиссер умно прочитал пьесу Макдонаха и нащупал в ее «абсурде» железную логику. И потому — никаких поползновений давить натуралистическими ужасами на подкорку зрителя. Ужас он разглядел в другом — не в пуле и ноже, не в пытках, моральных и физических, а в неминуемом разруше-

нии и саморазрушении человека, избравшего для борьбы за торжество добра орудия зла. Страшно, что одно не отличить от другого. Еще страшнее, что в этом как будто уже нет и надобности...

Спектакль играет актерская молодежь. Она достаточно оснащена профессионально и увлечена творчески, чтобы облечь эти силлогизмы в живую плоть и кровь. Пораженные одним и тем же недугом, герои очень разные. Падрайк, железный Падрайк, в исполнении **Дмитрия Воропаева** и **Антон Костина**, по видимому, может служить лейблом «Ирландской независимой освободительной армии» — молод, бесстрашен, заточен на войну. И только. Нацеленный на свою «мировую революцию», он действует, как автомат. Охота за наркоторговцами для него лишь побочный промысел, но и в нем Падрайк добросовестен, привычно полагается на универсальное средство — пьютку. Вся гамма положенных человеку чувств давно утрачена. Хотя... Когда жизнь подбрасывает не-



Мейрид — А. Карасева





Мейрид — Ю. Каштанова, Падрайк — А. Костин

ожиданное, вдруг, как искорка на пепелище, вспыхивает в нем простодушное удивление, живой интерес. Но и эти редкие мгновенья приоткрывают прекрасный, но увя, не состоявшийся замысел природы. Сегодня в Падрайке патологично все: и привязанность к обожаемому коту, и затеплившаяся было приязнь к Мейрид (**Юлия Каштанова, Анастасия Карасева**). Интересно разыгрывается в спектакле — страшно сказать! — шекспировский сюжет Ромео и Джульетты: мгновенно вспыхнувшая любовь (если это можно назвать любовью), неодолимое препятствие в виде другого обожаемого кота — теперь уже любим-

ца Мейрид, павшего от руки Падрайка, и снайперский выстрел Джульетты в спину Ромео. Финита ля трагедия... Многолетняя ирландская распря, поводы которой ничтожны, причины забыты, а победа не светит никому, рекрутирует в ряды террористов людей, когда-то, видимо, имевших свое лицо, свою судьбу. В отличие от довольно просто устроенного Падрайка, его противник Кристи (**Дмитрий Гладков**) в речи и манерах сохраняет следы интеллигентности. Он артистичен — не без успеха «косит» под Бонапарта. Но как жалки современные мини-наполеоны... Императорские повадки определенно смешны, а не величественны, когда обнаруживается истинная цель «стратегической» операции: оказывается, отряд Кристи идет отбить у Падрайка наркоторговца, в котором командир заинтересован отнюдь не как патриот.

И все-таки в спектакле есть нечто, объединяющее Падрайка, Кристи, их подручных — Джеймса (**Дмитрий Татаринцев**), Брендана (**Петр Шуткин**), Джоуи (**Радик Дибаяев, Эдуард Султанбеков**): это люди, разучившиеся жить. Без войны они как рыбы, выброшенные на берег. И уже родилось поколение, которое жизни не видывало и о ней не слыхивало. И поколение отцов еще живо. Оно — если говорить о нашем спектакле, это папаша Падрайка (**Сергей Шахмуть**) — покорно приняло выбор сыновей и без энтузиазма, обреченно, но прислуживает «героям нашего времени».

Есть в оренбургском спектакле, благодаря художнику-постановщику **Евгении Шутиной**, еще один, единственно одушевленный «персонаж». Это «Home sweet home» — «Дом, милый дом». Так в англоязычном мире обозначается домашний очаг с его теплом и уютом. Сегодня в нем свистят пули и стены его окутывает дым. Вряд ли ему устоять...

Евгения ПАВЛОВА

Фото предоставлены театром

## ЧЕБОКСАРЫ. На берегу «Синей-синей речки»

**Н**есмотря на смешение фантомов и людей, небылиц и правды, достоверности и иллюзии, сценическое воплощение «Одной абсолютно счастливой деревни» **Б. Вахтина**, переименованной Государственным русским драматическим театром г. Чебоксары в «Синюю-синюю речку», нельзя назвать загадочным. Фактура спектакля волнует своей девственной природностью, без символических «премудростей» и косметических примесей, словно пышнотелая, веснушчатая, пропахшая молоком крестьянка на сеновале. Эффект усиливает хромой, чуть покосившийся плетень с парой невзрачных подсолнухов. Причем стоит набросить на него незатейливый камуфляж, как он превращается ... в окоп. Будто колебания натя-

нутого нерва — назойливый скрип деревянных досок, раскиданных повсюду: на полу, в воздухе и даже под потолком, точно внезапно захлопнувшаяся крышка неприподъемного сундука. Они словно танцуют, наклоняясь под разными углами и образуя множество пространств внутри одного. Герои же обитают на бесчисленных помостах, что придает действу объем и раскладывает его по динамическим уровням. Невозможно не восхищаться талантом **Владимира Шведова**, который при минимуме средств умудряется творить емкую, полнозвучную сценографию.

Любопытно, что в необъятный круг персонажей пьесы на правах полноценных хозяев «затесались» говорящие Колодец с журавлем и Огородное пугало.

Полина — Е. Мальцева, Михеев — Н. Горюнов





*Огородное пугало — С.Иовлев, Михеев — Н. Горюнов, Колодец с журавлем — Л. Былинкина*

Для чего? Неужели в серьезной истории, рассчитанной более чем на двадцать реальных действующих лиц, нельзя обойтись без этих на первый взгляд нелепых сказочных персонажей? Правила игры, предложенные драматургом, непроссты и требуют от режиссерского воображения максимальной отдачи. Судьба центральной героини, трансформирующейся из розовощекой молодицы в зрелую, изможденную женщину, обрастающую проблемами, сооружена из горечи и отчаяния. Как тревожный, «бредовый» аккомпанемент-тремоло ее ломкому соло — любимец-муж, несправедливо убитый на войне и продолжающий незримое существование во дворе дома.

Хитрость в том, что забавные Колодец с журавлем и Огородное пугало прописаны некими смысловыми ориентирами, спасающими актеров и публику от массового психоза. «Хмурить брови вредно для здоровья! Если у вас еще не пропало чувство юмора, значит, не все потеря-

но», — словно подмигивает нам автор и «затачивает» эту уморительную парочку под беспредельный постановочный «отрыв». Однако режиссер-постановщик **Владимир Красотин** игнорирует его идейный посыл и не берет во внимание изначальную синтетичность материи, надеясь на собственное чутье. Он идет по более сложному пути, променяв аппетитные «шкварки» остроумного баловства на постное тесто лиризма и вытаскивая события на «голых» межличностных отношениях. Очевидно, хулиганить и хохмить — не в его правилах, что уже не новость. Изысканный экспромт К. Рубиной «Прогулка в Лю-Бле», смешная горечь Дж. Патрика в «Странной миссис Сэвидж», грустная ухмылка Ж. Сармана в «Ма-Мурэ», шекспировская причуда «Сна в летнюю ночь» и даже арабеска М. Камолетти «Боинг-Боинг» подтверждают исключительную серьезность режиссера. Впрочем, нельзя не вспомнить энергичные шутки «Мнимый боль-

ной» Ж.-Б. Мольера, «Мой прекрасный монстр» М. Ферриса и «Человек рассеянный» Н. Скороход, где он все-таки попытался улыбнуться.

Почерк Владимира Красотина читается в размашистых драматургических мазках, когда на сцену выплескивается сразу несколько ведер эмоциональной краски, а актеры сами выуживают нужные оттенки и смешивают тона. Это почти как лепить скульптуру с самого себя. Способ рискованный, полностью рассчитанный на индивидуальность исполнителя и вместе с тем дающий ему в распоряжение бесконечные гектары свободы. Несравненная **Екатерина Мальцева**, чей творческий путь буквально устан главными ролями, именно здесь заговорила действительно по-взрослому. Зрители ценят ее волевою Анну Каренину в инсценировке одноименного романа Л. Толстого, мятежную Нину Заречную в чеховской «Чайке», своенравную Лидию

в «Бешеных деньгах» А.Н. Островского, блистательную Еву в «Шарадах Бродвея» М. Орра и Р. Дэнэма, элегантную Элизабет в «Любовном круге» С. Моэма. Нынешняя ипостась примы — шокирующая Полина, не похожая на предыдущих героинь ни по внутренней сути, ни по форме, выношенная где-то в горле и выжатая вместе с потом, слезами и кровью. Дородная, с мускулистыми руками, превратившимися в сплошную работу, она «возмужала» как одинокая береза посреди глухого оврага. Наклевывается в ней что-то от Аксиньи Э. Быстрицкой из шолоховского «Тихого Дона», но не списанное, а подсмотренное в щелочку и умело возвращенное.

Цепкая изобразительная деталь — подол фартука, небрежно заткнутый за пояс. Будто героиня полола грядки или полоскала белье и оказалась перед нами мимолетом, по дороге за водой, например. С тяжелой грудью, размеренно ходящей

Полковник — Д. Фадейчев, Куропаткин — А. Смышляев



под парусом белой рубахи, задиристая и хорохорящаяся вначале, к финалу она теряет прежнюю упругость. Этот взгляд, словно пустынное поле, не выражающий ничего и в то же время собравший все краски мира... Тоска и боль пропалахали ей душу, и та теперь стала мозолистой, грузной, наученной выть по-волчьи и молчать, стиснув зубы. Бледное, огрубевшее лицо, практически без грима, с наполненными усталостью глазами, неказистая фуфайка болотного цвета, коричневая юбка и черный платок.

...Он же с жадностью глотал ее всю, словно конь на водопое. Более чем достойный сценический соперник для Екатерины Мальцевой — **Николай Горюнов** в роли Михеева, всегда и все делающий так, как только он умеет, азартно рубящий с плеча и извергающий бессонные вулканы куража. Партнер, который значительно старше и опытнее, немного ниже ростом, щуплый, сутуловатый, с худыми щеками. Масштаб его образной палитры и степень исполнительской хватки можно сравнить с разгоном ветряной мельницы. Зрители обожают актера за потешного Пигдена в «№13» Р. Куни и обольстительного Давида в «Азалии» И. Жамиака, эксцентричного Лужина в «Фальшивой монете» М. Горького и незадачливого Царя в русской народной сказке «По щучьему веленью». К слову, в пушкинской «Пиковой даме» его затаенный Германн составил отличную партию ее робкой Лизе. Только там все держалось на хрупких, готовых рухнуть в любой момент сваях осторожностей, недомолвок и суетливых пробежек «на цыпочках». Теперь же — непрощаемые бетонные плиты самобичевания, жестов сгоряча, четко обозначенных настроений, запальчивого хотения всего и сразу. Колкие внешние «непохожести» делают их дуэт еще более пронзительным и притягательным. И любовь у них получается какая-то привольная, нагло вымахавшая до небес, словно сорняк в огороде.

Невзирая на крупный режиссерский «помол», массовые картины щеголяют завидной дифференциацией, когда каждый занят своим делом и вместе с тем трудится на общую атмосферу. Взъерошено и колоритно насаждают бабы в претворении **Марины Рай**, **Ларисы Мальцевой**, **Татьяны Володиной** и **Оксаны Ананьевой**, то лихо отплясывающие в позе «руки в боки», то черпающие сплетни, «развесив» длинные уши. Под стать им налегают «добры молодцы», неравнодушные к водочке, гармошке и кулакам в исполнении **Исмаила Махмутова**, **Леонида Казимира**, **Владимира Кириллова** и **Андрея Гаврилова**. Озорными кудряшками выбиваются из общей образной копны Куропаткин **Александра Смышляева**, замполит **Александра Тырлова**, полковник **Дмитрия Фадейчева**, дед **Бориса Кукина**, мать **Полины Галины Холопцевой**, Фима **Антонины Егоровой**, Франц **Александра Володиной**, тетки **Михеева Ирины Кострюковой** и **Веры Боровковой**. К счастью, всей этой шумной «чехарде» с лихвой удастся перекричать досадную интонационную невнятность Колодца с журавлем **Ларисы Былинкиной** и Огородного пугала **Сергея Ивлева**. Особый магнетизм, столь же безошибочно искупающий этот постановочный огрех, излучает эпизод, когда Мать-Земля **Юлии Дединой** сеет крохотные могилки на свой сиротливый пригорок и, сама того не замечая, выносит Михееву смертный приговор... Кстати, после триумфальной октябрьской премьеры в Чебоксарах спектакль уже успел блеснуть на XI Международном фестивале русских театров России и зарубежных стран «Мост дружбы» в Йошкар-Оле, заставив говорить о себе марийскую публику, приезжих коллег и ведущих критиков страны.

Мария МИТИНА (ЕВСЕЕВА)  
Фото предоставлены театром

## МОЦАРТ. Искусство без границ

**Н**а сцене Бурятского государственного академического театра оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова с большим успехом прошла комическая опера **В.-А. Моцарта «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных»**, поставленная известным немецким режиссером **Хансом-Йоахимом Фраем**.

История, рассказанная Моцартом 300 лет назад, могла бы случиться и сегодня, поскольку проблема отношений между мужчиной и женщиной актуальна всегда. Поэтому сюжет, как и его решение, в трактовке Ханса-Йоахима Фрая предстает вневременным. Игривым, пикантным, легким, ироничным, но в то же время предлагающим подумать и порассуждать о философии любви.

Начинается опера еще в зале, как только затихает гул зрительских голосов и огромная люстра, вбирая в себя последние лучи света, гаснет. Прожектора высвечивают две фигуры артистов, мужчину

и женщину, идущих навстречу друг другу с двух сторон зала и поющих песню любви. Он — в черном классическом костюме, она — в белом свадебном платье. Дойдя до центра рампы, они встречаются и покидают зал вместе, уходя в глубину. Этот небольшой пролог перед началом оперы, как режиссерская реплика в зал. Она сразу дает настрой темы, вводит в атмосферу предстоящего зрелища. А зрелище, тем временем, уже рядом. С шумными криками и весельем из боковых дверей врывается ватага молодых людей и устремляется на сцену. Смеясь, обсуждая предстоящую вечеринку, они наслаждаются жизнью, молодостью, свободой. И в течение нескольких минут пластически успевают великолепно проиграть почти весь предстоящий сюжет. Эту хореографическую интермедию исполняет хор, состоящий из очень молодых и креативных исполнителей. Хору режиссер в этой опере отдает много ярких эпизодов, где они проявля-

*Гульельмо — М. Намхайн, Дорабелла — О. Жигмитова*





Гульельмо — М. Намхайн, Феррандо — Б. Дамбиев, Дон Альфонсо — Б. Гомбожапов

ют себя не просто имитаторами событий, а полноценными действующими лицами. Такая идея в данном контексте оказалась органичной, свежей и современной. А кое-кто даже принял танцующих хористов за балетных артистов.

Балетмейстер из Германии **Марк Богартс** доволен результатом. «Самым прекрасным комплиментом для меня, — сказал он, — был удивленный вопрос немецкого критика господина Клауса Билланда, специально прилетевшего на премьеру: «А откуда этот балет?»»

Постановщик спектакля Ханс Фрай уже выпустил на сцене этого театра весной 2013 года в рамках Года Культуры Германии в России оперу **Р. Вагнера «Летучий голландец»**. Поэтому бурятских певцов знает и хорошо их оценивает: «У них прекрасные голоса — первородные, мощные, сильные. Они готовы много работать. Прежде чем братья за Моцарта, я смотрел у них много других опер, которые добротны и традиционны, где выхо-

дят певцы с отличными голосами. Это само по себе хорошо, но сейчас другое время, и сами оперы во многом претерпевают изменения. Недостаточно просто выйти и спеть. Изменилось время, и мы должны меняться вместе с ним, искать новые формы и средства выражения, чтобы зрителю было интересно в театре. И нам вместе с артистами, работая над оперой, приходилось кое-что менять: в форме, в подаче, в манере, в своем мировоззрении на оперное искусство — как реагировать, как касаться друг друга, как смотреть друг другу в глаза, как контактировать и взаимодействовать друг с другом.

Мы постарались вдохнуть и впустить в ткань оперы свежую струю, чтобы она заиграла, заискрилась, обрела новые краски и дыхание. Шаг за шагом мы делали эту работу. Сначала в голове, затем на сцене, чтобы прийти к тому, к чему пришли. Поэтому для всех работа над спектаклем была чем-то новым, поиском интересных и современных решений. И ар-





Фьордиллиджи — Т. Зориктуева, Дорабелла — О. Жигмитова

тисты сумели перестроиться, а это было очень не просто.

Мы с художником-постановщиком **Николаем Шароновым** (Большой театр России) и балетмейстером Марком Богартсом разработали единую концепцию спектакля. Нам было важно рассказать эту историю не только голосами солистов, но и с хором, который сегодня впервые так активно двигался и танцевал на сцене, создавая интересный игровой фон и атмосферу. Они тоже, помимо главных действующих лиц, рассказывали зрителю о любви. И сделали это блестяще. На Западе артист четко знает, что и как делать, и когда я предлагаю ему какие-то изменения, он их не воспринимает, он говорит, что привык делать это «вот так» и «вот так». А артисты вашего театра оказались внутренне гибки, податливы, органичны, подвижны и пластичны. Они с радостью откликнулись на режиссерские предложения, приняли новое и с головой ушли в работу, тем самым добившись прекрасного результа-

та. Мне это импонирует, мне с ними было интересно работать».

Дополню монолог режиссера словами немецкого музыкального критика **Клуса Билланда**: «Я много езжу по оперным театрам западной Европы. У многих из них сейчас большие финансовые проблемы. Иногда подходишь к директору и спрашиваешь: «А может ли хор такую-то и такую-то работу сделать? Может ли он просто выйти на сцену в качестве статиста, постоять и не петь?» Директора это возмущает, он считает, что артисты хора должны петь, а не просто постоять и уйти! Но артисты бурятского театра оперы и балета могут все! И я с большим удовольствием в разных СМИ Европы, с которыми сотрудничаю, расскажу, что в Бурятии хор выходит на сцену не только для того, чтобы петь, но и для того, чтобы танцевать, и не просто танцевать, а исполнять балет. Это же просто великолепно!»

После спектакля художественный руководитель оперной труппы **Дарима Лин-**

**ховоин** сказала: «Мы очень много сил вложили в этот спектакль. С помощью режиссера Ханса-Йоахима Фрая открыли для себя много нового и продолжаем идти вперед. Для нас постановка Моцарта — принципиальна. Я не представляю оперный театр без его музыки. Наши певцы извлекали из своих душ всю глубину, все краски, все светлое и лучезарное. Сегодня мы поем Моцарта, и не каждый театр может иметь смелость взяться за такую вершину. Это тот материал, на котором растет оркестр, певцы. После этой оперы можно браться и за Верди и за Пуччини».

Если продолжать разговор о постановочной команде, нужно сказать о сценографии Николая Шаронова. Стильные костюмы выдержаны в единой гамме и эстетике. Воздушность и ощущение пространства в художественном оформлении. Кулисы, имитирующие одновременно и комнаты, и помещение кофейни, и городскую площадь, решены просто и лаконично. Второе действие запомнилось

великолепной картинкой ожившей природы, где на заднике прозрачная вода омывает скалы, выступающие вдаль горы уходят за горизонт и дают ощущение живого мира, дыхания, простора и бесконечности. В этом «оживлении» природы большая заслуга и великолепного художника по свету **Владимира Стерлина** (Москва).

Продолжением яркого сценографического решения стал артистизм и мастерство солистов, не только спевших свои партии на высоком уровне без «слабых звеньев», но и создавших галерею запоминающихся характеров. Героиня **Туяны Зориктуевой** — Фьордилиджи, трепетна, скромна, светла и трогательна на фоне более деятельной и земной Дорабеллы **Оксаны Хингеевой** (во втором составе **Ольги Жигмитовой**). При этом Туяна обладает красивым тембром и владеет техникой, позволяющей распределять себя эмоционально в сольных партиях и в ансамбле. Дорабелла Оксаны Хингеевой эффектна, обладает сочным

*Фьордилиджи — Т. Зориктуева, Дорабелла — О. Хингеева, Деспина — Б. Ринчинова*





«Так поступают все женщины, или Школа влюбленных». Заключительная сцена спектакля

меццо-сопрано, насыщенным и подвижным. Она опытна, точна, мастеровита. Дорабелла всегда готова на авантюры, что искренне и органично передается актрисой. Дорабелла Ольги Жигмитовой обладает колоритной внешностью, объемным голосом, не теряющимся за плотным оркестром, исполняет свою роль на уровне полной самоотдачи и актерском умении держать зал.

В роли Деспины мы увидели сопрано **Билигму Ринчинову**. Она легка, иронична, подвижна, актерски умеет держать зал, то и дело преображаясь и меняясь внутренне, в зависимости от действия. Она умеет сочетать точность вокальной техники с тонкой актерской непосредственностью и иронией. Гульельмо был спет баритоном **Мунхзулом Намхайном** ярко, с присущей ему эффектностью, красотой, харизматичностью. Не прибегая к внешним эффектам, певец смог интонационно передать характер героя во всех ключевых сценах.

**Баиржаб Дамбиев**, исполнивший роль Феррандо, обладатель мощного тембра с красивым пианиссимо, прозвучал проникновенно и завораживающе, стройно и свежо. Роль Дона Альфонсо исполнена басами **Бадмой Гомбожаповым** и во второй премьере **Эдуардом Жагбаевым**. Оба исполнителя брутальны и хороши. У первого Дон Альфонсо — более сдержан и внутренне затаен, у Эдуарда Жагбаева более ироничен и свободен. В ансамблях все солисты расцвели и радовали безупречной музыкальностью, умением звучать, как единый организм, при этом не теряя драматического и пластического рисунка ролей.

Режиссер Ханс Фрай выявлял и акцентировал внимание на музыкальной драматургии, заложенной в опере, не пытаясь наполнить ее дополнительными смыслами. Его видение созвучно с моцартовским стремлением говорить доступно — о сложном, человечно и искренне — о высоком, иронично — о бытовом. Вспоминаются ос-



Режиссер Ханс Фрай. Перед премьерой

троумные, смешные, насыщенные юмором эпизоды, щедро рассыпанные режиссером по ткани спектакля, которые приводили в настоящий восторг или вызывали улыбку. Это и сцена боя-боксирования Феррандо и Гульельмо на подиуме, появление на том же подиуме Фьордиллиджи и Дорабеллы, когда их, почти бездыханных, ведет, подталкивая вперед, хор. Эти комические вставки и находки разряжали обстановку, давали зрителям возможность насладиться радостным ироничным зрелищем.

Оркестр звучал с должной интонационной экспрессией, достаточно точно. Он воспринимался как одно целое с вокалистами, особенно на второй премьере. Темперамент молодого талантливого дирижера **Филиппа Чижевского**, приглашенного на постановку из Большого театра, завораживал и волновал. Он показал себя очень глубоким, думающим музыкантом, несмотря на молодой возраст. Казалось, он нес музыку, выплески-

вая ее на сцену с какой-то особой цветовой и эмоциональной окраской, а потому и результат получился потрясающий. Его красивые изящные руки взлетали над оркестровой ямой, как крылья большой птицы, и завораживали зрителей экспрессией и выразительностью, а артистам давали энергию, импульс, поддержку.

Спектакль стал достойным украшением сцены Бурятского театра, тем более в год его 75-летия. Исполнение оперы Моцарта «Так поступают все женщины» — это большая победа и событие большой значимости. Спектакль органично вошел в репертуар, украсив его, а город получил эстетически-ценный художественный подарок, подтвердивший, что театр открыт для познаний и восприятия нового, для международных контактов и сотрудничества.

Лора ТИРОН

Фото Вячеслава УРБАЗАЕВА

# АЛАВЕРДИ ПО-АРМЯНСКИ — «ДАННЫЙ БОГОМ»

**П**олучив приглашение от **Союза театральных деятелей Армении** на фестиваль в Алаверди, **Волгоградский молодежный театр** не сразу ответил согласием, поскольку не избалован финансовыми вливаниями, и такая поездка могла стать неподъемной ношей. Но взвесив все «за» и «против», администрация театра решилась принять предложение и ни разу не пожалела об этом.

Позади остались хлопоты, связанные с доставкой делегации, костюмов, реквизита и декораций, переговоры с таможенной, консультации с представителями армянской диаспоры в Волгограде, и вот уже самолет Ростов-на-Дону — Ереван, миновав величественные вершины Кавказского хребта, совершил посадку на армянской земле. Из столицы республики нас ждал путь дли-

ной 167 километров до **Алаверди** — небольшого городка металлургов, принимающего фестиваль «**Театральный Лори**». К слову, название Алаверди дано в честь старейшины кочевников племени борчалу и на армянском означает «данный богом».

У фестиваля богатая история, корни его уходят в советское время, и в этом году он проводился уже в 22-й раз. Среди нынешних участников на этот раз оказались **23 армянских коллектива**, **Волгоградский молодежный театр** и **Чеховский городской драматический театр (Московская область)**. «Театральный Лори — 2014» проходил под знаком русской классической драматургии и был посвящен памяти народного артиста СССР **Соса Саркисяна**, уроженца соседнего Степанавана, покинувшего этот мир ровно год назад. Вдова

*У афиши фестиваля «Театральный Лори — 2014»*





Подхалузин –  
М. Перов



Липочка –  
К. Вербицкая,  
Устинья  
Наумовна –  
А. Трудов

актера музыковед **Нелли Саркисян**, обаятельная женщина и интереснейший собеседник, была в числе тех, кто радушно принимал волгоградскую делегацию.

Последующие два дня были наполнены кропотливой работой всех служб, подгоняющих декорации, свет и звук к новым площадкам, и актеров, обживающих непривычное пространство. И надо отдать должное и тем, и другим: было сделано все и даже больше, чтобы представить местному зрителю спектакль «**Банкрот**» в своем первоизданном виде. Первое свидание с армян-

ской публикой состоялось в столице области Лори городе Ваназдор (бывший Кировакан). В республике его называют «наш армянский Паневежис», намекая на высокий художественный уровень здешнего театра и подготовленность зрителей. Уютное театральное здание в центре города гостеприимно открыло свои двери для гостей из России. Долгие несмолкающие овации и огромная корзина цветов от супруги российского консула в Гюмри стали подтверждением успеха. **А.Н. Островский** в трактовке Волгоградского молодежного покори́л Ваназдор.



*Липочка –  
К. Вербицкая,  
слуги – Н. Вешагури  
и Г. Махмудов*

Разборка декораций, полуночный переезд в Алаверди, новый день хлопот и приговлений и теперь уже фестивальныи спектакль. Местный Дом культуры меднохимического комбината не очень приспособлен для сценического действия. Службам Молодежного театра пришлось попотеть, чтобы создать для актеров привычные условия. Но все окупилось сторицей. Казалось, трудно выступить ярче, чем накануне, но радужные хозяев, изумительная природа осенней Армении, сам горный лорийский воздух сделали свое благодатное дело: актеры по отдаче превзошли самих себя. Зал, захваченный энергетикой, льющейся со сцены в финале, в едином порыве встал и долго не отпускал труппу с подмостков. Спонтанно организованный прямой эфир на местном телевидении только подтвердил интерес к Волгоградскому молодежному театру. За полчаса передачи его художественный руководитель заслуженный артист России **Владимир Бондаренко** и директор **Дмитрий Куделькин** ответили на дюжину звонков. Плодотворно прошла встреча в Ванадзорском филиале театрального института. Порадовало, что совсем молодые люди живо интересовались театральной жизнью в России и Волгограде. Состоялся интересный разговор об искусстве, которым явно остались довольны обе стороны.

Диплом лауреатов и изящная статуэтка символа фестиваля, благодарственный адрес от губернатора области Лори, добрые слова мэра Алаверди и трогательную заботу всех, кто принимал участие в подготовке и проведении театрального форума, великолепные альбомы по истории и искусству Армении и жар сердец армянского народа увозили мы с собой в Волгоград. И, конечно же, незабываемые впечатления. Перед отъездом волгоградцам удалось посетить Ахпатский и Санаинский монастыри, поражающие своим аскетизмом и величием древности, постоять у мемориала чтимых в Алаверди земляков — известного советского политика Анастаса Микояна и его брата, выдающегося авиаконструктора Артема, сфотографироваться у памятника в Дилижане, где Кикабидзе с незабвенными Мкртчяном и Леоновым окружили кран с вечнотекущей водой, которая «второе место в мире занимает», окунуть ладони в воды Севана...

Поездка в Армению лишний раз убедила в том, что армянский народ бережно относится не только к своей культуре. И в том, что дружба России и Армении по-прежнему остается символом надежного товарищества и добрососедства.

*Валерий БЕЛЯНСКИЙ  
Фото предоставлены театром*

# ИСТОЧНИК СВЕТА

## III Всероссийский театральный фестиваль имени Олега Янковского

**В**первые этот фестиваль в Саратове был не «памяти» а имени великого актера, в честь его 70-летия. Фестиваль родился по инициативе Саратовской академдрамы (арт-директор — завлит театра **Ольга Харитонова**), где Олег Иванович начинал как актер. Впрочем, детство и юность будущего кумира поколений тоже прошли в этом городе. У фестиваля имени Янковского двуединая задача: вспомнить Мастера и показать значительные работы представителей саратовской театральной школы, к которой он принадлежал. Сюда традиционно везут спектакли с участием выпускников Саратовского театрального института — актеров Саратова, Москвы, Петербурга, других городов и стран.

### Сохранить огонек. Янковский

Высоко-высоко, на широком экране человек с нервным усталым лицом несет огарок свечи в сыром мрачноватом пространстве, прикрывая пламя то длинной ладонью с напряженными венами, то полкой темного осеннего пальто. Его неспешное движение видно отовсюду. Даже те, кто никогда не смотрел **«Ностальгию» Андрея Тарковского** и ничего не знает об этой роли Янковского, чувствуют глубинный смысл в вечном походе ностальгирующего по теплу и свету героя. *«Она, эта свеча, мало кого освещает и никого не греет. Но пронести этот маленький источник света, сохранив пламя, немного дальше очень важно. Собственно, этим мы всегда и занимаемся»*, — строки из листков, которые организаторы раздали зрителям.

Блистательного актера на фестивале вспоминали постоянно — на встречах, вечерах, пресс-конференциях. Фестиваль должен был открыться **«Крейцеровой сонатой» МХТ им. Чехова**. Роль Позднышева — одна из лучших киноролей Янковско-

го. В спектакле его играет **Михаил Пореченков**, но из-за погодных условий актер не смог прилететь в Саратов, и зритель «Сонату» не увидел.

Худрук **«Сатирикона» Константин Райкин**, будучи большим поклонником Янковского, смотрел все его театральные работы в **Ленкоме**. Лучшей считает царя Петра в **«Шуте Балакиреве»**. «Своя история» с Янковским у саратовского артиста **Сергея Ганина**: *«Он выступал за городом. Мой отец возил его в Саратов. Он был белокурый, невероятно красивый. Мне было 9 лет. Спросил у него: “А я смогу стать актером?” Он внимательно посмотрел на меня и сказал “да”. Почему он так ответил? Думаю, тень благословения Олега Ивановича надо мной до сих пор»*.

**Ирина Горелик**, основатель и руководитель **Иерусалимского театра «Микро»** (бывший завлит ТЮЗа Киселева), поделилась детскими впечатлениями: *«Мы с моей подругой бежали за Янковским по улице. Он только сыграл в фильме “Щит и меч”. Можете себе представить страстно влюбленных в немецкого офицера российских девочек? Это каким грандиозным было актерское обаяние, если мы не Любшина (советского разведчика) выбрали, а его!»*.

Один день фестиваля посвятили встрече с родными Олега Ивановича — живущим здесь братом Николаем и племянником Игорем, актером и продюсером. «Дядю» (разница всего в семь лет) Игорь считал братом, они дружили. Его удивляло мгновенное «включение» Олега в роль. Как-то поехали купаться в Сосновый Бор. Олег ушел в палатку минут на десять. «Что-то уходил?» «Да съемки завтра “Крейцеровой сонаты»». Зерно роли искал». Десять минут — и такой фильм!

Николай Янковский обнаружил истоки артистизма семьи: она жила в «квадрате четырех театров». Он трогательно бла-





*С. Ганин у памятной  
доски Олегу Янковскому  
в фойе Саратовского театра  
драмы им. И. Слонова*



К. Райкин и Е. Бутенко-Райкина со студентами после класс-концерта «Азбука актера»

годарил город «за память». Четыре мемориальные доски — на доме, где жила семья Янковских (в траурные дни поклонники несли сюда свежие цветы и горящие свечи), на школе, где учился «барон Мюнхгаузен», на здании, где находилось театральное училище, в фойе академдрамы. Родные передали театральному музею семейную реликвию — фотографию отца Олега Ивановича, офицера царской армии. На снимке Иван Янковский с однополчанами, которые скоро будут убиты. На Первой мировой.

В один из фестивальных дней презентовали книгу «Ах, как бы начало вернуть. Олег Янковский в Саратове» (составитель Ольга Харитоновна). Мы наблюдали рождение книги в прошлые годы: слушали очень своеобразное сообщение «Скромное обаяние позднесоветского интеллигента», изучали реконструкции спектаклей с Янковским. Сюда вошли и воспоминания брата, и лучшие рецензии тех лет. Это первая ласточка, и будут еще книги о саратовском периоде семьи Янковских.

В театральном фойе разместилась скульптурная группа **Ольги Пегановой**. Три фигурки — главные персонажи Янковского в Саратове: Мышкин с его нездешним взглядом, прищур учителя Мелузова из-под очков, лоск настоящего аристократа из «Стакана воды». В рамках фестиваля прошла премьера документального фильма «**Янковский**» известного режиссера **Аркадия Когана**. Там тоже есть кадры с негасимым огоньком «Ностальгии». Такие актеры *совсем* не уходят.

### Меняться всегда. Ермакова

Еще важная дата для саратовской театральной школы — 90-летие народной артистки СССР **Валентины Ермаковой**. Превосходный педагог, находивший в робких, неумелых девочках-мальчишках большие таланты. Фестиваль стал своего рода бенефисом Ермаковой. Приехали шесть ее учеников. **Владимир Калисанов** — артист МХТ им. А.П. Чехова. **Елена Бутенко-Райкина**, окончившая курс **Ермаковой-Дзекуна**, работавшая в саратовском театре (привезла своих с **Кон-**

стантином Райкиным студентов из Театральной школы, где она декан). Она вспомнила учителей: «Великая актриса — прекрасный режиссер». **Иерусалимский театр «Микро»** в Саратове впервые. Его создали две талантливые дочери **Льва Горелика**. Ирина стала режиссером, Мария, учившаяся у Ермаковой, — ведущей актрисой. На фестивале она представила моноспектакль. **Галина Тюнина** из театра «**Мастерская Петра Фоменко**» — тоже ученица Ермаковой. «*Чувствую огромную благодарность этой сцене, — говорила Галина. — В первую очередь, Валентина Александровна была актрисой. Наша профессия такая, что передается из рук в руки — не через книги и лекции. Валентина Ермакова была рукотворным мастером. Она бросала опыт из своего сердца в твою.*» Тюнина сыграла в фестивальном показе «**фоменок**» «**Война и мир. Начало романа**» три очень непохожие роли: Анну Шерер — Графиню Ростову — Княжну Марью (Национальная премия «Золотая Маска»).

Любимый последний ученик Ермаковой (любимых у нее было много) **Максим Матвеев**, актер **МХТ им. Чехова**, утверждает, что Валентина Александровна была человеком-Вселенной. Мастер психологической школы, она дала большой жизненный толчок, после которого стало понятно, как существовать дальше в профессиональном плане, да и в жизни тоже. Максим исполнил несколько ролей в «**Карамазовых**» **МХТ им. А.П. Чехова** на фестивале. Явился он и в ипостаси соучредителя **благотворительного фонда «Доктор Клоун»** и привез спектакль «**Приключения в пижамах**».

**Евгений Миронов**, тоже любимый ученик, который ведет фонд «**Артист**», приехал с музыкальным спектаклем «**Признание в любви**». Выручка от него пошла на нужды саратовских ветеранов искусства. По словам артиста, Ермакова была больше, чем актриса. Уже находясь в больнице посмотрела первую серию «**Идиота**», сделала замечания. У нее была «кошачья интуиция», что подтверждает такая история. Миронов летел сниматься в Париж

в фильме, который ему не нравился, а **Валерий Фокин** предложил ему роль Ивана Карамазова. Женя позвонил Ермаковой, та сказала потрясающую фразу: «Париж стоит мессы, но Достоевский стоит Парижа». Наутро он летел обратно в Москву.

На вечере памяти Ермаковой Ольга Харитонова рассказывала, как органично актриса чувствовала себя в любой роли — хоть шотландской королевы, хоть простой русской бабы. И менялась от роли к роли. Хотела написать книгу — пригласила Ольгу. Жаль, не успела. После ее смерти издание финансово поддержал Евгений Миронов.

### Пробовать, искать. Другие

На фестивале была большая программа показов. Специально к этому событию чета **Райкиных** со вторым курсом **Театральной школы** подготовили класс-концерт «**Азбука актера**»... Два спектакля привезла **Школа драматического искусства (ШДИ)**, основанная **Анатолием Васильевым** (его ученик и ученик **Юрия Киселева** — худож театр **Игорь Яцко**). «**Аглая**» **Клима** — дописанная несуществующая глава «**Идиота**». С согласия режиссера (**Владимир Клименко**) на **Малой сцене Саратовской драмы** поместили фотографии Мышкина. В этой роли особенно ярко раскрылся талант раннего Янковского. Его светлый взгляд обращен на нее, Аглаю (**Ольга Хорева**). Актриса петербургской театральной школы обладает удивительной пластикой — ее «пианистически» ладони полны скрытой энергии, одухотворенное, изнутри красивое лицо.

**Уайльд**, «**Как важно быть серьезным**» — в блестящем исполнении ШДИ. Остроумнейший текст, замедленно-музыкальное его произнесение, истинно английский дух постановки. Яцко играл в дипломном спектакле у **Киселева**, был занят в тюзовой ее версии комедии. Решил поставить ее в ШДИ. История началась уже в фойе, когда режиссер, в смокинге, с книжкой подмышкой, громкогласно объявил, что актриса, исполняющая роль



«Как важно быть серьезным». И. Яцко, О. Баландина.  
Школа драматического искусства

тети Августы, не прибыла в Саратов из-за непогоды. Наш город окончательно превратился в туманный Альбион, актеры получили шанс порезвиться. «Тетушка» не стала утруждать себя переодеванием в женское платье. Она появилась на сцене, неотступная, как статуя Командора, вещая с непреложностью истинной леди. Лорды слегка закусывали и выпивали в ускоренном темпе. Герой **Сергея Ганина** преспокойно выливал остатки за шиворот. Его комически-пластические этюды очаровательны, особенно танец с зонтиком. Хорош и наш земляк **Роман Долгушин** в роли обаятельного молодого человека с непроницаемым именем Алджернон.

В Новокуйбышевском театре-студии «Грань» играет ученица саратовского профессора **Риммы Беляковой Юлия Бокурадзе**. Театр привез рождественскую притчу «**Вол и осел при яслях**» **Сюпервелья**. Куклы, выточенные из дерева, лишь иллюстрируют текст, читаемый актрисой и актером (**Александр Овчинников** учился в Саратове на кукольника). Вначале было Слово... Голос Юлии, матерински нежный, мягкий, повествует о скитаниях Иосифа и Марии. Юлия и сама скоро станет матерью. Это вечное чудо жизни случилось с ней, когда она уже играла в спектакле. Маленький театр сумел стать очень заметным. Юлия Бокурадзе получила Гран-при фестиваля **малых городов России** за роль в спектакле «**Фрекен Жюли**». Настоящим открытием для многих стал **Сартр** — спектакль новокуйбышевцев «**PS**» (постановщик **Денис Бокурадзе**). «Постскриптум» можно расшифровывать, как мысли *после* спектакля, *после* Сартра, *после* смерти. Герои помещены в комнату, обитую медными пластинами. Из-за прозрачного зеркала проникают странные звуки — вздохи, стоны, детский плач. Смеясь потусторонним смехом, двигаясь в изломанной пластике модерна, их выпускает в пространство сцены Юлия Бокурадзе. Там прошлое: его нельзя приукрасить, от него нельзя избавиться. За стеклом жертвы, наши грехи.

**Иерусалимский театр «Микро»** показал спектакль по роману израильского писателя **Меира Шалева** «**Как несколько дней**». Руководитель театра **Ирина Горелик** написала инсценировку о первых переселенцах в Израиль.

Замечательный театр «**Мастерская Петра Фоменко**» привез один из лучших своих спектаклей — «**Война и мир. Начало романа**». Петр Наумович задал ритм, сообщил настроение постановке. А еще раньше он нашел *своих* актеров, вырастил. Петелька к петельке, вяжут они парные отношения с партнером, любовные — с текстом, дружеские — с залом. И стало так хорошо, будто и мы приглашены на

именины в дом Ростовых — шумный, бес-толковый, староприимный московский дом. Скачет боком кудрявый «казак Наташа» (**Вера Строкова**), пробегает испуганной ланью Соня (**Ксения Кутепова**), добрейший граф Ростов (тоже саратовец **Рустэм Юскаев**) не выдерживает напора уютной жены в салопе и чепце (**Галина Тюнина**), которая решительно требует деньги для нуждающейся подруги. И тщательно пересчитывает.

**Московский областной ТЮЗ**, где работают два выпускника саратовского профессора **Александра Галко**, представил пьесу плаща и шпаги «С любовью не шутят» **Кальдерона**. Ни плаща, ни шпаги в озорной, немного хулиганской версии режиссера **Николая Дручека** не наблюдалось. От кого ждать театрального хулиганства, как не от ученика самого **Фомы**? Испания, XVII век (как нам сообщают), а фехтуют пальцами, костюмы носят условно исторические. Сеньоры очень ловко пощелкивают подтяжками и притопывают каблуками, как в испанском танце (одного из сеньоров иронично подает наш выпускник **Антон Афанасьев**). У сеньорит каблук повыше и художественного стука поболее. Эта искрометная комедия — своего рода актерский тренинг.

После двух спектаклей Саратовской драмы, где заняты яркие представители нашей театральной школы (**Григорий Ардаков**, **Людмила Гришина**, **Елена Блохина**, **Эльвира Данилина**, **Игорь Баголей**, **Владимир Назаров**, **Виктор Мамонов**, **Андрей Седов**) — «Урда» **Майенбурга** и композиции по стихам русских поэтов «**Прошу театр не посещать**» (постановка **Ольги Харитоновой**) — показ МХТ им. А.П. Чехова. Второй их фестивальныи спектакль — «**Карамазовы**». Болеет **Филипп Янковский**, исполнитель роли Дмитрия в «фантазиях **Константина Богомолова**». Роль старшего брата обозначил (игрой назвать трудно) сам режиссер. Сцена драмы превратилась в черный, сверкающий мрамором саркофаг, куда, как ячейки с погребальными урнами, вдвига-



«Карамазовы». Алексей — Р. Хайруллина, Федор Павлович — И. Миркурбанов. МХТ им. А.П. Чехова

ются экраны. Все черное. Стулья кажутся обмазанные смолой. Слепящий свет, оглушающая музыка — просто эстрадный рев. Густо измазаны смолой, как ворота непотребной девки, все карамазовские дела, и вообще *все* дела. Пожалуй, только диалог Ивана с Чертмом и со Смердяковым после убийства приближены к глубинным пластам романа. В остальном зрителя клипово проводят по основным сюжетным линиям. Тексты пробегают по экрану коротенькие, глупейшие — краткое изложение для недоразвитых. А те будут потом думать: мол, был такой автор, забавную чернуху кропал... Хорошо, что финал фестиваля «смоляной дух» как-то развеял.



Музыкальный спектакль «Признание в любви» с участием К. Раппопорт, Е. Миронова и В. Спивакова с Национальным филармоническим оркестром России



К. Пирогов на встрече в музее Саратовского театра драмы им. И. Слонова

Посмотрели в детской больнице добрый спектакль «Приключения в пижаме», а в оперном театре — спектакль-концерт по переписке Петра Чайковского и Надежды фон Мекк. В исполнении Евгения Миронова, Ксении Раппорт и Национального филармонического оркестра России с маэстро Владимиром Спиваковым. Язык писем великолепный, музыка Петра Ильича безбрежна и прекрасна, как море. Они достойно венчали фестиваль имени Янковского.

Его имя в наших душах, огонек его свечи с нами. Каждый актер саратовской драмы несет маленькое пламя на большом фотопортрете. Их соединили в вереницу несущих «огонек той веры» в зале театра. Веры в истинное искусство, разум, свет.

Ирина КРАЙНОВА

Фото Алексея ЛЕОНТЬЕВА

# ТВОРИТЕ В «АЛЕКСАНДРОВСКОМ САДУ»! Пятый театральный фестиваль в Ульяновске

**И**мя **Бориса Александрова** для ульяновской сцены, для самого города и всего региона, без преувеличения, значимо. Премьер **Ульяновского драматического театра им. И.А. Гончарова**, народный артист России, лауреат Госпремии РФ, основатель и бессменный руководитель (на протяжении 30 лет!) молодежно-театральной студии «ДРАМ», завкафедрой актерского мастерства факультета культуры и искусства Ульяновского государственного университета и даже депутат Законодательного собрания региона. Почетный гражданин Ульяновской области... Александров живет и сейчас в памяти коллег и зрителей. Живет в своих учениках, в их труде на подмостках, в их отношении к Театру, в их взгляде на мир. Живет и растет «**Александровский сад**». Его сад — фестиваль, созданный учениками Мастера, убежденными, что лучшая память об Учителе — продолжение его дела. В 2014 году фестивалю исполнилось пять лет.

«Творите!» — призывал и учил Борис Владимирович своих друзей, студентов, студийцев. И они заветам Мастера верны. И не только они. За пять лет география фестиваля расширилась до Москвы и Пензы, Санкт-Петербурга и Орска. Отличительной чертой «Сада» является то, что под «сенью его ветвей» приживаются и «профи» и «любители». Они учатся друг у друга, общаются, завязывается дружба, рождаются традиции. Творческие коллективы и те, кто принимает участие в организации и проведении фестиваля, получают дипломы «Участника» и «Садовника». Особенная ценность памятных подарков в том, что второй год подряд они с любовью изготовлены добрыми руками актеров ульяновского театра-студии «**Enfant-Terrible**». Этот коллектив и его художественный руководитель **Дмитрий Аксенов** являются учредителями «Александровского сада». Ведь именно здесь собра-

лось наибольшее число людей, знающих Бориса Владимировича, учившихся у него ремеслу и творческому отношению к жизни. Аксенов утверждает — и справедливо — главным приоритетом фестиваля является общение, стремление к теплоте, свету, радостям встреч.

Что касается любителей, на этом фестивале они ни на йоту не уступают профессионалам. Ибо первые по «градусу творчества» одержимы любимым делом едва ли не так же страстно, как вторые. На пятом «Александровском саде» это стало ясно уже во время церемонии открытия, которая не случайно называется «Традиционный сбор». Традицию праздновать свои дни рождения в кругу друзей-учеников заложил сам Александров. Какие же это были творческие посиделки — с капустниками, подарками-импровизациями! Они и по сей день остаются. Сюрпризы начинаются с открытия. На сей раз такими стали чеховская одноактовка «**Юбилей**» от студентов-актеров **Ульяновского государственного университета** и авторская миниатюра «**Абсолютное желание**», сочиненная и поставленная актером «Enfant-Terrible» **Сергеем Карачевым**. Студенты Александрова уже не помнят. Но их мастер, ученик Бориса Владимировича, известный ульяновский актер, кандидат педагогических наук **Алексей Храбсков** в полной мере передает театральную молодежи Ульяновска заветы своего педагога. В Чехове будущие артистыкупаются, не боясь утонуть, с радующим глаз профессионализмом. В их исполнении забавная история про юбилей банка становится своеобразной «ретроспекцией» для будущих великих «Чайки», «Вишневого сада», «Трех сестер» и даже «Иванова». Черты последнего зримо угадываются в комичном главном герое в исполнении студента **Даниила Мельникова**. В «Абсолютном желании» профессиональный актер один — молодая звезда симбирской драмы **Виталий**

**Злобин.** Главных героев сыграли также студенты Храбскова **Юрий Ефремов** и **Анна Андреев**. Их персонажи — влюбленные молодые люди, в результате генетического эксперимента лишённые перспективы когда-либо умереть. Фантастическая новелла к финалу, стараниями режиссера и исполнителей, достигает высот теософской притчи о вечной любви и вечном страдании.

«Гостевая» афиша «Александровского сада-2014» была представлена сразу двумя коллективами из одной губернии — Пензенской. Спектакль-эксперимент «**Жюли. Экосез на троих**» театральная студия «**Арлекин**» из город **Заречный** показала на фестивале за несколько дней до премьеры на малой родине. Оригинальное прочтение пьесы **Августа Стриндберга «Фрекен Жюли»** и столь же оригинальное ее сценическое воплощение превратило мрачноватую историю кошмарных сновидений главной героини в яркое и жизнеутверждающее действие. Любовный треугольник на сцене (**Татьяна Иванова**, **Людмила Кучерявенкова** и **Олег Кшуманев**) то заходит в страстном экосезе, то вдруг в смешении страстей Островского и разудалого «дель арте» балансирует на грани безнадежности и оптимизма. В спектакле соединяются, казалось бы, несовместимые законы пластической и психологической

*«Жюли. Экосез на троих». Жюли — Т. Иванова*



драмы, реалистического и мистического театра. Земляки «Арлекина» из **Камерного музыкального театра Светланы Орешкиной** представили фестивальной публике свой беспроегранный «хит», литературно-музыкальную композицию «**Мцыри**» по **М.Ю. Лермонтову**. Эта тонкая, ажурная, но такая чувственно-сентиментальная работа современных подростков сродни Палеской шкатулке с необходимым душе и сердцу содержимым. Пока закрыта — радуется глаз красотой росписи. Но заглядываешь внутрь, и оживают самые сокровенные эмоции. Исполнитель главной роли **Илларион Маров** играет Мцыри уже около года. И взросление юному актеру пошло только на пользу, наполнив его персонаж ранее скрытым потенциалом взрослеющего и постигающего жизнь человека.

Если ульяновские театральные студии и уступили гостям, то не очень. Еще одна бывшая ученица Бориса Александрова **Ольга Королева** сегодня руководит **ульяновской студией «ВИВАТ»**. В исполнении самых юных участников фестиваля простая сказка «**Ушастик**» без дидактичного навязывания любви к малой родине заставила даже пап и мам юных зрителей по-другому взглянуть на само понятие «патриотизм». Без наносного, а просто, ненавязчиво и аргументированно. До сих пор существует и **Александровская студия «ДРАМА**», которая в этом году замахнулась на философскую притчу «**Никто не поверит**». Известный с детства роман лисенка Людвиг Ларсена и цыпленка Тутты Карлссон в этом спектакле от сценариста «Доживем до понедельника» **Георгия Полонского** повернут так, что поднимает не только проблемы первых чувств маленького человека — от симпатии до разочарования. Нынешний руководитель «ДРАМА», актер симбирской драмы и «**Enfant-Terrible**» **Алексей Гуцин** в меру хулигански и в меру менторски декларирует в спектакле цельность личности в пику возникающему подчас желанию не быть, а казаться, прогибаясь под изменчивый мир.

**Ульяновская антреприза** (есть в городе и такая) в фестивальной афише была представлена дважды. Уже упомянутый Алексей





«Ушастик». Сцена из спектакля

Храбсков вместе со своей супругой и коллегой **Дарьей Долматовой** сыграли милую историю **«Маленький человек с большим сердцем»**. Главная идея — «на вырост». Она про обычных людей невысокого социального положения и происхождения, не одаренных выдающимися способностями, не отличающихся силой характера, но при этом обладающих теми качествами, которые нашу жизнь украшают и делают планету чище во всех смыслах. Примечательно, что в данном случае в качестве драматурга дебютировал известный не только у себя на родине поэт, журналист, философ, музыкант и театральный критик **Сергей Гогин**. Другой антрепризный спектакль — **«Вдовы» Славомира Мрожека** — **Виталий Злобин** поставил в расчете на четырех молодых актрис **Екатерину Поздышеву, Александру Пашкову, Надежду Иванову и Наталью Еранову**. Вычислить абсурд Мрожека создатели спектакля решили через природу смешного. Переодевания, маленькие комедии положений, женская логика глазами мужчин — вот основные инструменты этого театрального производства. Режиссер, кажется, лишь подсказывает исполнительницам



«Маленький человек с большим сердцем». Маленький человек — А. Храбсков, Женщина — Д. Долматова

путь, задавая вектор движения, а комфортным его актрисы делают сами. Чтобы убедить и себя и публику — уже сегодня необходимо сделать все, чтобы завтра не повторилось то, что было вчера.

На правах хозяев «Enfant-Terrible» наполнил фестивальную программу тремя лучшими своими спектаклями. Это, во-первых, идущая на сцене театра студии драматургии



«Вдовы». Официант — Е. Поздышева, Первая вдова — А. Пашкова



«Nemeralopia». Блондинка — А. Дулебова, Лис — Т. Леонова

ческая сюита «**Nemeralopia**» еще по двум одноактным пьесам **Мрожека** — «**Серенада**» и «**Кароль**». Как способен человек измениться под давлением пресса «субъективных» обстоятельств? И к каким «жертвам» ведут подобные трансформации? На эти два вопроса «Enfant-Terrible» отвечает настолько проникновенно, что в итоге становится

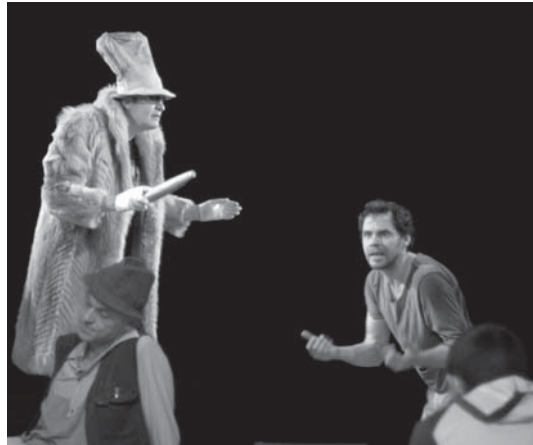
ся страшно от открывшейся Истины. Во-вторых, спектакль «**Тот, который платит**», оригинальный жанр которого обозначен как «недетская сказка постмодернизма». Легкую антрепризную комедию **Ива Жамниака** «**Месье Амилькар, или Человек, который платит**» художественный руководитель театра и постановщик спектакля **Дмитрий Аксенов** только ему ведомым воздействием на самые незащищенные струны человеческой души превращает в сагу о подлинном чувстве. Здесь есть место и холодному расчету глубоко ранимого бухгалтера Амилькара (**Борис Абашин**) и всепоглощающей страсти актрисы Элеоноры (**Анна Дулебова**) и зарождающейся нежности и

«Тот, который платит». Амилькар — Б. Абашин, Мелия — Т. Леонова, Элеонора — А. Дулебова



сентиментальности бывшей «ночной бабочки» Клео-Виржинии (**Кристина Сабирова**). И беззаветной преданности и любви к жизни всех остальных больших и маленьких персонажей этой «комедии чувств». Наконец, недавняя премьера театра-студии «**Страсти по Мокинпотту**». И снова эксперимент. На сей раз с социально-острой пьесой **Петера Вайса «О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился»**, полвека назад уже поставленной в столичном Театре на Таганке. Аксенов сотоварищи решил не повторяться. И «исчислил» в фарсе на злобу вчерашнего дня по-настоящему апокалиптические глубины. Сокрушенного человека спасает только Любовь — такой идеей проникнута премьера от «Enfant-Terrible». Одна из главных удач «Страстей по Мокинпотту» (привет Андрею Тарковскому) тот самый сокрушенный главный герой в исполнении **Андрея Галактионова**, использующий всю свою мощную актерскую палитру — от откровенного фиглярства до высокой трагедии.

У «Александровского сада» есть еще одна традиция. Под занавес очередного фестиваля его не закрывают, но открывают новый. На сей раз в рамках открывшегося шестого даже был показан первый спектакль — антреприза актрисы ульяновского драмтеатра **Ольги Новицкой**, которая со своими кол-



«Страсти по Мокинпотту». Господь Бог — Я. Щедров, Вурст — Б. Абашин, Мокинпотт — А. Галактионов

легами представила любопытную сценическую версию известной детективной трагикомедии **Робера Тома «Восемь любящих женщин»**. Это пластическо-драматическое музыкальное ревю в стилистике Франсуа Озона, где все образы не просто дополняют друг друга, но складываются в глобальную Мозаику Судьбы.

Артур АРТЕМОВ

Фото предоставлены фестивалем

«Восемь любящих женщин». Сюзон — А. Дулебова, Шанель — В. Султанова, Катрин — Н. Иванова



# ДОСТОЕВСКИЙ. МОНОЛОГИ

## XVIII Международный фестиваль камерных спектаклей по произведениям Ф.М. Достоевского

**Б**ольшой двухэтажный деревянный дом в **Старой Руссе** Достоевские купили в в 1876 году и полюбили проводить в нем летние месяцы. Здесь писатель работал над «Бесами» и «Братьями Карамазовыми». Сам городок стал прообразом Скотопригоньевска, недалеко от Старой Руссы до сих пор существует небольшое село — то самое Мокрое, куда Митя приехал за Грушенькой. Нынешние хранители **Дома-музея Ф.М. Достоевского** точно знают, кто из горожан изображен в романах, где располагался дом Карамазовых, где жил старец Зосима, какой из многочисленных здешних храмов любил Алеша и сам Федор Михайлович. Коллекция музея хранит немало подлинных вещей, мебели, книг, принадлежавших Достоевскому и его семье, но, пожалуй, самое ценное здесь — удивительная атмосфера дома. Не застывшая, скучно-мемориальная, а трепетная, живая и спокойная. Здесь уютно скрипят половицы, по-домашнему пахнет яблоками из сада. Хочется ходить на цыпочках и разговаривать шепотом — все время кажется, что если прислушаться, то будет слышен скрип пера.

Спектакль **Романтического театра Юрия Томошевского «Достоевский. Монологи»**, ставший победителем XVIII фестиваля камерных спектаклей по произведениям Ф.М. Достоевского, игрался на первом этаже Дома-музея, в небольшой комнате, бывшей нижней гостиной. За окнами неспешно текла река Перерытица, ее берега укутаны влажным осенним воздухом, сам дом был тих и внимателен. Место и время требовали от театра не столько единства, сколько верности тона. Шесть фрагментов из «**Белых ночей**», «**Преступления и наказания**» и «**Записок из подполья**» Юрий Томошевский сложил в композицию стройную и

изящную. Кому-то из артистов был доверен «чистый монолог». Например, **Константину Сироткину**, темпераментно и озорно сыгравшему пьяницу-литератора из рассказа «Бобок». Или «страницы романа», когда **Татьяна Морозова** сыграла цены поминок Мармеладова и обвинений Сонечки словно от лица Екатерины Ивановны. Созданный «по школе», с искусно вылепленными полновесными образами, почти полностью лишенный предметного мира, спектакль «Достоевский. Монологи» идеально вписался в пространство Дома-музея Ф.М. Достоевского, где 18 лет лет назад и родился этот фестиваль.

К слову, в этом году личные симпатии его директора **Наталии Костиной** и ее сотрудников, которые не только в силу своих профессиональных знаний, но и по количеству просмотренных за все это время театральных работ (их было почти 150!) по праву могут считаться стопроцентными экспертами, достались **польскому** спектаклю «**Преступление и наказание**». В постановке Родион Раскольников (**Адам Турчик**) очень молод. Думается, для режиссера **Станислава Мельски**, кроме того сыгравшего роль Мармеладова, это важно и принципиально. Они все очень юны — Раскольников, Соня и даже Свидригайлов (в трактовке **Артура Боченского** это выглядит содержательно и убедительно). Нет, не герои XIX века — молодежь сегодняшнего дня, независимая, нервная, ершистая, со стильными прическами и строем речи (поразительна выученность и речевая культура польских артистов, заподозрить в них студентов-второкурсников невозможно). Авторам спектакля вообще не важны исторические, временные или национальные реалии. Пространство спектакля — это внутреннее пространство Раскольникова, мир



«Преступление и наказание». Раскольников — А. Турчик.  
Малый театр, Вроцлав



«Преступление и наказание». Сонечка Мармеладова —  
Д. Кострыкина. Брянский ТЮЗ

его воспоминаний. Герой в убогой каторжной каморке отматывает свою историю назад, заново мучительно переживая весь нелегкий путь, и по-прежнему не обретает успокоения. Боль яростная, сжигающая, корежащая не проходит и не пройдет, потому что нет искупления у преступления.

Польская трактовка «Преступления и наказания» оказалась жесткой и трагичной, но очень точной по «достоевской» природе чувств. Заслуженно получив призы жюри «За лучшую режиссуру» и «Лучшую мужскую роль», спектакль смог победить и не совсем подходящую для себя сцену Дома творчества «Русич», и отсутствие перевода. И если играть спектакли «средней» и «большой формы» на иной площадке в Старой Руссе негде физически (хотя в прошлые го-

ды администрация знаменитого старорусского курорта предоставляла фестивалю свой прилично оборудованный концертный зал, но времена коммерческие свели на нет былое сотрудничество), то очевидно, что организация синхронного перевода или ленты с титрами, не встала бы для строителей в ряд неразрешимых задач. И это, пожалуй, было единственной погрешностью нынешнего фестиваля. Его успех — разнообразная и интересная программа, большой зрительский интерес тому свидетельство — слагали многие люди. И те, кто помог прямым финансированием, а фестиваль идет под патронатом **Министерства культуры России и Департамента культуры и туризма Новгородской области**. И те, кто каждый фестиваль день и каждую фести-

вальную минуту четко и профессионально выполнял свою работу, как, например, не так давно принявший должность директора Новгородского театра **Всеволод Чубенко**, главный администратор театра **Александр Кофанов**. Или те, кто просто любит театр и очень предан своему городу. Среди них директор школы **Нина Михайловна Егорова**, взявшая на себя нелегкий труд по приему участников и гостей, **Александр Сергеевна Джумаева** — директор Центра культуры «Русич», где проходила большая часть фестивальной программы.

Только «**Настасью Филипповну**» **Н. Климонтовича** театра «Творческая мастерская» из Петрозаводска (режиссер **Сергей Стеблюк**) в день открытия играли на сцене Новгородского театра драмы им. Ф.М. Достоевского. В Старой Руссе к подобному расширению территории относятся немного ревниво, хотя, думается, никакой реальный урон ни качеству, ни имиджу фестиваля это нанести не может. Скорее наоборот, большее задействование профессиональной театральной площадки позволит включать в программу полнометражные, технически сложные постановки, выходить за рамки камерного драматического театра. Ведь, к счастью, Достоевский, тревожа умы и души режиссеров, сегодня по-прежнему является самым репертуарным прозаиком.

Впрочем, и на нынешний фестиваль три государственных театра привезли свои спектакли не в концертном исполнении, а во всей полноте сценического оформления, что вызвало интерес и благодарность у публики. Разные по художественному уровню, эти спектакли объединяло одно — свобода обращения с классиком. Театральная практика давно доказала возможность бесконечной множественности интерпретаций высокой прозы и утвердила мерилom качества спектакля лишь талантливость и оригинальность режиссерских решений. Понятно, что театральный текст, будучи независимым и самостоятельным, не может равняться литературному, но должен быть с последним сопоставим.

**Воронежский ТЮЗ** (режиссер **Александр Сидоренко**) убедительно и достой-

но следовал изящным и литературоведчески выверенным фантазиям **Валерия Семеновского**, написавшего пьесу по мотивам «Бедных людей». Драматург смело придумал, а артист **В. Марков** любопытно представил персонажа по имени Некто, язвительно и насмешливо комментирующего слова и поступки главных героев и при необходимости изображающего различных действующих лиц. Эти эскапады и неожиданные превращения Некто (например, в Медного всадника, в соблазнителя Вареньки Быкова), сыгранные артистом озорно и легко, облегчали густую сентиментальность и наивную трогательность, в которую закутывал своего Девушкина **Александр Сидоренко**. Варенька **Екатерины Пухначевой**, несмотря на свою трепетность, молодость и трогательность, была полна по-настоящему глубоких и сложных переживаний и меняющихся от сцены к сцене чувств. Обычная женская любовь к этому странному и неловкому человеку прорастала в ней трудно и медленно, но сулила обоим скорое счастье. Если бы не жизнь, распорядившаяся по-другому. Достойную работу этой молодой актрисы, создававшуюся и существующую, впрочем, в крепком актерском ансамбле, справедливо оценило жюри, присудив Екатерине Пухначевой приз «**За лучшую женскую роль**».

Музыкальным лейтмотивом спектакля **Кинешемского драматического театра им. А.Н. Островского** «**Белые ночи**» (режиссер **Наталья Тимофеева**) стала знакомая всем до боли тема из «Севильского цирюльника». Нельзя сказать, что для «Белых ночей» она совсем уж случайна — в тексте повести героиня действительно однажды вспоминает свое посещение этой оперы. Однако сами по себе прекрасные, бодрые и оптимистичные моцартовские ритмы окрасили все повествование в веселые водевильные тона и легко победили так тонко воссозданную Достоевским лиричность, зыбкость и тревожность белых петербургских ночей. Трудным, непонятным и несговорчивым оказался Федор Михайлович и для **Брянского театра юного зрителя**. Точное определение жанра



«Белые ночи». Макар Девушкин — А. Сидоренко, Варенька — Е. Пухначева. Воронежский ТЮЗ

спектакля «Преступление и наказание» на итоговой конференции, посвященной проблемам инсценирования прозы, дал театральный критик, член жюри фестиваля **Владимир Спешков** — комикс. Стремительная смена коротких сцен, отбитых современными дискотечными аккордами, по форме и смыслам была похожа на краткое изложение сюжета романа из «Википедии». Создатели спектакля (режиссер **Михаил Мамедов**), бегло проиллюстрировав многонаселенные (в постановке заняты 18 актеров!) «картинки», не озаботились их маломальским одушевлением. Театр возник только в моменты появления на сцене **Дины Кострыкиной**, исполнявшей роль Сонечки Мармеладовой. Абсолютная человеческая честность героини, сила духа и сила веры, сыгранные актрисой «на полтонах», но точно и психологически подробно, смыслово и почти физически противостояли окружающей ее неправде и пошлости.

Помимо профессиональных театров в Старой Руссе свои спектакли показывали и

студийные коллективы — студенты Санкт-Петербургской Академии культуры и искусства («Кроткая», режиссер **Юлия Шишина**) и артисты молодежного камерного театра «Спичка» из Белгорода («Искушение Идеологией Идиота», постановка **Ксении Ломакиной**). И хотя студийцам не удалось составить реальную конкуренцию «взрослым» спектаклям, присутствие их работ украсило программу фестиваля. Другими интересными дополнениями стали различные off-мероприятия — мастер-классы, режиссерские эскизы, экскурсии по закулисы, кино — и видеопозаказы. В кулуарах фестиваля шло энергичное и заинтересованное обсуждение его нынешнего дня и будущих перспектив. А это значит, что в следующем году ценители, знатоки и смелые экспериментаторы соберутся вместе, чтобы вновь попытаться ответить на сложнейшие вопросы, поставленные перед нами Федором Михайловичем Достоевским.

Марина БЫКОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

# ПЕРЕВОРАЧИВАЯ СТРАНИЦЫ I Всероссийский театральный фестиваль «Русская классика. Страницы прозы»

**В**первые в истории фестивального движения силами Самарского театра драмы «Камерная сцена» при поддержке СТД РФ прошел I Всероссийский фестиваль «Русская классика. Страницы прозы». Инсценировать прозу всегда нелегкий труд, а инсценировать произведения русской классики, сохраняя интонации автора, — сложнее вдвойне. И тем не менее, в октябре 2014 года в Самаре прошел уникальный фестиваль, афиша которого радовала глаз именами Куприна, Бунина, Булгакова, Шварца, Салтыкова-Щедрина.

Химкинский драматический театр «Наш дом» из Подмоскovie вырос из студийного движения, получив статус профессионального театра в 1966 году. Под руководством художественного руководителя

Сергея Постного здесь работают выпускники московских театральных вузов. На фестивале театр показал спектакль «Доктор. Первый год» по рассказам Михаила Булгакова «Записки юного врача». Материал для постановки сложный, основанный на собственных дневниковых записях Булгакова, который в 1917 году целый год проработал в сельской больнице. Поразительно, что поставил этот спектакль, художественно оформил и сыграл главную роль доктора Бомгарда один и тот же человек — Сергей Метелкин. В спектакле скупыми, но выразительными средствами, через музыку и холодный свет, этюдно создан целый мир, в котором молодой, еще неопытный врач борется за жизнь людей (см. «Страстной бульвар, 10», №5-165, 2014).

*«Доктор. Первый год». Доктор Бомгард — С. Метелкин. Химкинский драматический театр «Наш дом»*







«Русская пьеса». «Театр Доктора Дапертутто» (Пенза)

Молодой «Театр Доктора Дапертутто» из города Пензы, который создала в 2003 году режиссер Наталья Кугель, представил трагифарс «Русская пьеса» по произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина. В труппе театра только мужчины, которые играют по несколько ролей, замечательно перевоплощаясь в различные персонажи, в том числе и женские. Материал взят режиссером необыкновенно сложный, основанный на таких текстах классика, как «Помпадурьи и помпадурши», «Благонамеренные письма», «История одного города» и др. Повествование ведут четыре актера. Их персонажи едут в современном поезде, где все привычно и узнаваемо. Среди них писатель, сочиняющий некую «русскую пьесу», действие которой перемежается сюжетами Салтыкова-Щедрина из XVIII и XIX веков, вживленными в современность. Поезд проходит сквозь времена, останавливаясь то на вокзалах провинциальных городов 1870-х годов, то города Глупова почти столетием раньше, погружая зрителя в атмосферу то прошлой, то сегодняшней России. Разговор идет о том, что и сегодня градоначальники без голов, о театре, современной пьесе, зрителях. Чего сто-

ит реплика: «Сегодня достаточно включить ящик — без Щедрина сдохнешь от смеха».

Актеры органично существуют на сцене, они пластичны, замечательно танцуют. Способ их общения, порой ироничный, — очень достоверен. Спектакль яркий, талантливый, в нем много режиссерских находок, интересных деталей и подробностей. Он состоит из многочисленных, сменяющих друг друга эпизодов, для их отбивки раздвигаются и задвигаются шторы, что разрывает и без того разорванное действие. Очень интересное музыкальное оформление. Под марш «Прощание славянки» герои отправляются в путь, звучат русские песни «Ямщик...» и «Черный ворон», нежные звуки Шопена, и все это создает неповторимую атмосферу путешествия во времени. На вопрос «Чем жива все-таки Россия?», вероятно, дает ответ финал спектакля. Все актеры в длинных белых рубашках, как перед причастием, темпераментно танцуют под частушки. И просыпается настоящая русская душа и ее любовь к России.

Лицейский драматический театр перенес на сцену очаровательный рассказ И. Бунина «Натали». Современники считали Бунина



«Натали». Липецкий драматический театр

певцом любви. Сам же он был уверен: чтобы любовь не исчерпала себя, необходимо расстаться — и навсегда. Об этом лирический спектакль режиссера **Геннадия Балабаева**, который вызывает противоречивое отношение. Однажды летом молодой студент **Виталий Мешерский (Александр Малахов)**, приехав на каникулы в имение своих родственников, встречает главную любовь своей жизни **Натали (Анна Борискина)**. Но изменив ей с кузиной **Соней (Александра Иванцова)**, влюбленной в него, теряет Натали и мучается из-за этого всю жизнь. Вроде бы, в спектакле все пронизано любовью, но получилась какая-то бесстрастная история. В спектакле много пауз, но они ценны только тогда, когда насыщены энергетикой. Музыка громкая, победная, мощная и назойливая, она не соответствует бунинскому тексту, не соединяется с ним. И только в финале хор замечательно исполняет романс «В лунном сиянии снег серебрится», чувствуется прикосновение к живой, как чистый родник, прозе Бунина (см. «Страстной бульвар, 10» №10-170, 2014).

Еще одно бунинское произведение было представлено на фестивале в Самаре — инсценировка, сделанная и поставленная худо-

жественным руководителем **московского театра «У Никитских ворот» Марком Розовским** по рассказу **И. Бунина «Дело корнета Елагина»**. Сюжетом рассказа послужило истинное происшествие в Варшаве в 1890 году, когда офицера обвинили в умышленном убийстве актрисы бульварного театра. Вся фабула, весь ход событий строится на материалах подлинного уголовного дела, а отдельные мелкие подробности воспроизведены писателем весьма точно много лет спустя, в 1925 году. Несмотря на бунинское определение жанра рассказа — «похоже на бульварный роман», в этом произведении открылись новые глубины изображения лиц и характеров ушедшей эпохи, а история любви корнета и актрисы, закончившаяся ее гибелью, стали поводом для размышлений о жизни и смерти.

Действие разворачивается одновременно на разных площадках: слева — прокурор, судья, свидетели, вызываемые по ходу следствия; справа — кабинет адвоката, ведущего защиту Елагина; в глубине — будуар Сосновской. Элегантные костюмы в стиле того времени, замечательная музыка **А. Пярта**, **Д. Шостаковича**, порой изящно звучащая только фоном, стихи **Пушкина**, **Брюсо-**



«Дело корнета Елагина». Театр «У Никитских ворот»

ва, Бродского, Шварца; фрагменты речи блестящего адвоката Плевако, вошедшего в свое время в юридическую классику — все это создает атмосферу спектакля, в которой сочетаются лиризм и психологизм бунинской прозы.

В спектакле слаженный актерский ансамбль, и прежде всего надо отметить замечательную работу **Валерии Корляковой**, создавшей сложный и противоречивый образ актрисы Сосновской. То безудержная, бешеная, веселая, постоянно окруженная толпой мужчин, то задумчивая и грустная, кокетливая, грациозная и манкая — она порочна, но порок ее красив. Смена настроения проявляется у нее во всем — во взгляде, в лице, в повороте головы, в любом ее движении. Всю свою жизнь она превратила в игру, и каждая история ее встреч с мужчинами стала отдельным сюжетом. Хорошо выстроены сцены с графом (**Вячеслав Воробьев-Голд**). Они оба порочны: она — продающая себя за его деньги, он — подлец и негодяй, пользующийся ею. Некоторое время они нужны друг другу, и поэтому могли быть близки и жить вместе. А затем она снова бросается обольщать всех подряд, всех, кто хотел ее тела, и только влюбленный в

нее корнет Елагин (**Никита Заболотный**), по существу еще ребенок, единственный захотел ее любви. Сцена их первой близости необыкновенно чиста. Елагин-Заболотный тоже очень разный. То растерянный, молчаливый, только с подрагивающей жилкой на шее, то охваченный безумной страстью.

Бунин считал, что если любовь и страсть настоящие, они ходят со смертью рядом. Она поначалу продолжала играть, а он жил искренней любовью, выполняя все ее желания. У Сосновской-Корляковой к тому же еще чахотка. Болезнь обостряет чувства, и организм предчувствует приближение смерти. Сосновская втягивает Елагина в свою страшную игру, и вместе с поисками любви они ищут забвение. Она хочет умереть красиво, но принять смерть от человека, который ее любил и который тоже должен застрелиться вместе с нею. На допросе Елагин-Заболотный скажет, что не застрелился, потому что растерялся.

Все участники процесса по делу Елагина, обвиняемого в убийстве Сосновской, создают интересные и разнообразные образы, пластичные внутренне и внешне. Прокурор (**Андрей Молотков**) полон иронии и уверенности, Защитник (**Валерий Шей-**

ман) значителен, за ним стоит образ Плевако. Все сцены со свидетелями — это каскад актерских номеров, каждый из которых создает свой неповторимый характер, очерченный режиссером. В спектакле много интересных мизансцен: в костеле, где герои обмениваются кольцами; после спектакля, когда Сосновская стоит на авансцене в окружении множества корзин с цветами, как памятник ей и искусству. «Со смертью играть нельзя». Этот спектакль, ни на секунду не отпускающий зрителя, признан жюри лучшим на фестивале.

Лирическую комедию **А. Крыма** «Левушка» представил **кишиневский русский молодежный театр «С улицы Роз»**. Главный герой Левушка (**Вячеслав Азаровский**) вспоминает картины своего детства и юности: школу, завод, службу на флоте и двух своих замечательных бабушек: бабу Дашу (**Мария Мадан**) и бабу Розу (**Людмила Колохина**), враждующих между собой, но любящих своего единственного внука. Каждая по-своему учит его жизни. Автор инсценировки, постановки и сценографии **Юрий Хармелин**.

**Тамбовский Молодежный театр**, только что отметивший свое пятилетие, пока-

зал умную, веселую, поэтическую сказку для взрослых «**Обыкновенное чудо**» **Е. Шварца**, где ирония, сатира и лирика спаяны воедино. В ней речь о любви, которая творит чудеса, что и удивительно, и обыкновенно. Только высокие чувства и наивысшее из них — любовь — делают человека человеком (см. «*Страстной бульвар, 10*» №4/174, 2014).

**Самарский театр драмы «Камерная сцена»** отличается тем, что все годы своего существования (больше 20 лет) в его репертуаре только лучшие образцы русской и зарубежной классики. Художественный руководитель театра **Софья Рубина** воспитывает зрителя на высокой литературе, поэтому в афише театра Чехов, Пушкин, Бунин, Набоков, Толстой, Достоевский. Впервые С. Рубина обратилась к творчеству замечательного писателя **А. Куприна**, сделав инсценировку его повести «**Поединок**». Было не просто преодолеть трудности перевода столь сложной прозы на сценический язык и сохранить, как всегда, бережное отношение к литературному произведению. В конце 1905 года сам А. Куприн вместе с драматургом А. Шевляковым сделал инсценировку «Поединка», выведя на первый план по цензурным соображениям отношения Рома-

«Левушка». Кишиневский русский молодежный театр «С улицы Роз»



«Поединок».  
Самарский театр драмы  
«Камерная сцена»



шова и Шурочки. Сценическая судьба этой инсценировки была счастливой — с 1906 года редкий российский театр не ставил «Поединок». История любви и гибели Ромашова ничуть не заслоняет философского смысла повести. У каждого ее персонажа свой поединок с жизнью, каждый по-своему бросает ей вызов. На примере жизни одного пехотного полка в маленьком городке на окраине России в 1905 году рисуется картина мрачных повседневных бездуховных будней.

С. Рубина сумела создать в небольшом сценическом пространстве (зрители сидят на сцене), с одной стороны, реальное ощущение жизни большого пехотного полка, с плацем, на котором проходят военные учения. А с другой стороны, создать атмосферу грусти и одиночества, высветив индивидуальные характеры офицеров, которых великолепно сыграли актеры самарского театра. Способствует этому и скупое, но точно работающее оформление спектакля (**Георгий Пашин**). На заднике стоят большие деревянные лодки, по ходу действия превращающиеся то в беседку на берегу реки, то в квартиры офицеров.

В центре спектакля двадцатилетний подпоручик Ромашов в блестящем, не побоюсь этого слова, исполнении **Евгения Клюева**. Чистый, цельный, верный себе, хрупкий, с душой ранимой и трепетной он безнадежно влюблен в жену офицера. Растерянный от происходящего вокруг, он оказывается «чужим среди своих». Ромашов-Клюев фантазер, мечтающий об иной жизни: то о нарядах дамах, которых видел днем на вокзале, то о воинской доблести, подвигах и славе. А как нежно, по-человечески он разговаривает с рядовым Хлебниковым (**Артур Быков**), который в сняхках и кровоподтеках открыто заявляя офицерам: «Бить человека стыдно!» И при этом он так наивен, что не замечает хищной природы Шурочки. Важно, что в инсценировке сохранились воспоминания Ромашова о том, как в детстве мать привязывала его к кровати тонкой ниткой, и он не смел ее оторвать. Вот и в жизни эта тонкая нить привязала его к Шурочке, и он не смог оборвать эту связь, которая привела его к гибели.

Шурочка (**Татьяна Артемьева**) — образ сложный. Она предстает перед нами не только обаятельной крушительницей судеб, но и амбициозной, властолюбивой, жестокой натурой. Не любит мужа, но живет с ним, мечтая, что тот поступит в академию и они уедут из ненавистного ей городка. Шурочка сломала жизнь Назанского, уйдя от него. И практически убила Ромашова, когда просила накануне дуэли не стрелять в ее мужа Николаева, который якобы будет стрелять в воздух, тогда как прекрасно знала, что муж убьет его. Николаев (**Вадим Вишневецкий**) — офицер, не хватающий звезд с неба. Он знает цену своей Шурочке, его устраивает такая жизнь, он живет аскетично, как бы отстраняясь от реальности. Как всегда органичен в создании образа красавца Назанского **Руслан Бузин**. Он замечательно рассказывает историю своей любви к Шурочке: Ромашову открылся лишь по той причине, что она тоже встала на его пути. Душевная рана его не заживает и губит. Запой Назанского — это вызов невыносимой жизни, это обретение свободы.

Всех офицеров — бессовестного и кроткого поручика Веткина (**Иван Кочубей**), жестокого капитана Сливу (**Виталий Тимошкин**) — актеры играют с такой военной выправкой, как будто они только что пришли из настоящего полка. Особо хочется отметить **Владислава Метелицу** в роли полковника Шульговича. Внешне суровый, даже грубый и жестокий, он при этом несчастен и одинок, по-своему добр и благороден, у него нет в жизни ничего, кроме полка. В спектакле «Поединок», очень стильном, высокой культуры, сохранилась авторская интонация. В нем есть глубочайшая тоска по человеческому, свойственная повести Куприна, в которой есть и красота, и безобразие.

I Всероссийский театральный фестиваль «Русская классика. Страницы прозы» показал, как многолика, как необходима и близка русская классическая проза современному театру, какой простор она дает сегодня режиссерам и актерам для ее воплощения на сцене.

Элеонора МАКАРОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

## НОВОСТИ С «ОБОЧИНЫ». ВЕРСИЯ IV

**Ф**естивальная жизнь московских негосударственных театров вновь оживилась в первой декаде ноября 2014 года, когда в двух уютных камерных залах «Театрального особняка», что неподалеку от метро «Римская», прошел IV фестиваль негосударственных театров «Московская обочина». Он снова был инициирован и организован худруком «Обособняка», артистом и режиссером **Леонидом Красновым**, озабоченным творческой жизнью частных театральных сообществ, которые лишены внимания властей предрежащих. Не оценив помощь этой затее оказывает **Союз театральных деятелей РФ**, в частности, все участники форума получают специальные дипломы, подписанные Председателем СТД РФ **Александром Калягиным**.

Полтора десятка спектаклей рассмотрело и обсудило жюри, в составе которого не только критики, но и режиссеры, артисты, драматурги. В программе снова были полезные участникам мастер-классы (нынче их провел худрук камерного театра «Диалог» **Рамис Ибрагимов** вместе с молодым композитором **Алексеем Акинчице**, а также режиссер и педагог **Александр Резалин**). Спецификой фестиваля было участие в нем гостей из Вологды и Тулы, а также выпускников «Московской театральной школы Олега Табакова», показавших свою дипломную работу.

Но начался фестиваль выступлением постоянного его участника. «Старый театр» **Карена Нерсисяна** показал попури по мотивам произведений **Сергея Носова** «Тесный мир», где мотивы русского абсурда были пронизаны энергией лирического гротеска. В дом к семейной паре, отмечающей юбилей своего супружества, приходит вроде бы обаятельный и безопасный человек, предлагая свои услуги в качестве... киллера. В другом сюжете две пары, предварительно договорившись по телефону, встречаются на улице, путая партнеров и намерения (одна озабочена покупкой квартиры, а другой — поиском спутницы жизни). Есть и другие микро-сюжеты, похожие на новеллы О'Генри или С. Злотникова. Режиссер

тонко развивает лирические мотивы этой ажурной прозы, ни разу не превращая спектакль в антрепризную безделушку. Артисты **Дарья Казеева**, **Александр Милосердов**, **Арина Маракулина**, **Константин Богданов**, **Владимир Пискунов** и **Олег Валкман** виртуозно перемешивают лукавство и гротеск, лирику и драму, улыбку и слезу, создавая психологический пейзаж странной и суматошной городской жизни.

Антрепризной приблизительностью отличался, увы, «Утешитель вдов» режиссера **Элины Абкаровой** по пьесе **Дж. Маротта** и **Б. Рандоне** (театр «Четвертая стена»). Комедия о новом Дон Жуане, охмуряющем безутешных вдов, которые, разумеется, сами обманываться рады, получилась слишком суетной и невнятной даже для фарса чистой воды, чем пьеса является по сути. Оправдывало артистов лишь простодушие, с каким они пытались воплотить жанровую природу этой непритязательной комедии.

Спецификой IV «Обочины» стало обилие «женской» режиссуры. Однако к чести слабого пола, режиссуры «дамской» здесь было немного. Несколько странное впечатление произвела работа режиссера **Ольги Горловой** («Малая драматическая труппа»), показавшей свою версию пьесы **А. Червинского** «Счастье мое...», кардинально отличающуюся от оригинала. В «новом» сюжете нет директрисы школы (о ней только говорят), нет и старого учителя. Есть только дуэт юных героев, общение которых развивается по канону «Варшавской мелодии» с подводем открытого финала (речь о гибели героини даже не возникает). Получился лирико-драматический этюд «общего типа», старательно разыгранный молодыми артистами. Лидировала в этом дуэте темпераментная **Алена Дроздова**.

В театре «Оранжевое небо» режиссер **Антонина Лебедева** поставила драматическую фантазмагорию «Уроки Гоголя» по мотивам «Ночи перед Рождеством». Трио актрис заявляет сначала эффектную тему казенного отношения к классике (одержимые тетки в едином порыве вопят нечто пафос-



«Тесный мир»

ное о величии Гоголя, пытаюсь затем разыграть подручными средствами «Ночь перед Рождеством»). Но краски самоиронии быстро истощаются, а вместо сложного контрапункта великого текста и современного к нему отношения возникают суета и суматоха. Правда, актрисе **Вере Нагорновой** удается создать как образ учительницы, помещенной на Гоголе, так и кокетки Оксаны, как черта, ворующего с рождественского неба месяц, так и дьячка, готового в очередной раз согрешить с Солохой. Но сути это не меняет. Большие куски гоголевского текста, разыгранные напрямую, без специфической оптики, как астероиды, возникают ниоткуда и исчезают неизвестно куда.

**Театр «КомедиантЪ»** выступил с моноспектаклем о **Марине Цветаевой** «**Душа, родившаяся где-то**». Режиссер **Ирина Егорова** и актриса **Алена Чубарова** вместе придумали зрелище, тоже отражающее ординарные представления об этой уникальной судьбе. Актриса существует в двух ипостасях — экскурсовода-лектора и самой Марины, чье творчество ей видится как процесс счастливый и восторженный. Контрапункта опять

нет. Этапы мучительной жизни перечисляются поспешно, а выбранные стихи слишком известны, чтобы показаться открытием.

В афише фестиваля «отраженно» присутствовала и **Анна Ахматова**. Она когда-то, в 50-е годы, перевела с греческого цикл стихов «**Тысяча убитых девушек**» **Риты Буми-Папа**, а режиссер **Георгий Червинский** сегодня поставил эти тексты в театре «**Леон**» для актрисы **Ксении Веселковой**. Юная женщина, перебирая разноцветные покрывала, слышит молодые голоса казенных девушек, непроизвольно в них перевоплощаясь. Порой актрисе удается достичь эмоционального напряжения, хотя это происходит не всегда, поскольку текст явно вторичен, и возвысить его не удалось даже Ахматовой.

Совместной постановкой **МГУКИ** и **Театрального музея имени А.А. Бахрушина** стал «монолог в присутствии жертвы» под названием «**Кто сильнее**» **А. Стриндберга**. Режиссер **Людмила Одианкова** поставила его для актеров **Екатерины Беспалой**, **Анны Курковой** и **Андрея Невраева**. Эффектная сцена напряженного объяснения двух женщин-актрис, действительно превраща-



ется в темпераментный монолог одной из них, уверенной в своем превосходстве. Но все же выигрывает эту «битву» та, которая молчит. Если присутствие в сюжете мужчины формально (он исчезает уже в прологе), то развитие отношений актрис кажется сложным и многозначительным. Но родиться восторгу мешает ощущение, что все конфликты и проблемы возникли «из пробырки», вымучены и умозрительны.

Ситуация повторилась, когда **Тульский камерный театр** показал спектакль «**Любовная отповедь**» по пьесе **Г. Маркеса** в постановке **Алексея Басова**. В спектакле женщина в преддверии юбилея своего супружества с человеком, которого любит, раздражается монологом, полным сожалений и упреков. «Объект критики» сидит возле левого портала с газетой в руках. С первых мгновений ясно, что это манекен, а поскольку газета трепещет, как живая, невольно ждешь, что и он оживет. За полупрозрачным занавесом возникают живые, но столь же безмолвные люди: саксофонистка (играющая без саксофона), мама, свекровь, безмолвный слуга и т. д. Все они, напротив, «тяготеют» к тому, чтобы стать менее живыми, чем пресловутый муж-манекен. Взыскательный рассудок героини **Елены Басовой** все подвергает сомнению и критическому анализу. Она слишком напряжена, каждая ее фраза, по слову автора, «срывается с цепи». Однако ситуация, претендующая на сложность, быстро становится слишком предсказуемой и однозначной. Нобелевский лауреат кажется салонным литератором.

**Надежда Александровна Тэффи** говорила про себя, что она «щепка мыслящая и наделенная чувством юмора». Это помогло ей, остроумной и независимой, воспринимать события переломных эпох без надрыва и яда, но с элегантно иронией, не пряча себя под тусклой маской смирения. Моноспектакль актрисы **Елены Капраловой** по произведениям **Н. Тэффи** «**Весной вернись**» (режиссер **Михаил Егоров**) рассказывает историю женщины взволнованной и любящей. Ее артистизм, острое внимание к деталям и природное чувство целого, кокетливая беззащитность, позво-

ляющая вести «мирные беседы на жуткие темы» — все помогало объективности ее свидетельств, внятности картин «битых сливок общества» и оценок происходящего по существу. Ведь это из Парижа начала 20-х годов **Надежда Александровна** пишет, как про нынешние дни: «Все, кто могут, едут на Украину, но никто не может».

Уже в иную эпоху, суровую иначе, замечательный писатель **Сергей Довлатов**, будучи природным скептиком, тоже не старается прикинуться трагиком, сознавая и принимая, однако, драматизм своей как советской, так и эмигрантской судьбы. Моноспектакль по «**Заповеднику**» Довлатова блестяще сыграл на фестивале артист **Вологодского камерного театра Вячеслав Федотов** (режиссер **Яков Рубин**). Тезис автора, будто «хорошего человека любить не интересно», опровергается всем ходом сценического «расследования». Артист увлеченно раскрывает лирико-ироническую природу мышления героя, лукавую зоркость его дарования, снисходительность к женщинам, которые приватизировали даже гений Пушкина, превратив его в коллективную собственность. «Заповедник», при всей разности привходящих обстоятельств, чем-то близок «Запискам юного врача» Булгакова или «Записным книжкам» Чехова. И как жаль, что слишком часто у людей, подобных нежно-брутальным героям Довлатова, «утренняя мерзость застигла вчерашнюю поэзию».

Несколько тяжеловесным показался спектакль **театра-студии АПРИКТ** (аббревиатура **Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма**). «**Лир**» в постановке **Вячеслава Сорокина** при всех преимуществах камерной версии (концентрация действия, жесткий темпоритм, острота оценок и характеристик) оказался бесформенным. Режиссер пользуется переводом **Михаила Кузмина**, стараясь избежать «лишних» тем и повторов. Менее чем за полтора часа пятеро актеров поведали историю благородного отца, безжалостно выброшенного двумя коварными дочерьми из жизни. На сцене только Лир, Шут и три принцессы. Сюжет излагается стремительно, без подробностей (в прологе претендентов на



«Заповедник»

руку Корделии изображает тот же Шут, меняя черный плащ на золотой). Две вероломных сестры, старше и хитрее отвергнутой, ведут свою линию внятно и доказательно. Гонерилья-**Екатерина Лисовая** полна витальной энергии, Регана **Елены Золотаревой** воплощение лести и лицемерия. У обеих в глазах порочность и властолюбие.

Корделия **Кристины Амельченко**, честная и бесстрашная, кажется, провидит свою трагическую судьбу. Шут-**Александр Калашников** мечется между ними, пытаясь мудрствовать, но привычно попадая под чью-нибудь горячую руку. В центре остается одинокий Лир — **Олег Семисынов**, потерянный и незащитный. Красив финал, когда король, безумный и несчастный, безмолвно склоняется над телом Корделии, готовый окаменеть навеки. Но все же космос трагедии подменен мелодрамой о горестной судьбе благородного отца.

«**Дети Солнца**» **М. Горького** показали на фестивале юные артисты **Московской театральной школы Олега Табакова**. Дипломный спектакль студентов 4 курса поставила режиссер-педагог **Анна Гуляренко**. Перед

постановщиком стояли, как минимум, две задачи: создать компактную версию пьесы, не нарушив развития ее конфликтных линий, а также явить каждого героя драмы, педагогическими приемами раскрыв индивидуальные возможности юных артистов, старшему из которых не более 19-ти лет. С большинством сложностей режиссер-педагог справилась вполне. Редко у кого из артистов «второй план шел прежде первого». Обилие афоризмов, которыми грешит речь героев, психологически оправдано и не забавляет репризностью. Стиль начала XX века все артисты (особенно женщины) соблюдали без парализующей старательности. Их психологическая пластичность, чувство слова, точность внутреннего ритма помогли прочувствовать не только эпоху, но и сущность каждого персонажа.

Свежесть чувств юных артистов тоже имела значение. Так, совсем молоденький Протасов — **Леонид Бояджи**, сначала казавшийся растерянным школьником, действительно, по слову автора, был дитя, являя типаж вундеркинда, какие становились студентами вузов в 14 лет, а уже к 20-ти защи-



«Войцек»

щали докторские диссертации и вели в науке подвижническую жизнь. Напротив, полный жизненных сил ветеринар Чепурной в ярком воплощении **Антон Мараховского** с младых ногтей чувствует трагизм своего жизненного пути. Он не только схож с чеховским Астровым, но, увы, куда ближе к Свидригайлову Достоевского. Богатая сестра его Меланья, слепо обожающая Протасова, сыграна **Аленой Гончаровой** остроумно и пленительно. Она пугающе простодушна и буквально обезоруживает своей откровенной чувственностью, путая искренность с беззастенчивостью. Характер получился страстный и не менее трагичный.

В хаосе трагических страстей существуют герои трагедии **Георга Бюхнера «Войцек»**, показанной артистами «Лит.Театра». Режиссер **Мария Павловская** и хореограф **Яна Норина** увлекли артистов опасным путешествием в крошечную тьму немецкого экспрессионизма с его яростной брутальностью и отсутствием каких-либо нравственных ограничений. Здесь, как жалуются герои, постоянно «пахнет грехом». Некоторые эпизоды решены в жанре политическо-

го кабаре или философской сатиры Свифта, что и уместно, и увлекательно.

Игра артистов поражает ансамблевой слаженностью, единством художественных намерений. Никто из персонажей не исчезает в паузах — психологическое напряжение всех и каждого постоянно. Войцек — **Станислав Мотырев**, хрупкий и нелепый, убивая изменницу-жену, вовсе не выглядит шекспировским героем, ставшим жертвой навета. Он, скорее, Канию из «Пяцев». Да и сама Мария, трагически противоречивая в проникновенном исполнении **Марии Шумаковой**, возвелье не Дездемона, а Недда, упрямая и безвольная (против натиска Тамбурмажора — **Алексея Суренского** никакой женщине не устоять). Жестокий и страшный Капитан **Андрея Оганяна**, являя собой некое «объективное зло», строго следит за происходящим. А события влекут героев в бездну, не давая никакой надежды на пресловутый «свет в конце тоннеля». И все же беспросветная трагедия оказалась самым ярким событием фестиваля «Московская обочина».

Александр ИНЯХИН

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

# КАША ИЗ ТОПОРА — ВСЕМ НА РАДОСТЬ

## Детский театральный фестиваль «АртКаникулы»

**В** Перми прошел фестиваль «АртКаникулы», организованный Пермским отделением Союза театральных деятелей России при поддержке Министерства культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края в рамках Года Культуры в России.

Что-то случилось в пространстве российской театральной культуры. От худа или добра, но утраченный на рубеже XX–XXI веков интерес к детским спектаклям вдруг вспыхнул с очевидной силой. Как ни странно, на масштабных фестивалях «Большая перемена» и «Гаврош», ежегодно радующих искренностью, новизной и разнообразием программы зрителей и специалистов, это было не так заметно, как на пермских «АртКаникулах». И понятно — почему. Ежегодные фести-

вали призваны показать опыт зарубежных коллег и новинки российского сезона. Поэтому концентрация лучших работ отечественного театра для детей, присутствующих в реальном репертуаре, не так заметна. А на «АртКаникулы» программный директор фестиваля **Татьяна Тихоновец** решила собрать по возможности именно лучшие спектакли, не ограничиваясь строго премьерным отбором. «По возможности», потому что на показ некоторых спектаклей, которые организаторы хотели бы видеть в афише, просто не хватило денег. Но даже при этих условиях обнаружилась, что ситуация за последние несколько лет в корне изменилась к лучшему.

В памяти нации есть опыт, который подсказывает, что чем сложнее социокультурная ситуация в стране, тем ярче

*«Что случилось с крокодилом». Крокодил – С. Синицын, Птенец – С. Лопина. Кемеровский театр для детей и молодежи*





«Солдат и шут». Солдат – Петр Зубарев. Театр «Желтое окошко» (Мариинск)

искусство, и особенно обращенное к детям. Но все времена все-таки предлагают не только возврат к прошлому опыту, но и свою новизну. Вглядываясь в спектакли, в творческую и образовательную программу «АртКаникул», хочется отметить несколько характерных штрихов этой новизны. Среди них, разумеется, есть и горькие, и светлые.

Из светлых. Пожалуй, самое главное, что усилия режиссеров, драматургов и продюсеров, которые последние годы активно продвигали идеи многослойного детского спектакля, адресованного на разных уровнях детям и их родителям, не пропали даром. Можно уверенно сказать, что сегодня российский театр способен уйти от унылой ситуации, когда взрослый сдает свое чадо в театр, как в камеру хранения, и бежит в соседнее кафе, или когда ответственный родитель тихо дремлет в театральных креслах подле умеренно шалящего отпрыска. На фестивале «АртКаникулы» мы увидели множество спектаклей для самых разных возрастов, и все были равно увлече-

ны происходящим, хотя и подключались порой к разным излучениям. На спектаклях для самых маленьких нередко можно было наблюдать такую картину: бабушки, мамы, и даже дедушки и папы вытирают слезы, а малыши бурно радуются. Так было, например, на спектаклях «**Что случилось с крокодилом?**» Кемеровского театра для детей и молодежи (режиссер **Ирина Латынникова**) и «**Солдат и шут**» театра «**Желтое окошко**» из Мариинска (режиссер **Петр Зубарев**). Эти постановки были сделаны на таком пределе игровой честности, с такой, казалось, давно утраченной профессиональным театром теплотой студиозности и партнерства, что каждый взрослый вспомнил и заново открыл в себе ребенка. А дети? Они тут были в своей стихии, верили в игру на все сто, дышали воздухом Африки вместе с бумажными героями сказки про крокодила и с удовольствием превращались в леса, реки и все остальное, что вдруг оказывалось нужным шуту и солдату. Во время этих спектаклей дети приобщались к культуре театральной условности, учи-



«Колобок». Рассказчик – Р. Вольфсон.  
Театр «Рыба-кива» (Москва)

лись воспринимать подлинный язык искусства, наполненный образами, знаками и символами.

Были и другие детские спектакли, не державшие зрителя в таком градусе внутреннего накаливания. Но, тем не менее, соединившие детей и родителей искренним эстетическим переживанием. Спектакли **«Колобок» Руслана Вольфсона** и **«Козочка злата» театра «Рыба-кива»** из Москвы сделаны в непривычном для больших фестивалей жанре домашнего театра. И там и тут – смешанные техники кукольного театра, очень интимная интонация общения со зрителем. И то и другое – спектакли настроения. Но если «Колобок» Руслана Вольфсона призывает повеселиться, порадоваться неожиданным формам кукол, шуткам, сочиненным художником и актером, то спектакль **Саши Луняковой, Елены Шамис** и их друзей-музыкантов зовет нас разделить лирическое и философское настроение еврейских притч и песен.

Спектакли для среднего и старшего возраста, конечно, работают с детской и взрослой аудиторией иначе. Для боль-

«Ночь перед Рождеством». Колядующие – А. Тетюрин и Н. Красильникова. Пермский театр кукол





«Барышня-крестьянка». Березниковский драматический театр

шинства школьников в спектаклях **Пермского театра кукол «Ночь перед Рождеством»** (режиссер **Сергей Брижань**) и **Березниковского драматического театра «Барышня-крестьянка»** (режиссер **Андрей Шляпин**) классики, по сути, впервые открываются как участники живого и увлекательного диалога. Их шутки, шалости, ирония, любовь и нежность практически впервые становятся близкими, живыми, и возникает желание продолжить нежданно завязавшуюся дружбу. В школе, увы, Пушкин и Гоголь близкими друзьями детей становятся нечасто. Как красиво звучит аутентичная украинская речь в устах актеров **Андрея Тетюрина** и **Натальи Красильниковой**. Как празднично сияют кружева и рождественские звезды в глубоком синем сумраке. Как забавны и трогательны вздохи навзрыд топором рубленой куклы — кузнеца Вакулы. А в пушкинском спектакле столько изящ-

ного хулиганства, подростковой жажды любви и трагедии, уюта и риска, соленого и сладкого, и все в нем живет и движется так динамично, так неожиданно, как солнечные зайчики прыгают по воде, что юные зрители радостно тонут в этом водовороте. Для взрослых же в обоих спектаклях, прежде всего, отчетливо звучат темы переклички исторических времен и взаимоотношений художественного текста и исторической реальности.

Спектакль «**Пленные души**» по пьесе братьев **Пресняковых** в **Пермском камерном театре «Новая драма»** (режиссер **Марина Оленева**) почти уравнивает восприятие юной и взрослой публики. Провокативная игра об Андрее Белом, Александре Блоке и его матушке, Любе Менделеевой и ее батюшке ставит перед всеми зрителями вопрос о том, что такое реальность. И где ее больше — в вещественном мире, фантастических снах



«Пленные души».  
Пермский камерный театр «Новая драма»

или строках мифологического Гомера? В свидетельствах современников или фантазии потомков? В серьезной науке или безответственной игре? И тут оказывается не очень важным, кто лучше знает творчество Брюсова, а кто — анекдоты Хармса. Эмоциональная вовлеченность в трагифарсовую стихию предложенного размышления у детей и взрослых примерно одинакова.

Другой круг спектаклей предлагает посмотреть сквозь призму театрального искусства на современного человека и современное общество. «Господин Ибрагим» по мотивам повести Э. Шмита в постановке **Ростовского молодежного театра** (режиссер Михаил Заец), «Толстая тетрадь» по повести А. Криштоф **Новосибирского академического молодежного театра «Глобус»** (режиссер Алексей Крикливый), «Я не вернусь» по пьесе Я. Пулинович **Вологодского ТЮЗа** (режиссер Ирина Зубжицкая) потребовали взглянуть в лицо такой правде, о

существовании которой, по собственным признаниям юных зрителей, им знать и думать никогда прежде не хотелось. На обсуждениях, проходивших после каждого спектакля, нередко звучали такие реплики: «Конечно, я знаю, что все это (ничто, жестокость, болезнь и т. д.) есть, но смотреть на это, думать об этом... Нет, этого я не хотела. Но я сегодня поняла, что нужно об этом думать».

Молодые зрители, как показывает опыт обсуждений, глубоко и точно воспринимают эстетику предложенных спектаклей. Они замечают кинематографичность приема, выводящего главных героев крупным планом за счет света и построения мизансцен. Они ощущают связь жесткой графичности спектакля «Толстая тетрадь» с черно-белой хроникой Второй мировой войны и одновременно с запретом на эмоции, который установили для себя герои этой истории. Они точно фиксируют, что отсутствие декораций в спектакле «Я не вернусь» обнажает для нас суть истории и характеры персонажей. Но для них эстетика этих спектаклей оказывается естественной, как воздух, и если не спросить о том, почему сделано именно так, они сами об этом не задумаются и не заговаривают. Для взрослой публики чаще как раз эстетический способ театрального высказывания становится ключом к новому уровню понимания содержания. В «Господине Ибрагиме» восхищает деревянный ящик, напоминающий по форме дешевый старинный дорожный чемодан, а по размеру — кузов фуры, который, раскрываясь, становится домом еврейского мальчика и арабской лавкой. Восхищает красно-белое кружение героев в суфийских одеждах. Во всем этом столько подлинной простоты и мудрости, что излишняя серьезность и пафосность разговора о межнациональных проблемах уступают место тихой беседе с собственным сердцем и собственной совестью. Невероятная точность, красота и сложность ритмических рисунков «Толстой тетради», проявляющихся во всем





«Толстая тетрадь».  
 Клаус – Н. Сарычев,  
 Лукас – И. Басюра,  
 Служанка –  
 И. Нехаева.  
 Новосибирский  
 академический  
 молодежный театр  
 «Глобус»

— в декорации, пластике, голосовой партитуре, игре света и тени, действует на взрослых зрителей, как шаманский обряд. Вовлеченные в происходящее почти на физиологическом уровне, они на некоторое время теряют способность подбирать к ситуациям клишированные оценки, и вдруг обнаруживают, что вынуждены заново, здесь и сейчас, честно и убедительно выстраивать для себя ценностные координаты. А на спектакле «Я не вернусь» взрослые просто плачут, потому что в ком-нибудь из тех, кто помог погибнуть Кристине и закалиться Анне, почти неизбежно узнают себя. Все педагоги, воспитатели, нянечки, медики, милиционеры, шоферы, официанты и горничные в этом спектакле сделаны такими легкими штрихами, что спектакль удерживается где-то на грани реалистического и гротескного рисунка. Никто нигде не скатывается в карикатуру или натурализм. Именно это оставляет пространство для домысливания персонажей и возможности идентифицировать

ся с ними несмотря на всю неприглядность их поведения. А вот Аня (**Виктория Парфеньева**) и особенно Кристина (**Алена Данченко**) нарисованы так ярко, подробно, многопланово, что к их истории невозможно отнестись беспристрастно. Взрослым зрителям эти спектакли помогают хоть на некоторое время занять честную взрослую позицию и признать свою личную ответственность за то, что происходит с ними самими, детьми и миром вокруг них.

Что еще отнесем к светлым характеристикам? Разнообразие и адекватность. Малышам и их семьям — камерные уютные спектакли. Интеллектуальному театру — собранное и сосредоточенное пространство. Праздничным шоу и волшебным феериям — простор и воздух большой сцены. И никаких предрассудков и ограничений в темах и стилях — просто точное понимание адресата. А еще — искренняя заинтересованность театров в своих зрителях как в собеседниках. На обсуждения спектаклей со школьниками



«Я не вернусь». Аня Морозова – В. Парфеньева, Кристина – А. Данченко. Вологодский ТЮЗ

ми оставались руководители театров, режиссеры, актеры, сотрудники различных служб. И многие из них просили записать для театров диски с обсуждениями, подарить им детские письменные работы и рисунки, прислать описание техник и методик, которые помогают выстроить содержательные диалоги с детьми об увиденном.

Из горьких характеристик – состояние зрителей. Парадокс, но начнем с того, что пермская публика воспитанна и внимательна, что не раз отмечали все приехавшие театры. И в то же время – она словно бы запуганна и нема. Еще пять лет назад, разговаривая в Перми и области с детьми после спектаклей фестиваля «Теплая ладошка», которые далеко не всегда отличались таким совершенс-

твом и разнообразием, как на «АртКаникулах», критики отмечали массовое желание общаться, быстроту включения, свободу, самобытность и выразительность речи, желание общаться и высказываться, чуткость к обертонам разговора. Сейчас картина заметно изменилась. Значительная часть учителей побаивается приглашать своих воспитанников на обсуждения. Объяснение – недовольство родителей и страх перед вечерним городом. Сами дети скованы, поначалу очень недоверчивы. Часто приходилось слышать: «Мы о таком никогда между собой не говорим: о философии, о Боге, о тяжелых сторонах жизни. Иногда о таком говорят с близкими, дома, но редко, и не у всех». Или вот такой разговор: «Если бы в школе я мог подумать,

что я так могу думать про Пушкина, я бы вообще не смог говорить — общее мнение этого не позволяет». И слегка недоуменное: «Мы пришли сюда, чтобы вы нам рассказали, как надо правильно понимать театр, и не думали, что мы сами что-то можем об этом сказать». Потом, когда разговор уже разгорался и возник круг доверия, ребята с большим трудом подбирали слова, нужные для выражения своих чувств. Оказывалось, что чувств много, и они сильные, яркие, а вот лексики для их выражения остро не хватает. При этом многим взрослым — и педагогам и художникам, присутствовавшим на таких обсуждениях впервые, не без основания казалось, что дети говорят лучше, чем взрослые, даже лучше, чем иные профессионалы. Авторы спектаклей нередко отмечали, что журналисты не задают таких точных вопросов, как дети. А в ответ на детские реплики нередко раздавались аплодисменты артистов, которые были рады точно считанным образам и верно разгаданным символам. И тут возникало ясное понимание — у молодых практически нет пространства для душевной жизни и содержательного общения, кроме пространства искусства. Ориентация школы на решение прагматических задач и тестовую систему контроля окончательно вымывает отсюда гуманистические и гуманитарные формы общения. Социально-экономическая нестабильность и размытость общегосударственных целей и ценностей постепенно вытесняют содержательные разговоры из семейного общения со старшими детьми. Родители попросту не имеют сил и времени, и не знают, как и о чем говорить с детьми.

Видимо, многие серьезные театральные художники, к которым, безусловно, относятся герои фестиваля «АртКаникулы» Ирина Латынникова, Петр Зубарев, Алексей Крикливый, Марина Оленева, Андрей Шляпин, Михаил Заец, Ирина Зубжичкая, и те, кого не смог принять фестиваль, — Борис Павлович, Роман Федори, Каролина Жерните, Илья

Ротенберг и многие другие, ощутили необходимость восполнить пробел подлинной внутренней жизни, которая в конечном итоге и делает человека Человеком, а поколение — опорой этноса.

«АртКаникулы» стали показательным фестивалем, выпукло показавшим эту новую тенденцию. Пятнадцать очень разных и сильных спектаклей для детей и юношества из **Москвы, Кемерово, Вологды, Ростова, Мариинска, Перми** — это главная, но не единственная часть программы. Важными для города и участников оказались также одиннадцать обсуждений спектаклей с юными зрителями, два театральные урока с подростками и молодежью до спектаклей, пять лабораторий для учителей, актеров и режиссеров, «Театральная Олимпиада», ежевечерние встречи фестивального клуба. В детской образовательной программе фестиваля приняли участие около 300 школьников, в занятиях театрально-педагогической лаборатории — более 70 педагогов и сотрудников театров-участников фестиваля. Занятия для детей и взрослых проводили **педагоги Пермского ТЮЗа, московские специалисты, сотрудники Берлинского театра «О.Н.»**. А фестивальный клуб, расположившийся в гостеприимном **Доме Актера**, каждый вечер бурлил общением — все впечатления дня хотелось пережить вместе, договорить, додумать. И каждую ночь общение, мужественно поддерживаемое пресс-секретарем фестиваля **Ниной Соловей**, продолжалось в Интернете, на страничке в ФБ. «АртКаникулы» стали для детей и взрослых отдыхом от пустоты, формализма, развлекательности, нарочитой назидательности, лукавого лицемерия. Не только образ ветряной детской вертушки, вынесенный на афишу, но и образ каши из топора, превратившейся в кашу счастья, подаренный спектаклем Петра Зубарева, стал, пожалуй, для фестиваля центральным.

Александра НИКИТИНА

Фото Евгения МАЛЫШЕВА и Лилии АИТОВОЙ

# НИЧЕГО ОНИ С НАМИ НЕ СДЕЛАЮТ ИЛИ 50 ЛЕТ СПУСТЯ



Дион — Г. Тараторкин  
Лоллия — Е. Гусева.  
Фото Л. Лапиной

## 90+90.

Это возрастные параметры **Леонида Зорина**, автора пьесы «**Римская комедия**», отметившего уже свой юбилей, и **Павла Хомского**, поставившего эту пьесу в Те-

атре имени **Моссовета** в конце 2014 года, в предверии юбилея. Параметры, согласитесь, уникальные, как, впрочем, и сама судьба «**Римской комедии**».

50 лет назад пьесу отрепетировали в БДТ. По свидетельству очевидцев, это был один из лучших спектаклей Товсто-

ногова. Однако спектакль возмутил партийное начальство Ленинграда и до публикации допущен не был. В Москве «Римскую комедию» в Вахтанговском театре режиссировал Рубен Симонов, спектакль после изнурительных поправок был показан и некоторое время тихо продержался в репертуаре. В БДТ поэта Диона играл Юрский, императора Домициана — Лебедев, у вахтанговцев соответственно — Ульянов и Плотников. Прямо скажем, было о чем вспомнить, однако, когда после отмены цензуры стало можно все, о «Римской комедии» не вспоминали до прошлого года.

Меняются времена и обстоятельства, меняется мода, кто-то сформулировал суть театральных перемен: политический (равно как и психологический) театр умер. И большой стиль — тоже. Это стало общим местом. Стенограммы разговоров, подслушанных на улице, новая драма, эпатаж за гранью морально допустимого — пожалуй ста. Только вот что от всего этого осталось? Да ничего не осталось. Скандалы забываются быстро. Но — меняются времена. «Царь Федор Иоаннович» Морозова в Театре Армии, «Нюрнберг» Бородина в РАМТЕ, «Ричард III» в Оренбурге у Исрафилова... Значимые, существенные драматургические тексты тем отличаются от одноподневков, что способны совершать движение во времени. На какой-то, иногда длительный срок уходя в учебники, в историю, они однажды вновь возникают на театральном горизонте. Поворачиваются теми своими гранями, идеями, мыслями, которые оказываются адекватными сегодняшнему состоянию общества. Жизнь, как известно, развивается по спирали, и чтобы ненароком не проглядеть тенденции, симптомы решающе важные, желательно пристальнее вглядываться в зеркала прошлого.

Пришествие капитализма в Россию? О нем написали Островский, Чехов, и лучше — пока никто. Жизнь, которая невозможно переворачивается с ног на голову, и мы, которые размещаемся в этом перевер-

нутом мире, как у кого получится? Гоголь, Сухово-Кобылин.

Наверное, я несколько упрощаю для наглядности, но не по сути. Взаимоотношения властителя с художником? Конечно, Булгаков, «Кабала святош». Или вот еще — противостояние личной совести и государственного интереса. Выгодно придуманного. Ложно понятого. А иногда, редко — истинного. «Борис Годунов», «Царь Федор Иоаннович»...

Нынешнюю реальность властно окликают голоса ушедших эпох.

Наверху, над всем — злобно скалящаяся волчица, Ромул и Рем, основатели Рима, жадно тянущиеся к ее соскам, — жесто-

*Мессалина — О. Остроумова. Фото С. Петрова*





Дион — Г. Тараторкин, Мессалина — О. Остроумова.  
Фото С. Петрова

кий образ сценической действительности, представленный на моссветовской сцене художником **Борисом Бланком**. И толпа манекенов, облепивших трон, из которой время от времени подаются подобо-страстные голоса те, кто вообще способен к произнесению слов.

Это серьезное мастерство — играть манекенность, фальшь, не фальшивя, оставаясь правдивым и органичным. Таков Сервилий **Александра Голобородько**, поэт, сделавший неотъемлемой частью своего ремесла холуйство, притворство, приспособленчество. У него несколько масок — в пределах очерченного круга он может быть разным, а нотки искренности возникают только вместе с опаснос-

тью быть отлученным от пирога с барского стола.

Хозяин здешних мест — это, конечно, император Домициан **Виктора Сухорукова**. В игре Домициана с подданными притворство доведено до такой степени совершенства, что возникает его соприкосновение с истинностью чувств и намерений, образуя опаснейшую гремучую смесь.

Вот бы и в подвластном пространстве так же все соединить. Только — да как же это? — не соединяется. Ну-ка еще попробую. Еще... Нет!

Домициан презирает Сервилия, но не может без него обойтись. Домициану нужен правдолюбец Дион, как убедительное оправдание существующего порядка вещей, однако... Однако в крайнем случае без него обойтись можно. Понять, что совместить Сервилия с Дионом нельзя — это для Домициана если не драма, то огорчительное неудобство. Но выбора нет. Не даются в руки пристойные способы воздействия на толпу — обойдемся непристойными. Не в первый раз. Не удалось завлечь Диона в стаю — что поделаешь, ничего не поделаешь. Чем такой «незавлеченный» Дион — лучше уж без него вовсе.

Сухой остаток: холуй действительно необходим, обязателен. Свободный поэт — по мере возможностей.

Реальный исторический Дион вряд ли был поэтом великим. **Георгий Тараторкин** и не пытается играть гения (гения, впрочем, не писал и Зорин). Артист играет человека, живущего в соответствии с личным кодексом чести и совести. Он даст приют жестоко его обидевшему, но вот попавшему в беду императору, однако не станет его приближенным, когда вновь окажется на коне. Он, немолодой, женатый человек может увлечься красавицей Лоллией (**Екатерина Гусева**), что окружающие, конечно, поймут; но он останется глубоко равнодушен к мышинной возне вокруг миллиардов, чинов, знатности, что окружающим по-



Дион — Г. Гараторкин, Домициан — В. Сухоруков. Фото Л. Лапиной

нять никак невозможно. И невозможно простить.

«Никогда не толпился в толпе, там — толпа, здесь я — сам по себе» (из стихотворения Александра Володина).

Нормальный порядочный человек в ненормальном мире. Не наш человек. И изгнание — это для него еще милосердная кара.

Тихо спускается в зал Дион, поддерживаемый верной женой Мессалиной (**Ольга Остроумова**). Но... Но! Еще одно лицо — лицо! — отделяется от толпы. И скромно представляется: Ювенал. «Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом», — здесь уже к Пушкину тянется ниточка, — бог ведает, кого она еще зацепит. И повеселел Дион, и подбодрил Ювенала, по-

ка еще юношу, почти мальчишку, решившего уйти с ним: «Ничего они с нами не сделают».

А я восхищаюсь почти девяностолетним Павлом Хомским, его пронизывающей спектакль мощной режиссерской заразительностью. И его чуткостью к вызовам времени. Домициан со своей стаей — не с нас это началось, не нами и кончится.

Вечен Сервилий со своим сервилизмом — не денешься от этого никуда. Но ведь и Дион и Ювенал вечны — вот в чем штука. И Пушкин.

Так и живем. И ничего они с нами не сделают.

Константин ЩЕРБАКОВ  
Фото предоставлены театром

## БЕЗ САНТИМЕНТОВ

Эта камерная и трогательная история удачно вписалась в маленькую сцену театра «Сопричастность», став сопричастной здешнему духу домашнего уюта и теплой атмосфере. Сам же сюжет пьесы **Леонарда Герша** «Эти свободные бабочки» вполне мог случиться и в Москве — столичном мегаполисе, который веками штурмуется провинциальное юношество в поисках «настоящей большой жизни». Но написан он американцем, и действие происходит в Нью-Йорке, куда так же, как и в Москву, слетаются юные искатели счастья со всей страны.

Вот и наши герои, Дональд и Джил, снимают где-то под самой крышей свои дешевые столичные квартирки, оказавшиеся по соседству. Джил (**Анастасия Науменко**) приехала сюда строить актерскую карьеру, Дональд (**Дмитрий Негреев**)

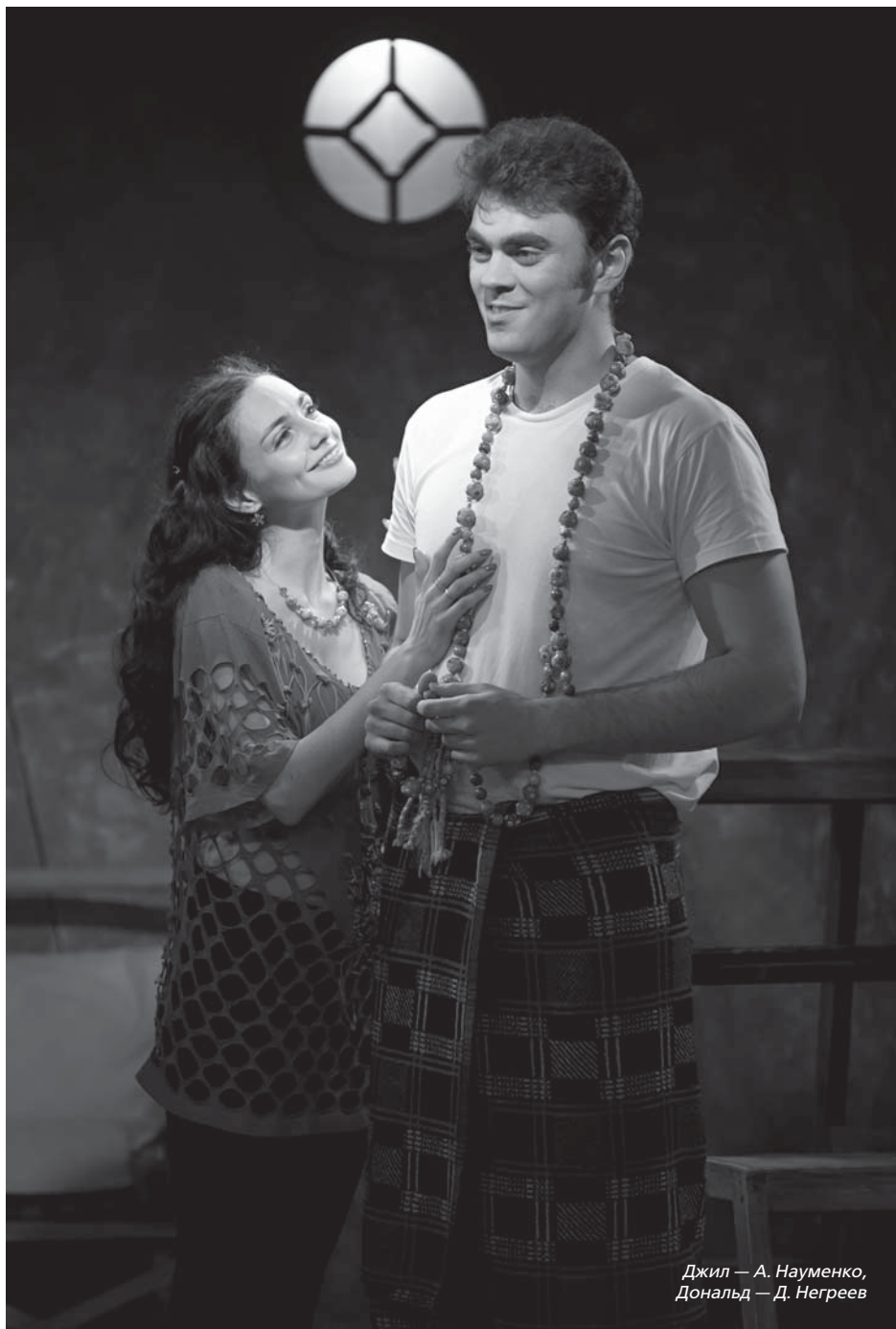
мечтает стать музыкантом. Но, в отличие от своей соседки, он слеп от рождения, и где-то неподалеку находится его пунктуальная мама, опекающая и субсидирующая свое чадо. Впрочем, именно от какой-либо опеки бегут эти двое в новую жизнь, сулящую им полную свободу действий, помыслов и личностного становления. История о том, как они неминуемо встретились, как стремительно возникла их любовь и столь же стремительно произошло расставание, вместились всего в один день.

Эту пьесу, написанную в 1972 году, активно ставят по всему миру. Любят ее и у нас, порой превращая сюжет о слепом юноше и легкомысленной соискательнице подмостков в сентиментальную мелодраму. Тут можно, конечно, пустить слезу — но в «Сопричастности» нам не дают такой возможности. Поскольку **Свет-**

*Миссис Бейкер — Е. Яцына, Дональд — Д. Негреев*







*Джил — А. Науменко,  
Дональд — Д. Негреев*



Джил — А. Науменко

**лана Мизери** поставила спектакль очень сдержанный, стильный и совсем не сентиментальный.

Действие движется стремительно и упруго, минуя подводные рифы чувствительного пафоса. Герои рассказывают о себе деловито и просто — являя нам точные жизненные типажы, не приукрашенные театральным вымыслом. Дональд не акцентирует свою слепоту и ни в коей мере не играет «слепого». Напротив, старается, чтобы мы ничего не заметили, ни о чем не догадались. Это человек, относящийся к своему недугу как к исходному условию существования, о котором надо просто забыть. Чтобы жить дальше. И весь рисунок его поведения говорит об этом страстном желании жить, именно наравне со всеми. Он играет на гитаре собственную музыку, безошибочно ориентируется в пространстве, элегантно общается с ворвавшейся в его жизнь девушкой, не переставая шутить и острить — рослый, красивый, улыбчивый. В нем видна духовная сила рано повзрослевше-

го мальчика, успешного стать настоящим мужчиной.

Благодаря всему этому Джил и вправду долго не замечает его слепоты. Когда же слепота обнаруживается — никто не делает из этого драмы. Хорошенькая Джил все так же порхает по сцене, подобно бабочке, влетевшей в этот дом. И напоминает ее удивительным сходством. Стремительная и легкая, в голубом платье с узорами, со своими легкими тонкими ножками и голубым маникюром на пальчиках, она — словно посланник какой-то упоительной и радостной жизни, существующей где-то там, откуда она явилась. И все ее прелестные костюмчики, которые она то и дело меняет — это облачения бабочки. Она — истинный фейерверк легкомыслия и беспечности, а ее идеи о себе и своей жизни трогают наивностью и простодушием.

Меж тем у этих столь разных личностей мгновенно сложился дуэт, полный понимания и гармонии. Легкий, простой, естественный. Они словно ждали встречи



Джил — А. Науменко, Дональд — Д. Негреев

друг с другом. Их сближение было стремительным, а объединила их веселая и бурная жажда жизни, свойственная юности. И мы наслаждаемся блестящим словесным диалогом, напоминающим озорную дуэль, репризы которого искрывают юмором и полнотой жизни. Собственно, в этом сюжете все необычайно остроумно.

Почуввав неладное в привычной жизни сына, явилась строгая мама. И мы увидели в исполнении **Екатерины Яцкиной** изящный шарж на эту несгибаемо-заботливую мамашу. Дистанцированная, полная сарказма игра была остроумна и обаятельна. И эта мамочка, в безукоризненном костюме и кокетливой шляпке, длинноногая и сексапильная, была тоже полна кипящих жизненных сил! И также была мастером словесных дуэлей, блестяще сражаясь сразу на всех фронтах — и с заблудшим сыном, и с его сомнительной пассией. Ее насмешливый артистизм, изящная саркастичность были так милы и забавны. И так много гово-

рили о нерастраченных силах, прелестной женственности, молодой и дерзкой натуре... Да, тут все, абсолютно все хотят жить, и потребность жизни — объединяющее свойство.

А еще появится Ральф (**Руслан Киршин**) — некий закулисный деятель с дурными манерами. И этот пошляк уведет за собой нашу милую Джил, что-то там посулив ей в сценической карьере. Джил улетает легко, как и положено бабочке — навстречу новым дарам судьбы. А отвергнутый Дональд, само собой, остается — ведь лететь ему некуда. Так, в общем, завершается эта история о свободных бабочках, личной свободе индивидуума и о мужестве, необходимом каждому.

Правда, в финале, по воле автора, Джил со своим чемоданчиком вновь возвращается к Дональду. Но мы-то знаем, что это неправда, что так не бывает, и в жизни все случается как раз наоборот.

Ольга ИГНАТЮК

Фото предоставлены театром

# ЭТНОСКАЗКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ

**М**осковский театр кукол, переживший реорганизацию в 2012 году, при новом руководстве (директор — заслуженный деятель искусств России **Борис Киркин**, арт-директор — доктор искусствоведения **Борис Голдовский**) превратился в современный храм Мельпомены — многожанровый и высокотехнологичный. В нынешнем 85-м сезоне премьерными спектаклями стали «**Крабат — ученик колдуна**» и «**Африка**». Обе работы самобытны, наполнены ярким этническим колоритом.

**Наталья Пахомова**, постановки которой с успехом идут в Карелии, Москве, Финляндии, на сей раз решила воплотить на сцене мистическую повесть «**Крабат, или Легенды старой мельницы**» немецкого писателя **Отфрида Пройслера**. Эта дважды экранизированная сказка основана на народных сказаниях лужичан (лужицких сербов) и написана по принципу цикличности, что, безусловно, усложнило ее сценическое воплощение. Однако постановочной группе, в которую также вошли художник **Роман Вильчик**, режиссер по пластике **Максим Пахомов**, композиторы **Ольга Гайдамак** и **Александр Леонов**, несмотря на сокращение текста, удалось передать загадочную атмосферу произведения Пройслера.

Мрачноватая картина быта заколдованной мельницы продумана до мелочей, начиная от одинаковых черных роб подмастерьев и простенькой деревянной посуды до светящегося на крыше дома циферблата с загадочным иероглифом, в котором видится нечто кабалистическое. Это не просто часы, а символ тайного братства чернокнижников, где каждая цифра — ученик Мельника-колдуна. Завораживающее впечатление производит этническая музыка, исполняемая на уникальных старинных русских и

финских инструментах — гусях, кантеле, рожках, бубнах, йоухикко. Она словно переносит зрителей в маленькую сорбскую деревушку XVII–XVIII веков, обволакивая их древними невероятными поверьями. Реальное столь тесно переплетается с фантастикой, что уже веришь в возможность превращения человека в ворона или коня. И помогают в этом, конечно, куклы разных систем — планшетные, шарнирные, анимационные, которые разграничивают действие во времени и пространстве, показывают угол зрения персонажей на окружающую их реальность.

К примеру, благодаря небольшим красочным куклам-дергунчикам в сцене ярмарки сразу становится понятно, что для учеников Мельника даже такая непродолжительная вылазка в город превращается в праздник. А небольшие деревянные куклы мальчиков, стоящие на полках мельницы, символизируют ото-

«Крабат — ученик колдуна».  
Фото из архива Московского театра кукол





«Крабат — ученик колдуна».  
Фото из архива  
Московского театра кукол

бренные колдуном души подмастерьев. Артисты берут этих кукол в те моменты, когда в их героях просыпаются искренние чувства ребенка, будь то желание помочь другу, первая влюбленность или страх перед смертью. Остальное время актеры играют в живом плане, и тогда их персонажи предстают перед зрителями вполне взрослыми людьми, которым свойственно ввязываться в различные сомнительные ситуации, частенько вредящие в итоге их естеству.

Владелец мельницы в Козельбрухе в исполнении **Евгения Казакова** одновременно загадочен, страшен и... жалок. Артист облачен в маску, под которой невозможно разглядеть истинное лицо Мастера. Да и есть ли оно? Кажется, он сам уже забыл, кем был когда-то. Черная магия давно поглотила его душу целиком (не от того ли у этого персонажа нет куклы?), не дав взамен ни абсолютной власти, ни вечной жизни, ни счастья. Мельник полностью зависит от притока на его мельницу учеников. Он ловко расставляет им ловушки в сновидениях, хитростью и силой колдовства заставляет вступить с ним в сделку, но однажды сам попадает в капкан условностей.

Примечательно, что дарует освобождение не главный герой Крабат, наделенный **Дмитрием Заставным** храбростью, преданностью, умением совершать благородные поступки, способностью

глубоко чувствовать, сопереживать; и не его друзья-подмастерья — великодушный Тонда (**Михаил Коханов**), скрытный Юро (**Алексей Шило**), отзывчивый Михал (**Александр Мосин**), трусоватый Витко (**Михаил Хлюнов**), болтливый Лобош (**Антон Чалыш**) и другие ученики, хотя они изо всех сил пытались противостоять Мастеру, чтобы сохранить свою глубокую внутреннюю сущность. Спасла всех юная Певунья из соседней деревушки Шварцкольм, полюбившая Крабата и согласившаяся вызволить его.

В сценической версии Натальи Пахомовой любовная линия повести Пройслера практически сведена на нет. Героиня **Анны Антоновой** появляется ненадолго лишь в конце спектакля, и от этого ее решимость кажется еще более чудесной. Недаром сумрачный мир мельницы, развернутый на подмостках, противопоставляется маленькому освещенному пятачку, отведенному Певунье между зрительскими рядами. Она — живое воплощение веры, надежды, любви, всего того, что так губительно для черной магии. «*Крабат, или Легенды старой мельницы*» — мое любимое произведение, — призналась Наталья Пахомова. — *Папа впервые прочитал мне эту повесть в 4–5 лет, и она плотно засела у меня в голове. С тех пор периодически тянет ее перечитывать. Для меня это произведение в первую очередь о том, что каждый человек несет ответственность*



«Африка». Человек-женщина — М. Бурова, Человек-мужчина — Е. Козлов. Фото С. Носенковой

за свою душу, свой внутренний мир. Совершая нелюбимые поступки, делая кому-то больно, обманывая кого-то, мы занимаемся саморазрушением в то время, как нужно бережно хранить данное свыше».

Вторая премьера — музыкальный спектакль «Африка» по пьесе театрального продюсера **Владислава Любого** — создана по результатам режиссерской лаборатории «Молодые режиссеры — детям» в рамках **Международного театрального проекта «Открытые двери»**. Это совместная работа продюсерской компании «Театральное дело» и Московского театра кукол при поддержке **Министерства культуры России и Союза театральных деятелей РФ**. В постановке используются уникальные мимирующие-тростевые куклы. Художник **Мария Вольская** впервые столкнулась с театром кукол. Возможно, именно это помог-

ло ей отойти от стереотипов и вместе с мастерами по куклам **Татьяной Мельниковой** и **Александром Максимычевым** придумать каждому животному свой характер, свою историю. «В этой работе на нас большое влияние оказало мариетт-шоу, — отметил режиссер **Антон Калипанов**. — У нас похожи и куклы, и ритм их существования на сцене, и ведение диалогов с человеком. Но в данном случае это не схематичные «мариетты», а детально проработанные персонажи, являющиеся полноценными действующими лицами наравне с артистами, работающими в живом плане».

В «Африке» звучит музыка композитора и режиссера **Ольги Шайдуллиной**. Артисты и куклы поют на русском и африканских языках, играют на барабанах конго и бонго, перкуссиях, бразильской гитаре, китайской пипе, маракасах, а в записи звучат такие дивные инструменты,



«Африка». Мексиканская черепаха — Н. Абдуллаева. Фото С. Носенковой

как, например, древняя калimba. Думается, артистам-кукольникам (**Павлу Юдину**, **Евгению Ильину**, **Григорию Лайко**, **Юрию Орлову**, **Екатерине Нахабцевой**, **Миру Овсянникову** и др.) в этом спектакле придется нелегко. Мало того, что куклы большие и сочетают в себе сразу две системы, так еще нужно соотнести их пластику с вокальными партиями и диалогами. Но все эти труды не пройдут зря, поскольку в глазах детей в конце спектакля читается неподдельное изумление, когда на поклон выходят артисты вместе с куклами обитателей саванны.

В живом плане работают трое — **Евгений Козлов**, играющий немного простоватого, доверчивого человека-мужчину, **Мария Бурова** в образе человека-женщины, как подобает — деловой и требовательной, и **Наргис Абдуллаева**, перевоплотившаяся в мудрую мексикан-

скую черепаху. Кстати, во втором составе по задумке режиссеров черепаха китайская и играет ее актриса **Ян Ге**. Забавно наблюдать за изменением поведения двух взрослых людей, залезших на старый чердак и вдруг очутившихся в мире безграничной детской фантазии, где поливочный шланг превращается в змею, хоккейная клюшка — в жирафа, лейка — в носорога и т. п. Вырастая, мы редко позволяем себе быть нелепыми, смешными, даже когда нас никто не видит, а спектакль «Африка» вновь зажигает в нас искорку ребячества. Думается, на заре человечества, о которой идет речь в пьесе, наши предки и были в духовном плане детьми — искренними, открытыми, смелыми, верными и любознательными.

Светлана НОСЕНКОВА



Сергея – Г. Лавров

## АЗБУКА ПРОЩЕНИЯ

**В** репертуаре Санкт-Петербургского театра «Русская Антреприза» имени **Андрея Миронова** современная драматургия редкость. Здесь любят ставить классику. Чехов, Островский, Гоголь, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Булгаков. В крайнем случае Теннесси Уильямс и Эрик-Эммануэл Шмитт. Исключение — пьесы драматурга **Василия Сигарева**, с которым театр связывает давняя дружба. В разное время здесь шли «Похищение», «Детектор лжи», «Гупешка». Две последние пьесы до сих пор в афише театра.

«**Алексей Каренин**» — авторская инсценировка знаменитого романа **Л.Н. Толстого**, сделанная **Василием Сигаревым**, мимо которой театр не смог пройти. Поставил

спектакль **Юрий Цуркану** — ученик Георгия Товстоногова, выпускник его последнего курса. Однокурсниками Юрия Цуркану по мастерской Товстоногова были Виктор Крамер, Вадим и Наталья Фиссон, Сергей Рускин, Влад Фурман. До ЛГТИМИКа Цуркану окончил Кишиневскую консерваторию по классу «Артист драматического театра», в некоторых своих спектаклях играет сам и даже иногда пишет к ним музыку. После окончания режиссерского факультета работал в Петрозаводске. Четырежды был удостоен высшей театральной премии Республики Карелия «Онежская маска». В театре имени Андрея Миронова это его уже одиннадцатый спектакль, предыдущие работы здесь — постановки русской классики, не раз отмеченные петер-



бургскими премиями «Золотой софит».

В театре говорят о том, что не решились бы на эту постановку, если бы у них не было такого актера на главную роль, как **Евгений Баранов**. Он с успехом играет также и в «Детекторе лжи», и в «Гу-пешке», а в минувшем театральном сезоне интересно и неожиданно исполнил главную роль в «Голом короле» Шварца в постановке Цуркану.

Любая инсценировка большого литературного произведения — уже определенная авторская интерпретация текста. Тем более такого самобытного драматурга, как Василий Сигарев. «Алексей Каренин» — это попытка взглянуть на известную историю с другого ракурса, сделав главным героем Алексея Каренина, выдвинув на первый план линию отношений Алексея и Анны Карениных, рассказать историю любви, разрыва и прощения.

В пьесе Сигарева, как и в романе Льва Толстого, очень важен образ железной дороги. Роман был написан на том переломе времени, когда цепь железных дорог, прошедшая по России, изменив пространственно-временные связи в мире, изменила весь мир. Такой переворот в мироустройстве Толстой не принимал, для него он был символом темной силы, движущейся по живому, сломом эпохи. И еще — символом освобождения от вековых нравственных устоев, когда люди обретают право и свободу жить только для себя, ищут опору жизни в страсти, своем собственном самоопределении, гордости и самоутверждении. В романе Льва Толстого линия Анна-Вронского-Каренина развивается параллельно линии развития отношения Левина и Кити — от зарождения чувств, до создания семьи, через движение друг к другу. Константин Левин мучается от того, что не знает, любит ли его Кити вообще. Для него поиск ответа на этот вопрос становится поиском главной истины, решением главного вопроса — в чем смысл жизни? Сигарев полностью отбрасывает линию Левина и Кити, в его пьесе нет этих героев. История Алексея Каренина и Анны — это история разрыва, рассказанная глазами Каренина, в ко-



*Алексей Каренин – Е. Баранов, Анна – Е. Игумнова*

тором Анна отодвинута на второй план, а Вронский всего лишь проходная символическая фигура.

История одного семейного разрыва становится историей распада мира и попыткой понять, где же найти выход из этого страшного тупика. Первый порыв страсти, толкнувший Анну к Вронскому на железнодорожной станции на пути между Москвой и Петербургом. Снежная буря, взрыв стихий и губительных человеческих страстей. Анна возвращается из Москвы, куда она ездил, чтобы вернуть мир в распадающуюся семью брата Стивы Облонского, изменившего своей жене Долли. В пьесе и в спектакле Стива пустой, безнравственный, но добродушный и безобидный мальчик (**Ярослав Воронцов**) — всего лишь эпизодичес-



Алексей Каренин – Е. Баранов, Лидия Ивановна – К. Катальмова

кий персонаж. Так же как и интриганка княжна Бетси (**Елена Ярема**) – олицетворение пустоты и пошлости светского общества. В романе три круга общения Анны. Круг друзей по службе ее мужа, круг светского общества во главе с Бетси и круг графини Лидии Ивановны, по ироничному выражению Льва Толстого – «некрасивых, набожных женщин», от которого по возвращению из Москвы все больше удаляется Анна, все ближе становясь к кругу Бетси. Лидии Ивановне в пьесе уделено гораздо больше места, а в трогательном, драматическом и одновременно острохарактерном исполнении замечательной актрисы **Ксении Катальмовой** она становится заметной фигурой в мире этого спектакля.

Начало пьесы – знаменитая сцена на вокзале. Алексей Каренин встречает Анну, возвращающуюся из Москвы, взволнованную своим знакомством с Вронским.

Страшная история с попавшим под поезд сторожем как тревожный знак надвигающейся беды. Этот образ железной дороги как главной разрушающей силы становится центральным сценическим образом спектакля. Вокзал. Поезд. Вагоны. Ячейки грязных купе с мутными стеклами, за которыми где-то лежачую – то ли в вагоне, то ли на рельсах – мы увидим Анну. Серые раздвижные двери, выпускающие и выгалькивающие героев. Дым от паровоза, как из преисподней. Тележки носильщиков, становящиеся предметом скудной обстановки – чайным столиком, например. Мертвенный синий свет, словно дежурное освещение включили в ночном вагоне (художник **Елена Дмитракова**). В этой первой сцене так безоблачно счастлив Каренин, встречающий после разлуки Анну (**Елена Игумнова**), что предстоящая беда кажется почти невозможной. Режиссер располагает



Алексей Каренин – Е. Баранов, Анна – Е. Игумнова, Вронский – М. Драгунов

героев по диагонали квадрата, образуемого из стен этих железных вагонов. Шаг навстречу друг другу – слово. Шаг – попытка преодолеть пространственный разрыв.

– Как хорошо, у меня было полчаса, чтобы встретить тебя и чтобы я мог показать тебе свою нежность... – Ты слишком уже подчеркиваешь свою нежность... Но даже в этой первой сцене тень катастрофы. Тень Вронского, спина которого возникает в проеме стены. И первая, пока еще невинная ложь Анны. Роль Вронского для актера (**Михаил Драгунов**) в этом спектакле самая неблагоприятная. Мы постоянно видим только какую-то часть его тела – спину, руку или мощный торс в темном марева сна Каренина. Мы не можем разглядеть и понять – кого любит Анна и существует ли вообще этот мифический любовник. Или это ее навязчивая идея, сон, болезнь, призрак. Театр ставит диагноз: Анна больна, и ее бо-

лезнь известна – стремление к абсолютной свободе, самоутверждение, а не самоотвержение. И это не трагедия одной Анны, а болезнь наступающего железного века. Мы не понимаем изначально, почему Каренина называют старым, а он себя слабым человеком. Каренин **Евгения Баранова** таковым не кажется. Но даже Сережа спрашивает его изумленно: «Папа, а почему ты старый, а мама молодая?» На что тот отвечает: «Я не старый, а пожилой. То есть тот, кто пожил много». Каренин по своей природе застрял в предыдущем веке. Баранов и Игумнова играют это – конфликт не слышащих друг друга людей, принадлежащих разному времени. Примирить этих людей, быть мостиком между ними может только прощение. Актер последовательно проводит своего героя через все муки ада – ревности и возникающей от этого злобы к нарождающемуся пониманию, сочув-



«Алексей Каренин». Сцена из спектакля

твию, прощению, истинной любви. Евгений Баранов проживает эту жизнь на таком накале страстей, что на генеральной репетиции, падая в обморок, разбил лицо и играл с кровавой садиной на лбу. Возможно, такой натурализм кому-то покажется излишним, но часто ли приходится видеть в современном театре такую актерскую самоотдачу, такую подлинность психологического вживания в образ. Евгения Игумнова тонкая как натянутая струна, нервная, трепетная, открытая к диалогу — олицетворенный порыв и смятение. Актеры играют так, что все время кажется: шаги навстречу, которые они делали друг к другу в первой сцене на вокзале после недолгой разлуки повторятся. У Льва Толстого его любимому герою Левину, ищущему ответ на основной вопрос своей жизни, открывается простая истина — жить надо для Бога, для души, нельзя делать несчастными других. Надо научиться прощать и тогда только можно научиться любить. В пьесе, в спектакле к этому приходит Алексей Каренин. Нужно любить бескорыстно, так, как любят дети. Каренин получает

эту точку опоры, когда в нем открывается способность к бескорыстному чувству. Любить так, как любят дети, без всяких условий и оговорок. Это тема драматургии Сигарева. Любая пьеса, которую пишет Сигарев — о любви. Детской, родительской, о любви в высшей степени ее проявления, иногда болезненной, уродливой, как в «Гупешке», иногда за гранью понимания, как в «Волчке», когда девочка любит отрицающую ее существование мать. Образ Сережи Каренина в спектакле тоже очень важен. При этом хочется отметить обоих мальчиков, исполняющих эту роль. **Даниил Лео** и **Григорий Лавров** удачно вписались в актерский ансамбль спектакля.

Эпилог. Алексей Каренин застынет на пустой сцене, обнимая Сережу и покачивая коляску с маленькой дочкой Анны, не готовый к обрушившемуся на него непонятному финалу. Открыв простые истины, азбуку любви и прощения, он полагает, что все только начинается.

Галина СТЕПАНОВА

Фото предоставлены театром

# ЕВГЕНИЙ ЛЮБИМОВ.

## О честности актера

*Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу.*

Из ПУШКИНА

На самом деле, большой необходимости в преамбуле к тексту беседы с актером Евгением Любимовым — нет. И всякому, кто не поленился ее прочитать (а кто если только начнет — до конца дочитает непременно) — будет понятно: что за редкостный перед нами персонаж. Поэтому — один только штрих, случившийся уже после. Сидели и смотрели видеозапись «Мизантропа» в постановке Эфроса. Я — в энный раз, Любимов — впервые. Как он смотрел... Наверное, он и раньше догадывался, что бывает (либо — может быть, либо — должно быть), когда театр оказывается — Театром... Мне показалось, что подтверждение своих догадок (своих, быть может, мечтаний) он увидел воочию — впервые. Говорить ничего не стал. На вопрос, понравилось ли, ответил: что слово это здесь ни при чем. Сказал только: такой спектакль может быть только последним... так ставится точка... «дальше — тишина»...

**— Давайте начнем с жизнеописания, чтобы все понимали, кто к нам пришел.**

— Итак: родом я из Новокузнецка, и при нашем Драмтеатре была детская студия. Антонина Ивановна Александрова, артистка этого театра, которая в нашей школе ставила праздники и разные мини-спектакли, ну и я всегда в них участвовал, однажды мне предложила: приходи, возьмем без прослушивания. Пришел — там полно народу, дети всех возрастов, все с родителями. А я один — потому как «по знакомству», скажу: «Здравствуйте, я Женя Любимов», и меня примут. И вот подходит моя очередь, я произношу «пароль» — а в ответ слышу: «Очень рады. Что будешь читать?» А я же не готовился... От неожиданности у меня выскочили из головы все известные мне стихи... В общем, спел я им песню из фильма «Иван Васильевич меняет профессию». Помните, наверно. «Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь...», и еще танец маленьких лебедей станцевал. Ну, взяли... Позже студия переросла в некое подспорье театра, мы участвовали в спектаклях, даже получали зарплату. Так что первый мой заработок случился в четырнадцать лет. Трудовая книжка появилась, все серьезно.

**— И что же: понравилось?**

— Понравилось — на уровне хобби. Но никаких мыслей продолжать дальше совсем

не было. Был увлекающийся шалопай... Но время-то шло, школа заканчивалась, надо было на что-то решаться. А дело еще в том, что в десятом классе у меня случилась большая-большая любовь. Очень серьезная...

**— А вы вообще серьезный?**

— Ну... да. Наблюдающие меня со стороны говорят, что невыносимо серьезный. Потом, уже в институте, мастер мой мне часто говорил: «Что ты смотришь на меня таким испепеляющим взглядом?» А я просто внимательно его слушал.

**— Точное слово: испепеляющий. Взгляд на фотографии, которая висит в фойе вашего театра. Понятно, что вы просто смотрите в объектив — а глаза прожигают, пробуравливают. Невозможно! Да вы посмотрите сами!**

— Смотрел, на меня как-то не действует... Мне раньше всегда давали больше лет, чем было на самом деле. Я говорю: да ладно, я еще молод...

**— Ну и дальше что?**

— Я же сказал: случилась любовь. Не влюбленность школьная, а вот такое, очень сильное. А она уехала в Новосибирск поступать в театральное училище, была на год старше. Ну, и на следующий год я собрался, естественно, за ней. К тому моменту я уже знал, что поступать буду именно в театральный. И вот тут спасибо большое моим родителям. Папа сам когда-то отдал дань актерству —



«Три сестры». В роли Федотика



играл в народном театре, хотя профессии не обучался — как и мама, закончил педагогический. Только мама стала-таки педагогом, преподает в школе английский, а папа пошел в школу милиции, теперь майор в отставке... Так вот, когда я им объявил, что собрался в артисты, в ладоши, конечно, не захлопали, но отец сказал, что если так, то либо в Питер или в Москву, либо никуда! Тогда я их, конечно, за это возненавидел, сейчас-то понимаю: слава богу! Питер в итоге оказался выбором случайно-вынужденным: там прослушивания начинались позже — когда я сдал все школьные экзамены, в Москву ехать было уже поздно. Меня приняли на платное отделение, на бюджет перевели только с третьего курса. С моим мастером Анатолием Самойловичем Шведерским отношения были непростые, он меня не принимал, и я так никогда и не стал для него «своим». Отчего это происходило так, а не иначе, — не знаю, не понимал тогда и теперь уже не пойму. Слава богу, хватило ума воспринимать и впитывать то, что

он говорил. Анатолий Самойлович умер через год после того, как мы выпустились. А в самом конце между нами произошла сцена, которая навсегда осталась для меня загадкой. Шла последняя неделя наших курсовых спектаклей, и вот, после одной технической репетиции, в перерыве я вышел на лестницу, стоял один, курил. А дело в том, что мастеру хоть и было много лет — 83 — но всегда прямая спина, стремительная походка. И вот смотрю, выходит из зала старый, больной человек, первый раз таким его увидел. Шел, во что-то свое погруженный, прошел мимо меня, чуть ли не шаркая ногами, потом вернулся, взял меня за руку: «Ты хороший человек». Сказал и пошел дальше. А я так и остался. Вот что это было? За все годы! Единственные три слова, адресованные непосредственно мне: не артисту, не студенту, не единице, значащей у него на курсе, — мне, в меня. Да, я это помню.

**— Хочется минуту помолчать. Дух пере-  
вести. И от того, что он сказал, и что вы  
это мне рассказали. Я это тоже запомню.**

**Мастера вашего я не знал, но зато вас теперь знаю. Ну, и что дальше?**

— Пошли показываться по питерским театрам. В Александринский, в Театр Сатиры на Васильевском острове, в Комедианты... В Москву тоже ездили: во МХАТ им. Горького, в Et setega — все мимо! И тут звонит однокурсница, рассказывает, что обнаружила где-то наклеенный на стенку листок бумаги: Театр Малышицкого проводит набор. Что это — не знаем. И так тоскливо, безнадежно: сходить, что ли? Потому что после всех этих забегов уже руки опустились, запал пропал.

**— А настроение было какое? Никому не нужен? Пять лет учился — и что? А вы сами-то про себя понимали, что артист?**

— Ничего не понимал.

**— Сейчас тоже не понимаете?**

— Сейчас... Наверно, только начинаю догадываться, что, может быть, в правильном направлении начал двигаться, или хотя бы мозги начали...

**— Сослагательно сказал. Аккуратно.**

— Мастер нам все пять лет повторял: только когда выпуститесь, тогда только, может быть, начнете, если повезет, если будет возможность — тогда только начнете становиться артистами.

**— А он-таки обучил вас мастерству? Мастерство можно обучить? Чему все-таки можно обучить?**

— Он говорил, что научить нельзя — можно научиться. А мы можем вам помочь понять самих себя, направить, подсказать. Слава богу, что я застал последнего педагога той старой школы...

**— А он к кому восходит?**

— Он учился у Леонида Федоровича Макарьева. Сам он режиссурой не занимался, при этом был замечательный характерный артист. И показывал замечательно. За что особенно благодарен — за первый курс, когда закладывается отношение к делу. За то, что Раневская называла: трепет. Слово, сегодня уже почти не применимое.

**— Помните, когда я вам сказал про фразу вашего Федотика: «...если болен ребенок, то, конечно... Я завтра принесу ему игрушек...», про то, как она у вас звучит.**

**Вы мне ответили: ну так ее просто надо сказать честно. Во-первых, про эту честность надо понимать, во-вторых, надо уметь ее выразить. Видимо, к этому он вас не приучил, а приохотил, открыл, что все дело именно в этом и только в этом. В этом, видимо, для вас — наслаждение профессии: а иначе зачем?**

— Так на чем я остановился? А, пошли к Малышицкому. Показали два отрывка: диалог Катарины и Петруччио и из «Бесов», я — Ставрогин. А дальше — вот опять непонятно. Выходит завтруппой: «Пойдемте!» — Кто пойдете? Пошли все. Входим. Он сидит. А у него еще с глазами что-то было странное, так, что непонятно, на кого смотрит.

**— А он вообще кто?**

— Владимир Афанасьевич Малышицкий. Основатель того, что теперь называется Молодежный театр на Фонтанке. А потом, когда ему помогли с этим театром расстаться, он создал другой театр, совсем камерный, сначала он был на Конюшенной, потом на Восстания. Так вот, сидим мы перед ним втроем, на меня он вообще не смотрит. И я сижу и не понимаю: зачем сижу? И вдруг, уже прощаясь, ко мне поворачивается: ну, вы все поняли?

**— Как они с вами играли... Для вас — особая интонация. Здорово!**

— Так я попал к нему в театр. Повезло. Только ненадолго. Через восемь месяцев он умер. И тогда я уехал из Питера.

**— Восемь месяцев с Малышицким — что вы успели?**

— Восемь месяцев — Осип в «Ревизоре»: так задумывалось, что он пацаненок, в «Капитанской дочке» несколько ролей; в спектакле «Привал комедианта, или Венок Грибоедову» по пьесе Бориса Голлера я играл молочного брата Грибоедова, Сашку. Еще был спектакль «Думающие о России и американец» по прозе Искандера, тоже три или четыре роли...

**— С ним было интересно? А вы ведь знали, что он болен?**

— Да, было интересно. А что болен — было слишком очевидно. Хотя до последнего момента работал. К тому же, сам играл. Был очень хороший артист. Но все равно, он уга-



«Сватовство  
по-московски».  
В роли Бальзамина

сал, и вместе с этим угасало его дело. Вот я шесть лет в Питере прожил, вдоль и поперек обошел, а родным он так и не стал. По нему идешь — и при всей этой нереальной, потрясающей красоте, там хочется умереть. Неспроста там все это писалось: «Царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый...» Наверно, эта атмосфера способствует творчеству... Но, кажется, что не жизни... Может быть, мою любовь к этому городу можно выразить так: так люблю, что терпеть не могу! И когда уезжал — не в Москву было главное, а уехать из Питера. Я больше не хотел быть здесь. Ни в какой другой театр не хотел. Не хотел больше — ни-че-го. В Москве повторилась питерская история. Везде показался — нигде не взяли. Дальше услышал от однокурсника, что есть такой театр «Бенефис». Пришли — и взяли. Кстати, хотя был конец сезона, но еще шли спектакли, и я посмотрел «Фантазии Фарятьева», и это было неплохо — на тогдашний мой взгляд, во всяком случае. Хотя я и не был согласен с тем, как был решен главный герой. Это было убедительно и хорошо сыграно, но решения там не было. Играли «что написано», и только. Достоверно излагали текст.

— **А когда вам был предложен Фарятьев?**

— Наверно, на третий год моего пребывания в «Бенефисе». Было начало сезона, наш худрук Анна Михайловна Неровная меня позвала, в руках — текст роли. Пьесу я, конечно, знал, но не сказал сразу «да», ска-

зал, что должен сначала прочитать. Прочитал, и вот тут-то у меня возник миллиард вопросов. И к пьесе, и к спектаклю. Я абсолютно не увидел там родного мне человека, именно в пьесе. Ни одной его мысли не разделял. Знаете, какие обычно вопросы задают: как вы работаете над ролью? Или — как вы обнаруживаете в себе этого персонажа? — **А как вы обнаружили в себе этого персонажа?**

— Вот! Раньше я ведь над этим и не задумывался. А как его в себе искать? Где он во мне? Хотя, если тебе предлагают роль вот такую, а не стражник с алебардой, значит, что-то в тебе видят, к ней относящееся. Но я-то в себе этого не вижу. И мне такого никогда не предлагалось. А здесь — пусть не противоположный мне человек, но не близкий. И я вспомнил, как нам мастер повторял: играешь плохого — ищи, где он хороший, и наоборот, играя дурака — ищи, где он умный, и наоборот. Слушая его в аудитории на курсе, я, видимо, не вполне понимал, что на самом деле это значит. То есть, умом-то понимал, но что с этим делают? И другую фразу мастера вспомнил, пушкинскую, он ее постоянно цитировал: «Над вымыслом слезами обольюсь». И все это сошлось в одном: нужно «оплакать» своего персонажа и найти ему оправдание.

— **Вы его полюбили?**

— Я захотел его понять — для себя. И если какая-то его фраза мне, Жене Любимо-



ву, кажется полной ахинеей, то я должен постичь истинный смысл этой фразы, то есть то, что именно он имеет в виду, про-износя ее, а не то, что слышится со стороны. То есть, извлечь из текста то, о чем молчит персонаж, о чем думает на самом деле. Ведь самый сумасшедший для себя-то — не сумасшедший. У него есть своя логика, которую он с пеной у рта будет отстаивать. Он не придумывает, не врет — это его со стороны воспринимают каким-то нелепым и странным. Для себя же он абсолютно нормален.

— Он и получился у вас такой, что его можно полюбить. Так что задача вам, видимо, удалась.

— Задача, скорее всего неосознанная, была: чтобы его поняли, поняли его логику. Вот хотя бы в самой первой сцене, когда он рассказывает Александре о своей любви. Он ведь совершенно уверен, что ему невозможно отказать: ведь он-то любит, знает, и его нельзя не полюбить.

— У меня в начале было ощущение от вашего Фарятьева — абсолютно счастли-

вого человека. Изумительно в согласии с самим собой: ну, Ален Делон пришел вместе с Жераром Филипом и всеми остальными — невозможно отказать, тени сомнения нет! Он с собой в ладу...

— И не сомневается в том, что он делает. Правда, не очень знает, как это надо делать, но делает, как умеет.

— Я вам сказал после спектакля, что услышал не просто интонацию князя Мышкина — но его текст из Достоевского, почти дословно. Никогда даже в голову не приходило. Какое-то бесстрашие — поперек правил, условностей, клише...

— Мышкин — это же чистота...

— У вашего Фарятьева — то же самое! Навивность, чистота, незнание, что может быть как-то иначе.

— Он дважды в пьесе повторяет одну и ту же фразу: «А как же я?» Тете, собирающейся его оставить и уехать, и Александре. Когда он про нее говорит: «Мне без нее нельзя», — то для него это довод неопровержимый. Мышкин живет по наитию, вне плана, а Фарятьев — он же все себе придумал, напе-

«Сватовство по-московски»



ред. И когда не получается, то это не конкретная история дает осечку — это мироздание рушится, теряется смысл жизни. Но ведь сначала в спектакле игрался счастливый финал: Фарятьев разглядел Любу, понял, что она его любит — и дальше все хорошо! Из полутора месяцев репетиций половина времени ушла на то, что я настаивал на своем праве играть другого Фарятьева. Режиссер мне говорила, что я вхожу в уже существующий спектакль и разрушаю его, а я уверял, что ничего я не разрушаю.

— **Верно, никаких мизансцен вы не сломали — но сказку разрушили.**

— И рад этому! Видимо, я ее измором взял, и она решила мне довериться. Мне еще в институте говорили, что вот у Станиславского есть книга «Работа актера над собой», а у Любимова должна быть «Работа актера над режиссером».

— **То есть, вы такой артист — беспокойный, неприятный?**

— Я мерзкий артист, меня все режиссеры ненавидят.

— **Но Нервная вас все-таки понимает?**

— Ну, наверно. А может, просто сил больше не было спорить — все равно упрется, не переубедишь. Но надеюсь, что мы все-таки поняли друг друга, и Анна Михайловна, сжав кулаки, отдала мне на откуп эту роль. Видимо, в итоге убедил, что мне можно доверять... Во всяком случае, на Балзыминова я уже вводился за две репетиции.

*Здесь вынужден сделать паузу. Дело в том, что в роли Балзыминова я увидел нашего героя уже после того, как случился этот разговор. Оттого не было у меня на тот момент относительно Балзыминова вопросов. Но то, что Любимову в этой роли удалось — фантастика! В этом привычно шутливым герое Островского он угадал совсем не бездельника и недотепу, обуреваемого маниакальным стремлением жениться на богатой невесте — но никому не нужного, лишнего человека. Сыграл — и Подколесина, и Обломова, даже Чацкого... Сыграл магистральный мотив всех без исключения героев русской литературы XIX века: одиночество и необходимость. И фатальную невозможность счастья. То, что сорок лет назад столь ошеломляюще открыл Анатолий Эфрос в «Женитьбе», на*

*месте привычной комедии прочитав драму и тем самым совершив один из многих своих великих переворотов в нашем представлении — совсем не только по поводу конкретных пьес и персонажей, — актер Евгений Любимов сделал сам, в рамках спектакля предельно противоположной направленности. Умом, талантом, умением и стремлением внимательно читать слова, которые он со сцены произносит.*

— **Женя, давайте обратимся к Чеховской лаборатории и к Виктору Владимировичу Гульченко. Вас сюда привел ваш старший товарищ и педагог по Петербургу — Данил Лавренов. Итак?**

— Данил позвал посмотреть спектакль, я пошел за компанию. А надо сказать, что, приехав в Москву и походив по театрам (в МХТ — «Тартюф», в «Ленком» — «Женитьба»), я очень серьезно огорчился. От открывшейся картины стало мне тоскливо: всенародно любимые артисты — и такая пошлятина!!! А тут — глаза открылись! За столько лет в Москве только у Фоменко была для меня единственная отдушина. И вдруг — такое!

— **Такое — это что? Если можно определить словами?**

— Скорее всего... сидя в зале, я увидел... даже не в самом материале, и не в актерской игре, и не в режиссерском решении... Увидел бескорыстие исполнителей. Бескорыстие их нахождения на сцене: я занимаюсь конкретным делом, и я получаю от этого удовольствие; и ничего большего мне не надо, я никому ничего не доказываю, ни перед кем не красуюсь. Именно это меня и зацепило. Словно и не артисты даже...

— **Захотелось туда? К ним?**

— Да! Я ощутил такой глоток свежего воздуха — в этом душном помещении. Все происходит даже не рядом с тобой, а при тебе. Пошлой театральности нет и в помине.

— **А предложение Федотика возникло когда?**

— Почти сразу. Причем, была обозначена и перспектива Епиходова тоже. А я ведь играл Епиходова в Питере, у Мальшицкого. Это был абсолютно другой спектакль, что меня одновременно и насторожило, и подкупило. Возможностью сыграть ту же роль, но иначе.

— А Гульченко что-то объясняет?

— Объясняет абсолютно все, но не покаяет. Объясняет логику роли. Казалось бы: Федотик... Быстренько разведет по мизансцене — и все... Куда там! Два часа рассказывал всю биографию моего персонажа. Про Ирину, про четырехугольник: Соленый — Тузенбах — Роде — Федотик. Еще когда я смотрел у него «Три сестры» в первый раз — очень было интересно наблюдать за отношениями между персонажами. А иногда я вижу, что что-то происходит, но не понимаю — что. Не могу «считать». Я так всегда смотрю «Дальше — тишина». Наизусть знаю. Сцена, когда Раневская несколько секунд смотрит на сына. Крупный план — я не понимаю, что она вкладывает в этот взгляд. На самом деле, видимо, — все! В том числе то, что мы не можем объяснить, она одна знает. Или не знает. Именно в эти моменты работает воображение зрителя.

— Ваш Федотик. Отчего он, так ликуя, говорит Ирине: «Вы не будете в Москве»? Ведь по логике должен сказать грустно, знает ведь, как ей хочется уехать. Чего же ликует? Дурачок? Просто этот мальчишка с щенячьим восторгом, который из него выпаливается, скрыть не может: не уедет — значит, здесь останется. И можно будет еще в этот дом ходить. Но ведь так никто никогда не говорил! А Епиходов — это что такое? Вы сами его таким сочинили?

— Вместе с режиссером. Когда с Гульченко начинали про него размышлять, начинали с конца, то есть, с того, кем он становится. А вот кем он был — как-то не формулировалось.

— То есть, кем он был — это ваше личное творчество.

— Ну, это в моих устах звучало бы уж совсем по-хамски.

— Согласен, пусть это будет мое хамство. Впрочем, объясню причину вопроса. Потому что кем он был — это нечто живое, ужасно интересное, необычное и одновременно завлекательное и убедительное. А вот кем он становится есть для меня сочинение В.В. Гульченко. Его тезис, ходящий по сцене вашими ногами. Схе-

ма. Вы замечательно это делаете — но это ненастоящее.

— Вы знаете, тема довольно-таки щекотливая. Я думаю, когда даже хороший (!) режиссер-художник намеренно или ненамеренно становится режиссером-постановщиком, отвергая какие-либо предложения, то в этот момент этот режиссер убивает в артисте творца и превращает его в исполнителя. И тогда возникает несколько вариантов: или артист соглашается с режиссером и все обходится «легким испугом», а дальше все пребывает в гармонии, или не соглашается, тогда они либо расстаются, либо работа продолжается, но рана остается открытой и приходится придумывать искусственные средства остановки кровотечения. Но ведь и артист, играющий попеременно смысла всего происходящего вокруг него на сцене, рушит идею всего спектакля... И в таком случае приходится считаться либо со смыслом всей истории, либо с непониманием артиста. Я до сих пор до конца не понимаю, кого играл в финале спектакля «Вишневый сад». Если в начале он — такой начитавшийся французских романов и Бокля страстный романтик-недотепа, то в финале он для меня абсолютно инертен, и внутри своего персонажа я не могу связать этих двух людей. Во всяком случае, пока...

— Чего же вы ждете теперь, когда все-таки знаете, что это ваше дело?

— Данил Лавренов мне в свое время говорил: «Стать артистом, попасть в театр — дело нехитрое. Удержаться в профессии — намного сложнее. И в здании театра, и в своем понимании того, чем ты в нем занимаешься».

— Второе, наверно, сложнее.

— Потому что ведь этому абсолютно все противится. И сам себе иногда говоришь: кому все это надо? Займись лучше делом, хоть улицу мети — по крайней мере, чисто будет.

— А вот эти слова Заречной из финала «Чайки»: «...я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене...», — вам эти ощущения известны?

— Это ощущение любого здравомыслящего артиста. От чего можно получить радость? От ощущения, что сегодня ты пять минут или одно мгновение обнажился совершен-

но и, совершенно не стыдясь, честно говорил о себе. Прикрывшись своим персонажем — о себе! Это очень редко получается — остаться совершенно голым. И такое наслаждение, и тебе не стыдно — потому что в тот момент ты имел на это право...

— **А вы про такие свои мгновения знаете?**

— Иногда, задним числом. Наверно, как и в жизни: когда происходит что-то хорошее, об этом ведь не думаешь, а думаешь — когда происходит плохое. На самом деле, знаете, что ужасно? Когда проявляется это наше актерское тщеславие, когда артист вылезает вперед персонажа, когда он встает между зрителем и персонажем, когда что-то еще пытается себе отвоювать дополнительное. И за собой иногда замечаю, и так потом мерзко — вроде и не хотел этого...

Успех — такая вещь, он ведь будит в нас, невольно (!), такую гадость... Да я даже не про успех. Ведь каботинство часто от беспомощности. Бывает, что ты пустой, как барaban, и хочется лечь, повернуться к стенке и все, а тебе через пять минут на сцену! И спастись можно только партнером, увидеть его живым, заставить себя им заинтересоваться. А если этого нет, если «петелька-крючок» не срабатывает, ты ему за это мстишь и потом чувствуешь: черт возьми, ведь повел себя, как свинья, такая гадость! Какой бы партнер ни был — это же нечестно по отношению к нему, к себе, к профессии, ну, елки-палки... ну, найди другие способы, будь честен, в конце концов... А ведь еще весь спектакль впереди, и надо за что-то зацепиться, и выдумываешь себе эти манки, и это с одной стороны интересно, а с другой — стыдно так...

— **Так чего все же хочется? Ну, Чеховская лаборатория, две роли, одна — совсем маленькая, другая — побольше. Конечно, маленьких ролей нет — но есть же большие. Больших хочется?**

— Нормальный вопрос: что бы вы хотели сыграть? Знаете, ведь жизнь идет, что-то предлагает. Еще учась в институте, лет, наверное, двадцать было, я хотел сыграть Ставрогина. Не сыграл, точнее, слегка сыграл. Но в процессе репетиций, разговоров, рассуждений, ломаний копий с Да-

нилом Лавреновым было пережито больше, чем в самом результате. Это было что-то очень ненеприятное.

— **А для вас каждая роль — такое переживание?**

— Это открытие в себе того человека, которого надо сыграть. Даже если роль на сопротивление. Открытие характера. А характер — это способ отношения к действительности. Мне почему-то кажется, что все люди в чем-то одинаковы. В каждом человеке заложено все. Все страсти, все пагубные желания или, наоборот, все светлые мечты. Всем снятся сны. Просто у кого-то больше одного, а у кого-то — другого. Но наличия всего остального, не столь проявленного, это не отменяет. Каждая роль — выявление этого основного и вызывание его в самом себе.

— **На самом деле, интересно бывает, когда артист больше, чем роль... Когда есть роль плюс еще что-то.**

— Мне кажется, что персонаж всегда больше, чем артист, и задача в том, чтобы до него дотянуться.

— **А с другой стороны, иногда артист знает о персонаже такое, чего тот сам о себе не знает, и даже автор не знает. Накладывается нечто, идущее уже от судьбы того человека, который вышел на сцену. С чужими словами, но с собственной историей.**

— Иногда ведь бывает просто пауза, просто взгляд, просто артист молчит, а человек, сидящий в зале, начинает узнавать в персонаже себя, и включаются ассоциации... У него срабатывает что-то свое, собственное.

— **Власть актера над залом — материя в своем роде единственная. Когда актер может все! Та же Раневская: кажется, ходит какая-то еле живая старуха по сцене...**

— ...а у нас слезы ручьями. Сколько раз смотрел, наизусть выучил, а не понимаю: как??? Всегда завидуешь бесстрашию таких людей. Оно редко получается, очень редко. Но зато, если происходит...

*Задавал вопросы и комментировал ответы*

*Юрий ФРИДШТЕЙН*

*Фото Сергея МИЛИЦКОГО и Сергея НИКОЛАЕВА*

## ПОДАРОК К ЮБИЛЕЮ

**П**очти полвека минуло с той поры, когда на сцене любимейшего Ленинградского ТЮЗа Зиновия Корогодского я впервые увидела совсем юного еще артиста **Георгия Тараторкина** в спектакле «**После казни прошу...**», ставшего сразу после своего выпуска подлинным событием театральной жизни города. Тараторкин сыграл лейтенанта **Петра Шмидта** — фигуру, о которой мы, в лучшем случае знали по крылатой фразе о его детях.

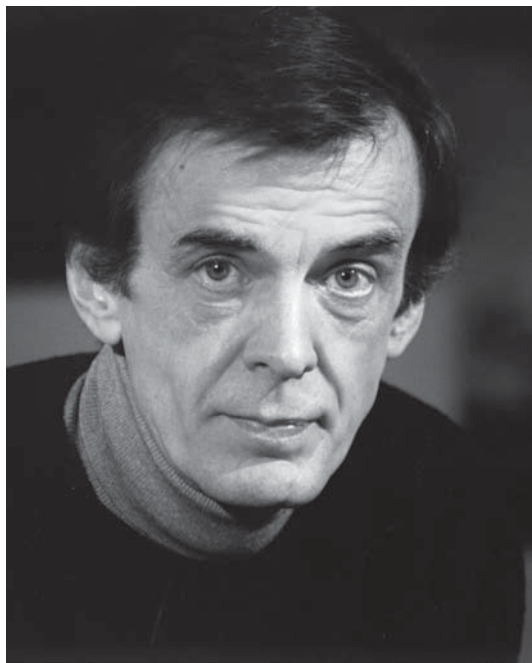
Это был 1967-й. Через год на экранах появился ставший культовым фильм «**Доживем до понедельника**», в котором учитель Мельников вдохновенно, ярко рассказывал своим ученикам о человеке, заслужившем упоминания в учебниках всего в несколько строк. Но те, кто видел спектакль с Георгием Тараторкиным, уже знали, каким человеком был Петр Петрович Шмидт, потому что молодому, неопытному еще артисту удалось передать свое восхищение героем, горячее стремление к тем же идеалам. Любовь к персонажу, тонкое понимание его характера и поступков приводило к тому, что зрительный зал влюблялся в Шмидта...

На сцене Ленинградского ТЮЗа были сыграны, наверное, лучшие роли мирового репертуара — **Гамлет**, **Борис Годунов**, **Подхалиюзин** в пьесе **А.Н. Островского** «**Свои люди — сочтемся**», но, конечно, главной ролью Георгия Тараторкина стал **Родион Раскольников** в фильме **Льва Кулиджанова** «**Преступление и наказание**». Слава не просто пришла — она буквально ворвалась в судьбу молодого артиста, сыгравшего настолько сильно, мощно, выразительно, что другого героя Достоевского просто невозможно было себе представить. Благородство и непомерные амбиции, желание уравниваться с «великими мира сего» и истовое, доводящее до безумия раскаяние, окружающие роскошь

российской столицы и унижительная нищета, несчастья людей, пробуждающие в душе ярость и гнев, безбожие и стремление к Богу как идеалу — все это жило в юноше Раскольникове, сыгранном Георгием Тараторкиным, как воплощение страсти, желание изменить в этой жизни если не все, то многое...

Георгий Тараторкин много снимался в кино, на телевидении, много играл в Театре им. Моссовета, куда пришел в 1974 году. И его Раскольников в постановке Юрия Завадского был уже другим — повзрослевшим, немного более сдержанным. Наверное, здесь сказалась разница между «московским» и «петербургским» стилем игры — вечный спор двух столиц Тараторкин, можно смело сказать, разрешил: артисту удалось каким-то невероятным образом сочетать в своем твор-

*Георгий Тараторкин*





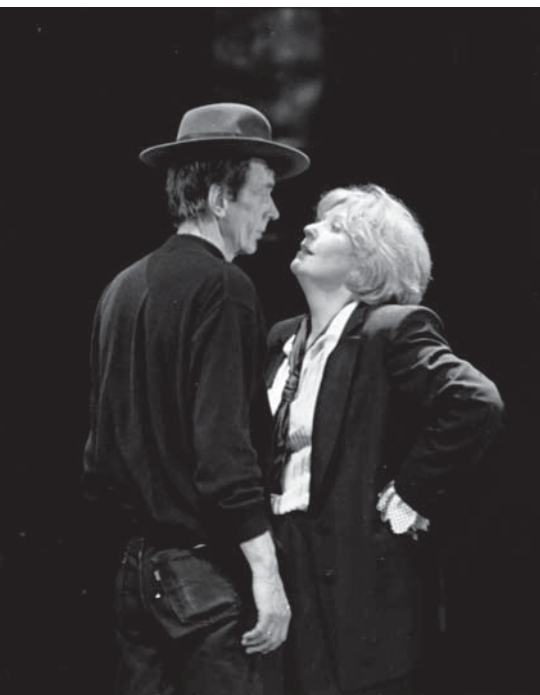
«Братья Карамазовы». Г. Бортников, Г. Тараторкин, С. Цейц, В. Сторожик, А. Голобородько

честве, в исполнительской манере лучшие черты того и другого. Он остался истинным петербуржцем по интеллигентности, умению вести диалог, оставлять почти невидимую, но все же дистанцию в общении и приобрел московскую демократичность, улыбочку, открытость...

Георгий Тараторкин сыграл на сцене Театра им. Моссовета очень много, но среди любимых моих ролей остались Александр Блок в «Версии», Иван в «Братьях Карамазовых», Ивар Карено («У врат царства»), Каренин («Живой труп»), Виктор («Цена»), Жюльен («Не будите мадам»). Ну а в кинематографе их тоже наберется достаточно, хотя я легко могу представить себе человека, который назовет среди работ Георгия Тараторкина совсем другие — у каждого свой заветный список!.. И, конечно, я немало удивлю своих невиди-

мых оппонентов, назвав среди кино и телеролей всего три особенно важных для меня (хотя на самом деле их гораздо, гораздо больше) — Сирано в телевизионной версии «Сирано де Бержерак», Чарский в «Маленьких трагедиях» и Роберт Уорбек в «Чисто английском убийстве». Органичность и предельная естественность абсолютно разных характеров в их временном, пространственном несовпадении, как мне кажется, показала масштаб дарования Георгия Тараторкина, еще далеко не до конца исчерпанный.

Перед 70-летним юбилеем Георгий Георгиевич Тараторкин сыграл роль Диона в постановке Павла Хомского. Он играет ее так, как на моей памяти не играл уже несколько лет — крупно, сильно, мощно. Главное в том, что он играет человека своего поколения, близко-



«Не будите мадам»



«Цена»

«Версия»





«Римская комедия». В. Сухоруков и Г. Тараторкин

го к «шестидесятникам», но попавшего в сегодняшний день, который приводит его в изумление и ощущение мира, сдвинувшегося со своей оси. Мы хорошо знаем, как поколение «шестидесятников» и следующее за ним резко разделились в современной действительности, подобных Диону осталось значительно меньше, но они есть, и Тараторкин с удивительной энергией передает это состояние попавших в очередную мясорубку истории.

Его замечательная, совершенно органичная наивность, его искреннее непонимание происходящего вокруг особенно отчетливо выражены в сцене изгнания, когда прибежище Диона размещается между гигантской маской императора и оскаленной мордой волчицы, вскормившей Ромула и Рема, а он словно обречен существовать в этом

пространстве *между*: временами, эпохами, сменой одной фальши на другую... И когда в момент объяснения Диона с императором начинает тихо звучать музыка Нино Рота, весь масштаб этой трагической трагедии воспринимается неизбывным, вечным, на все времена.

«Мы — персонажи римской комедии, только и всего», — говорит Дион перед своим уходом из Рима. И спускается по ступенькам в зрительный зал с глазами, полными боли и горечи. Он уходит к нам, словно мы другие, не такие, как жители Рима. И вновь — ошибается...

Блистательная роль, сыгранная на таком подъеме, наверное, лучший подарок для любимого артиста и его верных поклонников к юбилею.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото предоставлены театром



# ДВОЙНОЙ ФОРСАЖ

*«Эти образы не kamenели передо мной, вынуждая меня ловить их, воплощаться в них, они вибрировали вместе со мной в моей сложной и вместе с тем очень скромной судьбе».*

НИНА БЕРБЕРОВА

**Е**сть актеры-имитаторы, чья личность поглощается и определяется артистизмом лицедейства. А есть актеры, проживающие роль, как собственную судьбу. Это артистизм исповеди, рассказа от первого лица единственного числа. Дарование актрисы **Тамбовского драматического театра Елены Федоровой** универсально...

Она родилась в Ковдоре на севере Мурманской области, которая соседствует с Норвегией по Баренцеву морю. Климатическое и территориальное родство — не случайность и не выдумка. Елена действительно похожа на скандинавскую женщину. Бледное лицо, светлые волосы, глаза цвета северного моря. Стройная и вынос-

ливая. Ее нежность — молчалива. Общение — лаконично. Но когда улыбается — становится светлее. И ты вдруг замечаешь, что Мадонна Лукаса Кранаха, немецкого живописца эпохи северного Ренессанса, — ее «старшая сестра». Тот же открытый выпуклый лоб, обрамленный легкой дымкой волос, долгий проникновенный взгляд, внутренняя сосредоточенность и тишина...

Красота актрисы Федоровой — особенная. Таинственная, многоликая, сокрытая. И проявляется она исключительно в творческой атмосфере драматической игры. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть несколько спектаклей с участием Елены Федоровой на сцене Тамбовского драма-

*«Театр». Леонид — Ю. Томилин, Вера — Е. Федорова*



тического театра, где она служит четверть века. И где количество сыгранных ролей зашкаливает за пятьдесят. И хотя она уже давно ведущая актриса театра, с богатой творческой биографией и ярко выраженной индивидуальностью, «звездной» болезни у нее никогда не диагностировалось. Елена очень ответственна и надежна, потому что знает истинный смысл слова *служение*...

А начиналось все с длинной деревянной палки вдоль зеркальной стены балетной студии, где маленькая девочка изо всех сил старалась «держать спину» и тянуться вверх. Ей было больно и страшно. Ведь спрятаться-то некуда: вся на виду! Но неожиданно, как награда, приходило «второе дыхание». И легкость тела в прыжке с разворотом давала ни с чем не сравнимое чувство радости и свободы! Какое ж это было счастье – танцевать! А еще в Ковдоре была драматическая студия при народном театре во Дворце культуры. И руководила ей тамбовчанка **Елена Михайловна Бармашова**. Она-то и ввела Елену в волшеб-

ный мир театрального искусства. Спектакли студии были звонкими, напористыми, бесстрашными высказываниями молодых людей о времени и о себе. Какое ж это было счастье – играть на сцене!

Встреча с Еленой Михайловной многое определила в дальнейшей творческой судьбе. Она и учиться-то поехала на родину Бармашовой, где под патронажем Москвы студенты Тамбовского института культуры постигали азы режиссуры и актерской профессии. И здесь, конечно, очень пригодились ее балетные и театральные штудии. Любимым педагогом была **Дорина Ефимовна Меркулович**, специалист высочайшего профессионального уровня. В 1988 году, по окончании учебы, Федорову пригласили работать в Тамбовский драматический театр и сразу дали роль **Нины** в пьесе «Уроки музыки» **Л. Петрушевской**. Произведения этого драматурга «несли в себе такой заряд “узнаваемой жизни”, что одними воспринимались как откровение, другими – как оскорбление». Но редко какой

«Ханума». Акоп – О. Шмаров, Ханума – Е. Федорова



театр не мечтал их поставить. Начинаящей актрисе, очень повезло с режиссером **А. Иешиним**, который бережно открывал в дебютантке ее природную органику и самобытность. Учил прислушиваться к себе и ничего не бояться на сцене. Роль Нины потому и запомнилась зрителям, что была сыграна проникновенно и узнаваемо. Последующие работы в спектаклях «**Дядя Ваня**» **А. Чехова (Соня)** и «**Темные аллеи**» по прозе **И. Бунина (Наташа)** давали полное основание говорить о лирическом даровании актрисы. Елена обладала повышенной чуткостью и к стилю автора, и к теме трагического излома женской судьбы. Режиссеры доверяли ей главные роли в классической и в современной драматургии, что способствовало быстрому профессиональному росту актрисы. Ее героини в спектаклях «**Андриенна Лекуврер**» **Э. Скриба**, «**Цилиндр**» **Э. Де Филиппо**, «**О, Мануэль**» **П. Кальдерона**, «**Загнанная лошадь**» **Ф. Саган**, «**Блэз**» **К. Манье** подкупали искренностью, достоверностью и пленительным женским обаянием. Но вместе с тем в репертуаре Федоровой были роли, которые «открывались» совершенно другим ключом, где игра актера с персонажем давала простор лицедейству. Так, еще в самом начале творческого пути, в спектакле по пьесе **П. Мариво «Игра любви и случая»**, у нее была роль горничной Лизетты, которая «преображалась» в свою госпожу Сильвию. И Елена, будучи Лизеттой, играла Сильвию, оставаясь при этом служанкой Лизеттой. Прием «игры в игре» требует от актера мгновенного переключения, контраста, алогичного поведения. И здесь уже без эксцентрики не обойтись...

В спектакле по пьесе **С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним»**, который более десяти лет идет в театре с неизменным успехом, Федорова играет **Катерину**. Ее героиня появляется на сцене в затрапезном пальто и в немислимом по цвету берете. Ступает основательно, тяжело. С силой бьет рукою дверь. Говорит громко, с хрипотцой. Сразу видно — хозяйка. Гром-баба! Ан нет, ошибаетесь! Очень скоро, когда она начнет поздравлять мужа



«Продавец дождя». Лиззи – Е. Федорова

с именинами, вы будете сильно удивлены ее новым имиджем. Красавица да и только! И голос — другой, с мягкими, игривыми интонациями. И прическа с затейливыми кудряшками на затылке. А уж платье-то на ней яркое, «блескучее», короткое. И вся-то она, как ртуть, переливается в чувственном экстазе танца. Ладная, горячая, родная! К мужу ластится... А через какое-то время, в сцене с «придурковатым» квартирантом, героиня предстанет совершенно в другом ракурсе. Беспомощная, усталая, растерянная, сквозь слезы роняющая слова: «Не поймешь, кто умный, кто дурак!» Роль Катерины построена режиссером **Н. Ширяевым** на контрастных жанровых перепадах и нарочитом нарушении бытовой логики. Но, несмотря на парадоксальность происходящего, в этой роли будет сыграно все. И жизнь... И слезы... И любовь!..

Украшением репертуарной афиши Тамбовского драматического театра по праву считается спектакль-долгожитель «**Ханума**», поставленный по пьесе **А. Цагарели** режиссером **В. Варецким**. Елена Федорова играет в нем главную роль. Ее героиня, грузинская сваха Ханума, женщина предприимчивая и независимая. Актриса наделяет ее гордой осанкой, мелодичной речью, пленительной походкой и лучистым, слегка насмешливым взглядом. Ее сваха — великая притворщица и авантюристка, получающая ни с чем не сравнимое удовольствие от азартной игры в сватовство. Кажется, что сама жизнь пирует и поет в хитроумно сплетенных интригах, розыгрышах и переодеваниях! Федорова играет с куражом, в особо приподнятом состоянии, ощущении уверенности в себе, когда все ни почем, когда все получается, когда нет ни страха, ни смущения. Эта острохарактерная верткость роли, прием ироничного остротранения «держат» уже сотый (!) спектакль в прекрасной профессиональной форме.

Интересно, что в репертуаре актрисы есть еще одна «сваха». Ее зовут **Фрозина**, и она несколько не похожа на Хануму. В спектакле по пьесе **Мольера «Скупой»**, поставленном режиссером **С. Ковальчиком** в стилистике классической комедии масок, Федорова играет обаятельную «посредницу в сердечных делах». Внешняя огранка образа Фрозины, что весьма существенно для «школы представления», продумана актрисой до мелочей: и как она духами душиется, и как она сидит перед хозяином дома, Гарпагоном, закинув ногу на ногу, и каким льстивым голосом отвечает ему, поигрывая изящной сумочкой, и как мгновенно, улавливая опасность в разговоре, ловко лавирует и побеждает. Роль построена режиссером на прямом общении с публикой, которая неизменно поддерживает Фрозину аплодисментами...

В ролях психологического плана актриса предстает в совершенно иной ипостаси. Оно и понятно, ведь «школа перевоплощения» «не читки требует с актера, а полной гибели всерьез». Когда меняется буквально все: выражение глаз, жесты, походка, интонация речи, темперамент, душевная аура.

В спектакле режиссера **В. Портнова** по пьесе **А. Дударева «Порог»** Елена Федорова играет **Мать**, у которой пропал-потерялся сын алкоголик. Лицо у Матери бескровное, как будто стертное. Походка тяжелая, вперевалку. Нет ни сил, ни сна, ни покоя... Вроде как приляжет, затихнет и снова вскинется... Где он? Жив ли? Разговор с мужем, с другом сына, с бывшей невесткой только усиливает все поглощающую тоску. Мать воеет, причитает, молится. Сколько же их по России, слезы проливающих, да горем отмеченных?! Трудно узнать в этой старой измученной женщине актрису Федорову, которая так полнокровно проживает судьбу Матери, что ты невольно становишься причастным к ее горю.

Перевоплощение — это результат долгой внутренней работы, изматывающего чувства неудовлетворенности, постоянного поиска себя в персонаже и персонажа в себе до полного «присвоения». Кто не мается ролью, у того на сцене нос холодный и сердце пустое. Это и под гримом видно. Зато отдающий себя актер выделяется сразу. В премьерном спектакле «**Чайка**» **А. Чехова**, поставленном режиссером **А. Кацем**, Елена играет роль **Полины Андреевны**, жены управляющего именем Шамраева. Яркая внешняя форма роли, спасительная для актеров, отсутствует. Энергия концентрируется в напряженной внутренней жизни героини. Она проявляется в паузах, в долгом, ждущем ответа, взгляде; в молчаливом страдании и неуместной смешной ревности; в словах, сказанных сквозь слезы: «Время наше уходит!»... Так открывается любовь Полины Андреевны к доктору Дорну. Мучительная, потаенная, «нелегальная» любовь...

Тема женского одиночества, поиска родственной души, столь близкая актрисе Федоровой, проходит через многие спектакли. Но, надеюсь, что не ошибусь, если выделю роль **Веры** из спектакля по пьесе **Н. Коляды «Театр»** в режиссуре **П. Куликова**. Вера работает в гардеробе театра. Ее мужчина, Лена, — за стойкой бара, напротив. Они — родные люди, но быть вместе не получается... Она — живая, артистичная. Он — мен-



«Семейный портрет с посторонним». Тимофей – Ю. Томилин, Танька – А. Коршунова, Катерина – Е. Федорова, Бабка – С. Томилина

тально-спокойный. Она все время задирает его, достает. Он, по возможности, отстраняется. Героиня Федоровой – женщина экзальтированная, с характером противоречивым... Она то назидательно романтична: «Ты пиешь сказки! А это принципиально важно!», то нарочито груба: «Андерсен хренов! Где моя вера? Я – твоя Вера!», то чрезмерно нежна: «Я хочу, Леня, нашей совместной жизни! Я буду мыть стаканы». Игра актрисы приковывает к себе внимание раскрепощенной, выпущенной на свободу чувственной стихией, где все так тревожно, наивно и непредсказуемо. Где «несчастная, некрасивая, незамужняя и тысячу раз не...», героиня Федоровой выкидывает очередной уморительный фортель. Преображается в бедную японскую девушку и исполняет танец несчастной любви с веррами. При этом вся лучится от счастья перед единственным ее зрителем, Леней. Такая смешная, узнаваемая ситуация, когда женщина старается изо всех сил обратить на себя внимание. Но вдруг, в какой-то мо-

мент, ты начинаешь ощущать грустный подтекст всего происходящего. И понимаешь, что история эта о трагическом одиночестве человека, о взаимонепонимании и абсурде бытия... Говорят, что если хочешь «открыть» для себя актрису Федорову, надо посмотреть спектакль «Театр». И это – правда! Как правда и то, что Тамбовскому театру повезло с актрисой, а ей – с театром, где она профессионально востребована, успешна и горячо любима публикой! Коллеги по актерскому цеху уважают Елену Федорову за умение быть настоящим партнером на сцене, внимательным, чутким, надежным.. Она вообще человек отзывчивый. В ее гармоничной женской природе заложена естественная потребность отдавать себя. Поэтому самая большая ценность для Елены – ее семья. Муж, дети (а у нее двое сыновей), сестра и мама. Наверное, это и есть святой источник ее актерского и человеческого таланта.

Елена КОЖЕВНИКОВА

## В САДУ НИКОЛАЯ КОНШИНА

**В** Доме актера Смоленского СТД состоялась творческая встреча с заслуженным артистом РФ **Николаем Сергеевичем Коншиным**, отметившим бо-летие. А в свой бенефис на сцене драматического театра он сыграл **Князя К.** в «**Дядюшкином сне**» **Ф.М. Достоевского**.

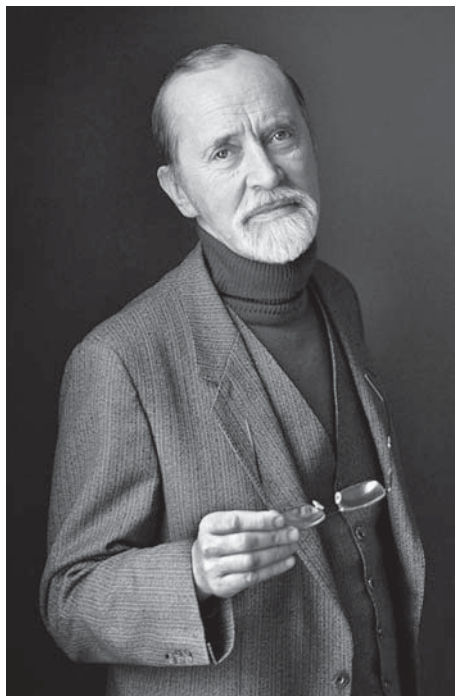
Родился Николай Коншин в Петропавловске Северного Казахстана. Театральное образование получил в Школе-студии МХАТ им. В.И.Немировича-Данченко. С 1981 года — в Смоленске. За годы служения в **Смоленском государственном драматическом театре** сыграл более 100 ролей. Его первый выход на профессиональную сцену состоялся 40 лет назад. В числе других студентов Школы-студии МХАТ второкурсник Коншин играл роль **юнкера**. Дебют состоялся на прославленной мхатовской сцене. Именно с этой небольшой роли в «**Днях Турбиных**» **М. Булгакова** и началась творческая биография актера. Его педагог народный артист СССР **П.В. Массальский**, когда-то блиставший в роли Молчалина на сцене МХАТа, видел в ученике свое продолжение и говорил с первокурсником Коншиным об этом персонаже. Именно на роль Молчалина старейший московский режиссер **Н.Н. Паркалаб** в 1976 году пригласила выпускника Школы-студии МХАТ Николая Коншина в **Тульский театр юного зрителя**, где она ставила «**Горе от ума**» **А.С. Грибоедова**. Это была серьезная работа, признанная мхатовскими традициями.

С той далекой премьеры прошло 38 лет. Николай Сергеевич сыграл много ролей, стал лауреатом Всероссийского фестиваля, посвященного 150-летию со дня рождения Л.Н.Толстого, Первого российского фестиваля моноспектаклей (1991), получил звание «Заслуженный артист России» (1998). Первая роль артиста на смоленской сцене — **Несчастливцев** в спектакле «**Лес**» **А.Н. Островского** (постановка **Л. Щеглова**). Рисую своего героя, Николай Коншин не боялся открытости, прямого выражения чувств. Зритель видел перед собой не актера Геннадия Несчастливцева — неудавшегося траги-

ка, а русского человека с чистой душой и высокими порывами. Смоляне до сих пор вспоминают Несчастливцева в исполнении Николая Коншина — «русского Гамлета», как отозвалась об этой актерской работе доктор искусствоведения **Е. Полякова**.

Незабываем был он в «бенефисной» своей роли **Алексея Турбина** в спектакле «**Дни Турбиных**» (постановка **И. Южакова**). Высокий эмоциональный накал, тонкая психологическая разработка роли давали ключ к разгадке успеха спектакля. Так и стоит в глазах сраженный пулей полковник Турбин, словно застывший в полете долгожданного освобождения. В огромных серых глазах — всепонимание и всепрощение, в улыбке — одновременно радость и скорбь от обретения свободы и потери «великой России», которой он, «маленький человек» Алексей, «сын Божий», так гордился. Он — единственный, кто до конца понял неизбежность предстоя-

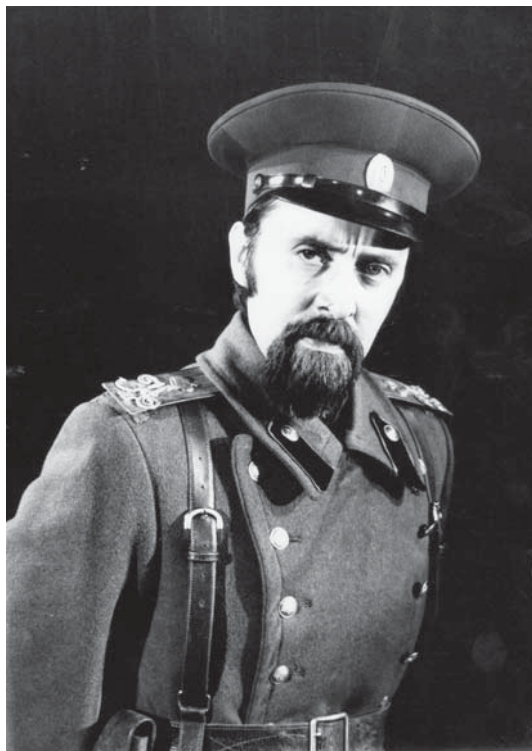
Николай Коншин



щей катастрофы, поэтому с такой готовностью и радостью идет «на крест». Героя Николая Коншина сравнивали с героями Достоевского, находя общие черты с Алешей Карамазовым (искусствовед **В. Гудкова**).

Встретиться вновь с этим периодом русской истории актеру довелось в 2011 году на съемках документально-игрового фильма «**Первый красный генерал**» из цикла «**Генералы против генералов**» (студия «**Центр национального фильма**») телеканала «**Культура**», режиссер **Ю. Кузавков**), где Коншин воплотил на экране трагическую личность генерала царской армии, перешедшего впоследствии на сторону большевиков — **М.Д. Бонч-Бруевича**. Проект «Генералы против генералов» назвали событием года. На международном кинофестивале «Мир знаний» в Санкт-Петербурге фильм получил специальный приз жюри «За высокий профессионализм в работе с историческим материалом», приз президента фестиваля С. Капицы. На фестивале военно-патриотического кино «Волоколамский рубеж» фильм также был удостоен специального приза жюри.

Все сыгранное Николаем Коншиным интересно, потому что он всегда неожиданный — остроумный **Насреддин**, интриган-боярин **Безобразов** в драме «**Зодчий Федор Коль**», «гламурный» учитель **Нинкович** в «**Госпоже министерше**», **Никитин** («**Осенняя соната**» **И. Бергмана**), **Хельмер** («**Кукольный дом**» **Г. Ибсена**), **Виктор Пухов** («**Конкурс**» **А. Галина**). Не хрестоматийным был его **Тартюф**, сыгранный в 1982 году (постановка **Б. Носовского**). В поздней версии этой же пьесы (режиссер **А. Лапиков**) Николай Коншин сыграл сразу две роли: в одном составе **Оргона**, в другом — вновь **Тартюфа**. Играя мольеровскую комедию, актер послушно шел за автором, соблюдая законы его



«Дни Турбиных». Алексей Турбин — Н. Коншин

театра, но оставаясь при этом удивительно современным. Великолепны его работы в спектаклях «**На золотом дне**» (**Белоносов**) по **Д.Н. Мамину-Сибиряку**, «**Снегурочка**» (**Бобыль**), «**Поздняя любовь**» (**Маргаритов**), «**Вишневый сад**» (**Гаев**), «**Грех**» по пьесе **М. Горького** «**Зыковы**» (**Хеверн**). В комедии **Н. Птушкиной** «**Пока она умирала**» Николай Коншин создал образ «нового русского», восхищая зрителя галантностью, трогательностью, каскадом юмора.

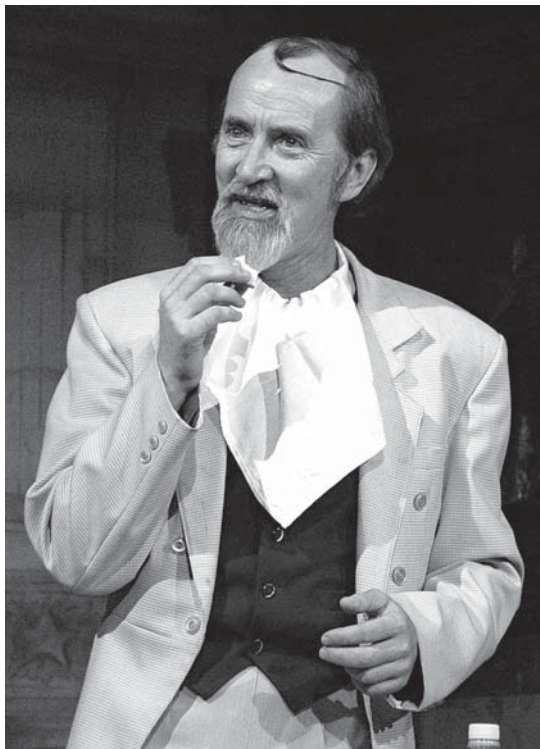
Особенно любима актером роль **Изольды Тимофеевичи Кукина** в спектакле «**Аккомпаниатор**» **А. Галина** (режиссер **В. Мамин**). Его герой — птица с подбитыми крыльями и отнятым голосом, интерпретация на новый лад стремления к святости. В Изольде Тимофеевиче Николая Коншина есть что-то от юродивого, говорящего правду и обнажающего совесть.

Хочется сказать о моноспектакле «**Порт-**

рет» по одноименной повести **Н.В. Гоголя**. Актер создает в нем сложную, многоплановую ритмическую партию роли Художника. Оставаясь собой, он не пытается развенчать своего героя. Он «идет» с ним по ступеням тщеславия, пытаясь понять механизм превращения Художника в демона. Коншину удается превратить гоголевскую повесть в поединок контрастов: «мистицизм, одетый в абстрактный экспрессионизм», символизирующий «бесовские трели», и олицетворение истинного искусства, способного потрясти, исторгнуть искру огня. И весь моноспектакль — битва за душу героя. Спектакль получил высокую оценку театральных критиков — Б.Н. Любимова, М.Н. Строевой, Г.А. Бирюкова. Он был показан в день 150-летия кончины Н.В. Гоголя в Италии — стране, которую так любил писатель. Отношение к этой роли у Николая Сергеевича особое, это скорее «программа», жизненное кредо самого актера. Классика, считает он, всегда будет актуальной, на то она и классика. Это золотой фонд культуры, проверенный временем. Есть искусство и культура, портящие, поганящие, разлагающие, несущие деструктивные тенденции. Он сторонник культуры, несущей основы нравственности, приближающей человека к Истине и Богу. В «Портрете» гоголевский герой, заглянув в свою душу, понял то, чего он лишился — таланта, «искры Божьей», растраченной понапрасну.

Продолжение этой темы в спектакле «Музыкант» по повести **Ф.М. Достоевского** «Негочка Незванова» (постановка **И. Войтулевича** и **П. Шумейко**), в котором Николай Коншин сыграл роль музыканта **Егора Ефимова**. В герое Достоевского он видит особый тип — русский тип. Его «маленький человек» хочет стать сразу гением, поселяется в искусстве, ищет и не находит в нем того, что искал. И этот гибельный элемент в жизни русского художника актер передает через своего Ефимова.

Творческие принципы Николая Коншина не меняются. И то, что он играет, следует рассматривать как стремление преодолеть еще одну ступеньку к духовному, ведь искусство учит состраданию, учит «хотеть добра и стыдиться зла». Хочется привести



«Аkkомпаниатор». Кукин — Н. Коншин

мнение смоленского театрального критика А.Д. Березнева о некоторых работах Коншина за последние годы.

*«Когда обманутый дочью стряпчий Маргаритов (засл. арт. РФ Н. Коншин) называет дочь ангелом, и тут же отказывается от нее, перед нами трагедия. Эти перепады интонаций, осанка обманутого самим ангелом отца, отрешение от предательницы и тут же прощение на коленях... Высота чистых сердец!»* (о спектакле «Поздняя любовь»).

*«Европейский вариант — компаньон Зыкова немца Хевеши (засл. арт. РФ Н. Коншин), этот плод европейской цивилизации актер создает ироничными штрихами на грани шаржа. Речевые интонации, жесты, мимика — все выдает в Хевеши циничного мошенника и авантюриста вне даже тени романтики...»* (о спектакле «Грех»).

*«Безупречен Гаев — бездельник-аристократ. Он сентиментален, не к месту велемечив, высокомерно-нисходителен и пуст. Читая знаменитый*



монолог к книжному шкафу, Н. Коншин воссоздаст как бы в миниатюре всего Гаева. Только в сцене возврата с аукциона, когда Гаев передает Фирсу коробку с анчоусами и кефченской сельдью, на миг кажется, что сейчас он испытывает боль, настоящую боль утраты всего светлого из прошлого семьи, которое олицетворял проданный с молотка вишневый сад. Но тут же этот фанфарон бросает очередную фразу про лузу и центр... Н. Коншину удается показать точно чеховского героя, быть может, в некоторых моментах чрезмерно иронично, что, впрочем, не искажает образ Гаева» (о спектакле «Вишневый сад»).

Безусловной удачей актера стала роль дядюшки из спектакля «Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского. На международном театральном фестивале, проходившем недавно в Смоленске, этот спектакль получил Гран-при, а Николай Коншин был отмечен дипломом «За яркое мастерство и рыцарское служение театру». Не осталась без внимания прессы и сыгранная Николаем Сергеевичем роль немца в спектакле «Я, конечно, вернусь» Л. Проталина. «Актрису с большой психологической достоверностью удается передать суть своего героя, — писала об этой работе журналист С. Романенко. — Благодаря Коншину, этот спектакль приобретает глубокий философский и очень современный смысл, пожалуй, его можно было бы поставить в один ряд, например с фильмом К. Шахназарова «Белый тигр». Это не просто случайная удача великолепного актера. Не сомневаюсь, что так сыграть роль фон Гюнтера Николаю Коншину помогло участие в документальной картине Юрия Кузавкова «Москва — Берлин. Завтра — война», где он за кадром читает рассказы немцев, свидетелей времени...»

Заметим, что этот фильм получил приз Госфильмофонда, приз кинофестиваля «Соль земли», а также специальный приз «За нетрафаретный взгляд и мастерство в раскрытии исторической темы». Действительно, работа с режиссером телеканала «Культура» Ю. Кузавковым стала для Коншина знаковой. Совсем недавно актер снялся в роли полковника госбезопасности, руководителя специальной комиссии МВД СССР Михаила Кузнецова в фильме «Норильская Голгофа» телеканала «Россия-1» (режиссер



«Лес». Несчастливцев — Н. Коншин

В. Сапрынский). Всероссийская премьера этого проекта состоялась осенью 2014 года.

Размышляя о сегодняшнем дне, Николай Коншин с горечью отмечает, что из искусства уходит душа. Остается оболочка — громкие названия, впечатляющие эффекты, шокирующие режиссерские приемы, эпатаж публики. Актеры в таких спектаклях — марионетки. Уничтожаются корни, взамен «школы переживания» предлагается «сад без земли». В результате сплошные компромиссы, ложь. В провинцию едут (и не скрывают этого) подхалтурить. Но самое интересное, что именно в провинции культура сохранила свою чистоту, бескорыстность, подлинность. Сердечность только в провинции и осталась. По мнению Николая Сергеевича, «все подлинное не шумит, не кричит, живет своей жизнью...». Для него интересен внутренний духовный мир. Только он. И в этом мире страдают и радуются герои, созданные талантом русского актера Николая Коншина.

Анна СВИРСКАЯ

## ЧЕТЫРЕ ПРЕМЬЕРЫ В СМОЛЕНСКЕ

Эта поездка состоялась по приглашению **Смоленского отделения Союза театральных деятелей России** под занавес уже ушедшего года. Встреча с двумя театрами, четыре премьеры и возможность окунуться в абсолютно разные творческие пространства со своими театральными историями, событиями, переплетениями сюжетов — сценических и жизненных.

### СНЫ О ЧЕМ-ТО БОЛЬШЕМ

В городе удивительных знаков, а среди них пунктир древних кремлевских стен с башнями Бублейкой, Копытенской, Громовой, Веселухой; сквер памяти героев Отечественной войны 1812 года, уникальный музей скульптора Конёнкова, театральная летопись тоже уходит корнями в давние времена. Архивные документы подтверждают, что Смо-

ленск в числе первых российских городов, где появился театр.

В **Смоленском государственном драматическом театре им. А.С. Грибоедова** уже 235-й сезон. В афише — Островский, Соллогуб, Чехов, Аверченко, Зоценко, Моэм. Несколько комедий «для кассы» (но они, к сожалению, встречаются почти во всех региональных театрах), а также целая россыпь детских сказок, в том числе музыкальных. Среди новых работ — Достоевский и Шекспир.

Спектакль «**Дядюшкин сон**» по одноименной повести **Ф.М. Достоевского**, получивший Гран-при на последнем Международном фестивале «Смоленский ковчег», можно назвать благотворным. Выбирая материал для новой постановки, режиссер **Виталий Барковский** сделал ставку на двух юбиляров — **Ирину Голованову** и **Николая Коншина**. В

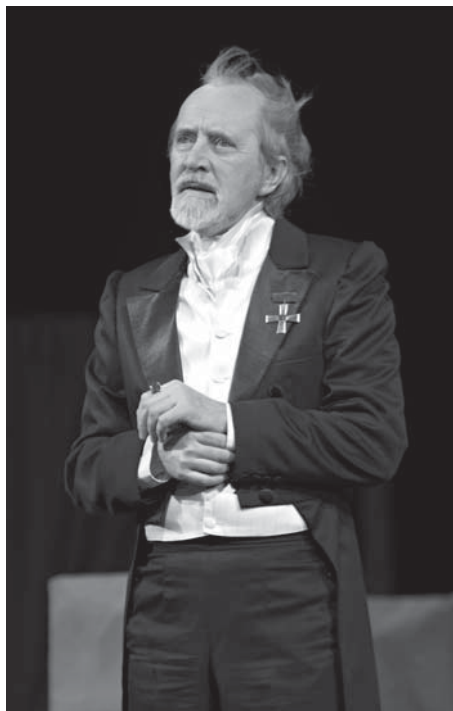
*«Дядюшкин сон». Москалева — И. Голованова (в центре). Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова*



итоге сложился дуэт эксцентричной Марьи Александровны Москалевой и утонченного Князя К. Судя по заметкам в смоленских газетах, которые появились еще до премьеры, режиссер критически подошел ко всем предыдущим воплощениям «Дядюшкина сна» на российской сцене и экране и сделал вывод, что никто, включая мэтров, материал этот так и не прочел. Барковский предложил новую инсценировку и собственный взгляд. В центре его внимания – сильный и мудрый человек, тонко чувствующий игру, в которую его вовлекли. Именно благодаря старому Князю фальшь окружающих обостряется до предела, а Мордасов превращается в кукольный город. Это подчеркивает пластический рисунок спектакля, сделанный балетмейстером **Еленой Егоровой** – в какие-то моменты движения персонажей становятся прерывистыми и однотипными. В качестве пролога из оркестровой ямы, словно заведенные тайным ключиком, появляются мордасовские дамы и быстро вводят зрителя в курс всех дел и сплетен своего захудалого городка.

Шаблонность и безликость Мордасова читается и в сценографии **Светланы Архиповой**. Обилие круглых, овальных и прямоугольных предметов делает сценическое пространство похожим на странный механизм, где вхолостую крутятся винтики и колесики. Пуфики самых разных размеров, ширма, зеркала, прорези дверей, что-то вроде круглого подиума, с которого произносятся речи, и с него, словно на витрине, рекламируют достоинства Зины и т. д.

Ирония Достоевского по отношению к персонажам своей повести, временами достаточно жесткая, в спектакле принимает странные формы. Почему герои так откровенно кривляются? А главное – зачем? Режиссер же выбрал для своей палитры грубые, кричащие краски, без полутонов, но в конечном итоге это привело к обратному эффекту – фарс стал неуместной клоунадой, потерялся смысл, все стало грубым и фальшивым. Даже Зи-



«Дядюшкин сон». Князь К. – Н. Коншин.  
Смоленский драматический театр им. А. С. Грибоедова

на, та самая холодная красавица, страдающая и рефлексирующая, вовлечена в кукольные пляски. И что самое поразительное, ей это нравится. Как и мордасовские дамы, она жадно ловит воздушные поцелуи Князя и ведет себя ничем не лучше других. Честно говоря, подобная трактовка образа Зины в исполнении **Екатерины Максимовой** вызвала недоумение. Или образ Марьи Алексеевны Москалевой. «Отчего у Марьи Александровны никогда и ни в каком случае не закружится голова, и она всегда останется первой дамой в Мордасове?», – задает вопрос автор повести. «Зачем Москалева так откровенно суетится, теряя достоинство?» – крутится в голове на протяжении всего спектакля. А вот то, что ее мечты звучат на фоне «Собачьего вальса», очень даже логично – и то и другое примитивно и банально.

Князь К. тоже кукольный. Его смех, речь, движения — абсолютно искусственные. Но вот Зина начинает петь романс, и в долю секунды старик на шарнирах превращается в красивого человека, который все понимает, чувствует, страдает. И потом еще не раз по ходу действия мы становились свидетелями таких перевоплощений, и спектакль наполнялся высокими нотами. Николай Коншин подарил по-настоящему драгоценные мгновения. Так же как и Ирина Голованова, сумевшая пробиться через плоский рисунок своей героини и блистательно сыгравшая «плач матери» в сцене сватовства-навязывания дочери старому Князю.

Удачная актерская работа — приживалка Настасья Петровна Зяблова в исполнении **Екатерины Шаовой**. Подвижная как ртуть, она внимательно следит за всеми событиями в доме, реагирует на них, словно лакмусовая бумажка, отражая на лице всю палитру эмоций, и наблюдать за этим интересно. Главное, что в комическом рисунке этой роли нет перебора, чем грешат другие исполнители. Павел Мозгляков **Евгения Деюна** примеряет образ воспитанного и образованного юноши, потому вдруг становится откоро-

венным дураком и зачем-то ворует сахар в доме Москалевой. Наверное, к небрежностям можно отнести и то, что на протяжении всего действия Князь К. появляется в одном и том же фраке. А ведь тот еще франт — все время наряжается, помадится и парики меняет.

Финал печален. Уже никто не понимает, где сон, а где явь. Зина отвергнута, Москалева опозорена, обе напоминают сломанных кукол. Покаянный монолог Зины, в силу того, какой она была на протяжении двух актов, кажется неискренним, а вот весть о смерти Князя отзывается печалью в сердце. Потому что из картонного, примитивного мирка ушел единственный настоящий человек.

А кукольные танцы продолжатся. Правда, уже в другом городе, где Москалевой и Зине повезет гораздо больше. Об этом зрителю сообщает не очень стройный хор все тех же мордасовских дам.

И опять сны. На этот раз полные волшебных превращений. Режиссер из Липецка **Геннадий Балабаев** поставил на сцене Смоленского театра драмы «**Сон в летнюю ночь**» **У. Шекспира**, задействовав в постановке практически всю труппу. Сюжетные линии, которым вскоре



«Сон в летнюю ночь».  
Оберон —  
О. Кузьмищев,  
Ипполита —  
И. Голованова.  
Смоленский  
драматический  
театр  
им. А.С. Грибоедова



«Сон в летнюю ночь». Сцена из спектакля. Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова

предстоит запутаться в очень сложный клубок, обретают трехмерность, потому что действие со сцены иногда перетекает в зрительный зал и даже устремляется ввысь — на балконы с театральными софитами.

Автор музыкального оформления **Дмитрий Монахов** наполнил эту театральную фантазию рок-н-рольным звучанием, художник **Светлана Архипова** предложила достаточно лаконичный сценографический рисунок, в котором главная деталь — ладонь, подбрасывающая игральные кости. Остальное сделали необычные костюмы персонажей, световая и звуковая партитуры, с помощью которых сценическое пространство превращалось то во владения герцога Тезея, то в полный странных звуков лес. И, конечно же, волшебный туман, серебристый дождь и любовное зелье.

Любопытны перевоплощения Тезея в царя эльфов Оберона и, соответствен-

но, его невесты Ипполиты в царицу эльфов Титанию. Эти роли интересно исполняют **Олег Кузмищев** и **Ирина Голованова**. Пластичны и остроумны Пэк **Андрея Шанина** и Фея **Екатерины Шаповой** — та еще парочка, которая плетет магические сети и не огорчается из-за своих «случайных» ошибок. Правда, веселого немного, когда Лизандр (**Егор Деюн**) под действием зелья легко перешагивает через свою невесту Гермю (**Алла Козлова**), Елена (**Ольга Федорова**), забыв о Деметрии (**Юрий Гапеев**), готова быть преданной собакой для Лизандра, а тот с ней крайне жесток. Да и поединок этих двух красоток, напоминающий банальную драку, балансирует на грани черного юмора.

К счастью, действие зелья закончилось, прекратилась вражда, и все завершилось счастливыми свадьбами. Тем более что специально для этого случая уже отретпирован спектакль, режиссер с

железной волей Клин (**Ирина Лисенкова**) всю свою мощную энергию вложила в незадачливых актеров и те, что называется, «выдали».

Не исключено, что вслед за свадьбами из шекспировской комедии, в Смоленске случатся и самые настоящие, потому что в финале спектакля букет невесты летит в зрительный зал.

### РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА

Когда во время спектакля в **Смоленском камерном театре** вдруг начинает вибрировать пол, никто уже не удивляется. Знают, по улице прошел автобус или грузовая машина. Прежде в этом здании располагался кинотеатр, а потому планировка и звукоизоляция соответствующие. И все равно это — Театр. За свои 26 лет намоленный, наполненный энергией чистого творчества. Прочитав краткий экскурс в историю Смоленского камерного,

становится понятно, что все его звездные мгновения — яркие премьеры, победы на российских фестивалях, интересные театральные проекты, в числе которых грант на проведение мастер-классов по методике международной театральной школы Михаила Чехова, грант посольства Королевства Нидерланды в Москве на постановку «Макбета» и многое другое — происходили вопреки сложнейшим обстоятельствам, связанным с отсутствием постоянной площадки, полноценной финансовой поддержки. Но это лишь подтверждает, что настоящее искусство должно напитываться прежде всего радостью. Неудивительно, что люди по-настоящему творческие приходят к бессменному руководителю театра **Николаю Парасичу** и остаются в его команде. Например, актриса **Алена Шопот** слышала о Смоленском камерном еще работая в Москве, и однажды сделала

*«Зойкина квартира». Роббер — А. Кравченко, Лизанька — М. Вилюнова, Аметистов — А. Парасич. Смоленский камерный театр. Фото К. Немцова*





«Зойкина квартира». Мадам Иванова – Т. Михальченко, Аметистов – А. Парасич, Манюшка – А. Шопот.  
Смоленский камерный театр. Фото К. Немцова

выбор. И зритель у этого театра – свой, что заметно сразу. Чуткий, думающий и очень благодарный.

Знакомство со Смоленским камерным театром началось с одной из последних его премьер – булгаковской «Зойкиной квартирой» в постановке **Николая Парасича**. Режиссер словно приоткрывает шкатку, и зал наполняется шумом улицы, обрывками музыки 30-х годов и нынешних рекламных слоганов. Все это происходило когда-то давно, но вполне может случиться и сегодня. Сценография **Николая Агафонова** напоминает трансформер – квартира Зои Денисовны Пельц легко превращается из примерочной в зал для демонстрации сомнительного шоу, а потом вновь становится пошивочной мастерской. Причем механизм придуман так тщательно, что смена декораций практически незаметна. Это почти магия, что не удивительно для предтечи «нехорошей квартиры» более позднего Булгакова. Многочисленные вешалки, пуговицы, хлястики и карманы как некий защитный узор,

скрывающий главную суть – герои этой истории пытаются найти себя, потерянную родину, любовь, но все их попытки оказываются тщетными.

Музыкальное обрамление спектакля, сделанное **Владиславом Макаровым**, тесно переплетено с действием и тоже является полноценным персонажем. Зоя Пельц (**Любовь Бормотова**) решив уехать с Обольяниновым (**Артем Быстров**) во Францию, замысливает невероятную авантюру по созданию дома свиданий под прикрытием швейной мастерской. Она обдумывает все детали, танцует танго, потом вовлекает в этот ритм своего возлюбленного, и они заключают окончательный договор (хореограф **Татьяна Шаврина**). Гротескно и сочно показаны так называемые «концертные номера» в салоне Зои Пельц с демонстрацией моделей одежды (костюмы, дизайнерски очень забавные, придуманы **Людмилой Пономаревой**). Блондинка на пуантах движется под аккомпанемент бледного и несчастного Обольянинова, Укротительница легко усмиряет льва, которого



«Очень простая история». Пес Крепыш — Н. Куманьков, Лошадь — Т. Курилова, корова Зорька — А. Шопот. Смоленский камерный театр

изображает услужливый китаец Херувим (**Никита Куманьков**), Женщина-змея и даже танец а-ля рус в исполнении колоритной горничной Манюшки (**Алена Шопот**). И все ради одного очень ценного гостя — Гуся-Ремонтного. Богатого, несчастного (он ведь прекрасно понимает, что деньги не превратить в любовь) и бесконечно обаятельного. Именно таким сделал своего персонажа **Николай Парасич**. Море обаяния и у распорядителя этого странного вечера Аметистова в исполнении **Алексея Парасича**. В зависимости от обстоятельств, он может быть любимым — скромным и развязным, артистичным и нелепым. «Он гениален», — характеризует Аметистова Обольянинов, и в этом абсолютно прав.

В замкнутом мире «Зойкиной квартиры», где комфортно, пожалуй, только предприимчивой парочке китайцев, люди напоминают манекенов — без судьбы, без будущего. Не убежать и не вырваться. Да и всерь-

ез ли верила такая целеустремленная Зоя Пельц в свой грандиозный план? Люди, потерявшие себя, растратившие совесть и человечность, уже ни на что не способны. Абсолютно точно работая в рамках заданного жанра — трагифарс — Николай Парасич вновь приоткрывает свою шкатулку, и опустевшее пространство сцены, где лишь вращаются манекены, наполняется отзвуками прошлого и настоящего.

Вторая премьера — «**Очень простая история**» **М. Ладо** — поначалу немного огорчила выбором материала (проще подсчитать, в скольких театрах не поставили эту пьесу), но потом оказалась настоящим подарком. В ней все сошлось — внятная, с точными акцентами режиссерская трактовка **Николая Парасича**, лаконичная и знаковая сценография **Николая Агафонова**, сильные, без исключения, актерские работы. Словом, с порядком надоевшей истории смахнули пыль, и она заиграла новыми смыслами.





«Очень простая история». Сосед — Н. Парасич, Свинья (Ангел) — Л. Бормотова. Смоленский камерный театр

Действие происходит в сарае, а кажется, что в темном пространстве плывет корабль — с палубой, штурвалом, канатами. За время его путешествия предстоит решить главный вопрос — о жизни и душе. Спасут еще не родившееся дитя, и корабль не потонет в пучине, возьмет верный курс. Актеры, исполняющие роли персонажей-животных, существуют настолько органично и слаженно, что становятся единым целым — мудрая Лошадь **Татьяны Куриловой**, безгранично добрая корова Зорька **Алены Шопот**, трогательная в своей доверчивости и незлобности Свинья **Любови Бормотовой**, почти всегда настроенный на радость пес Крепыш **Никиты Куманькова**, элегантный и образованный Петух **Артема Быстрова**. Зависть и необъяснимая злость буквально съедает всегда хмурого Хозяина (**Денис Кулешов**) и выкачивает жизненные силы из Хозяйки, всегда виноватой, и это замечательно выразила **Ирина Молодцова**.

У **Николая Парасича** в этом спектакле роль Соседа. Вышло это случайно, из-за трагического случая — первоначальный ее исполнитель **Владимир Зайцев** ушел из жизни. Уже следующим вечером его заменил на сцене художественный руководитель Камерного театра. Сквозь оболочку неказистого и совсем пропавшего героя Николая Парасича пробивается мощный свет чистой души. Он не тускнеет даже тогда, когда тот пробирается на сеновал к соседу, чтобы стащить бутылку самогонки. Когда Сосед говорит, что все готов отдать ради своего сына, это не пьяный бред. Он берет на душу страшный грех самоубийства, чтобы спасти маленькую девочку Марусю, а вместо закономерного наказания получает в награду ангельские крылья. Значит, гармония в мире все еще существует, и там, на небесах, нас оценивают по делам нашим.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены театрами

## ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ

**З**наменитая опера Родиона Щедрина «Не только любовь» о колхозной жизни по рассказу Сергея Антонова успешно шла в свое время на сцене ГАБТ СССР, в Камерном музыкальном театре Бориса Покровского, на многих других сценах страны, достойно восполняя всегдашний дефицит современного репертуара. Нынешней осенью оперу эту увлеченно спели и сыграли студенты **III курса Мастерской профессора Александра Бармака. Факультет музыкального театра РАТИ (ГИТИС)** теперь показывает свои работы на сцене учебно-театрального комплекса по адресу ул. Академика Пилюгина, 2. Объект этот был торжественно заложен неподалеку от метро «Новые Черемушки» еще в начале 1970-х, но освоили его студенты совсем недавно.

Строгий хайтек фойе и зрительного зала сразу создает контрапункт сюжету про внезапную любовь председателиши колхоза

за Варвары Васильевны к вернувшемуся из города очаровательному лентяю Володе Гаврилову. Режиссер-постановщик **Александр Бармак**, взяв на себя и заботы сценографа, заполняет огромную сцену узнаваемыми приметами давнего советского времени, характерными для колхозного быта. Репродуктор на столбе, узкие настилы по привычному бездорожью, духоподъемные плакаты, внушающие труженикам, что их цели ясны и задачи определены, — все складывается в картину хаотичную, но не лишённую логики, динамики и странного ностальгического обаяния. К тому же, композицию завершает ... рояль на кузове грузовика, забытый, наверное, какой-нибудь концертной бригадой.

Персонажи, одетые зачастую кто во что горазд, к этому «пианину» давно привыкли, под него и поют, и пляшут. А безропотный тапер во всякую погоду тихо, но настойчиво играет на нем практически всю

*«Не только любовь»*





Сцена из спектакля

партитуру оперы (оркестровая фонограмма включается редко и экономно). Творческий подвиг композитора **Тагира Мансурова** трудно переоценить. Тем более, что его музыкальный комментарий к лирическому сюжету еще и художественно осмыслен: музыка возникает из самого пространства, журчит и трепещет как явление природы, оправдывая весеннюю капель, осеннюю скуку, и историческую ропию, вовсе, правда, не едкую, а озорную.

Всем памятен сюжет про другого председателя колхоза, отказавшегося от своей любви, гениально сыгранного в кино **Нонной Мордюковой**. Незабываема ее мучительная улыбка прощения и прощания: «Хороший ты мужик, но не орел». В «случае Щедрина» оттенки другие, но суть та же: Варвара Васильевна, «изголодавшись по любви», страсть свою почти придумала. Увидев красивого парня, «окультурен-

ного» городом, размечталась про высокие чувства. Но вовремя одумалась. Да и предмет страсти не стал заморачиваться. Невеста его Наташа своих шансов не потеряла, а он, по бесхарактерности, легко оборвал слишком опасные отношения, оставшись верен природному эгоизму. Варвару же от соблазна уберегли органическое целомудрие и сила воли. Получилась еще одна простая история.

Многосложность тонких отношений героев этой лирической новеллы усложнена историческим контекстом борьбы чувства и долга, на чем строились многие подобные сюжеты в эпоху расцвета социалистического реализма. Но человеческая сущность всякий раз упрямо прорастала в них как трава сквозь асфальт. Эту духовную борьбу и сделал главной темой своей оперы Родион Шедрин, а юные артисты бесстрашно, радостно и азартно ее спели



Сцена  
из спектакля

и сыграли. Иронические интонации никуда не пропали, но и лирические мотивы прозвучали здесь внятно и сокровенно. Бабы прибаутки, песни и причеты составляют игровую фактуру музыкальной драматургии спектакля. С вокальными сложностями артисты вполне справляются, демонстрируя хорошую технику ансамблевого пения, многое в опере определяющего.

Персонажи легко сходятся в толпу, но всегда видно каждого, а потому кажется, что каждый готов высказаться. Красками характерности смело пользуется **Сергей Кузьмин**. Его угрюмый бригадир трактористов Федот совсем не однозначен. Мила умница Наташа **Екатерины Селиверстовой**. **Иван Степанищев** сухопарого Ивана Трофимова наделяет нежностью и теплотой. Забавны сельские парнишки Мишка и Гришка **Василины Дейнеки** и **Надежды Астаховой**, по-воробыному вниматель-

ные к событиям взрослой жизни. **Ярослав Зайцев**, не пытаясь оправдывать своего Володю Гаврилова, успевает показать его привлекательность и демонстративную «отдельность». Наконец, главная героиня оперы Варвара Васильевна в проникновенном исполнении юной **Марии Бойко** надолго запоминается глубокой сосредоточенностью на неведомом чувстве, опасном, но манящем. Ее упрямая борьба с собственной природой вызывает уважение.

Жертвенность героини Щедрина, разумеется, не столь трагична, как муки героини оперы Масканы «Сельская честь», но спектр переживаний опасно близок, а потому весьма полезен в начале любой артистической судьбы. Не менее существенна для всех юных артистов и сама возможность работы над современной оперой, давно вошедшей в число классических.

Александр ИНЯХИН

## ПУТЕШЕСТВИЕ В КОМПАНИИ КУКОЛ

**Д**нем рождения **Новокузнецкого театра кукол «Сказ»** считается 8 февраля 1942 года. Именно в этот день состоялась премьера первого спектакля **«Волк и семеро козлят»** в постановке **Д. Крамского** с участием актеров театра «Красный факел». В июне 1942 года театр кукол получает официальный статус государственного, а его первым директором становится **Глеб Гончаренко**. Режиссер **Ольга Моргулева**, которая пришла в труппу в 1943 году, заявляет о себе новым спектаклем **«Царьца Леденица»**, премьера которого состоялась в начале 1944 года. В 1944–1947 годах в театре ставились только эстрадные номера.

В 1962 году руководство и основная часть труппы переехали в город Кемерово. Оставшаяся часть труппы продолжает работать в Новокузнецке. В 1965 году

в театре новый директор **Яков Таубен** и новый главный режиссер **Валентин Ткаченко**, а на сцене появляются наряду с тростевыми куклами — перчаточные. В 1971 году, с приходом режиссера **Натали Никифоровой**, у театра появляется свой почерк. В 1978 году актриса **Елена Иголкина** получает звание заслуженной артистки РФ. В 1982 году в театре меняется руководство, директором становится **Анатолий Некрасов**, главным режиссером **Владимир Наговицын**. Театр становится на путь эксперимента и освоения новых творческих форм, и в это время появляется первый спектакль по классике — **«Ревизор»**, в котором впервые используется живой план.

В 1994 году на должность главного режиссера был приглашен **Юрий Самойлов**, который открыл новую страницу в жизни театра уже своей первой поста-

*Труппа Новокузнецкого театра кукол. 1944 год*





Работа проекта «Кукла лечит»



«Иван царский сын». Актриса Г. Романова

новкой «Сказ о том, как Кощей к Яге свататься ходил», получившей на фестивале «Кузбасс театральный» призы в трех номинациях. Теперь в театре появляются свои традиции, труппа начинает активно гастролировать и участвовать в фестивалях различного уровня. В 1995 году актрисе **Галине Романовой** присвоено звание заслуженной артистки РФ.

Театр больше не замкнут на внутренней жизни, он активно общается с театральной средой, итогом чего становится созданное в 1999 году «**Товарищество-объединение театров кукол Сибирского региона**» в рамках Межрегиональной ассоциации «Сибирское соглашение». Это произошло по инициативе главного режиссера театра, заслуженного артиста РФ, заслуженного деятеля искусств РК Юрия Самойлова при

поддержке директора театра **Алексея Разукова** (он руководил театром с 1999 по 2008 год). Цель создания Товарищества — повышение роли театров кукол в эстетическом воспитании подрастающего поколения, создание единого театрального пространства в Сибири, преодоление кризисных ситуаций. На первом заседании творческой лаборатории руководители семи театров кукол Сибири подписали договор простого Товарищества в рамках МАСС. В Товариществе нет руководящего органа. Все его члены являются партнерами и действуют по принципу равенства. Общий капитал Товарищества — это опыт и знания, которыми его члены активно делятся друг с другом.

Новокузнецкий театр кукол «Сказ» — информационно-координационный центр, куда стекается информация о

жизнедеятельности российских и зарубежных театров кукол. Высшим руководящим органом Товарищества является творческая лаборатория, которая собирается не реже двух раз в год, где обсуждаются планы дальнейшего сотрудничества, анализируется проведенная работа, и другие важные вопросы. За 14 лет существования Товарищества по его инициативе проходили различные семинары, творческие лаборатории, обменные гастроли, региональные фестивали, мастер-классы различного уровня. Сегодня членами Товарищества являются 17 театров кукол.

В 1995 году новокузнецкий театр кукол совместно с музыкальным училищем набрал курс студентов по специальности «актер театра кукол», и уже через четыре

года состоялся выпуск курса. В 1998 году на фестивале в Нижнем Новгороде спектакль Юрия Самойлова «**Приключения Петра Ивановича Уксуова**» стал победителем в номинации «лучшая мужская роль» и получил специальный приз жюри. В 1999 году на фестивале «Кузбасс театралный» спектакль Юрия Самойлова «**Соловей и император**» признан зрителями и критикой «Спектаклем XXI века».

Время идет, рождаются новые проекты. Коллектив театра подготовил детскую **образовательно-развлекательную телепередачу «Вставайка»**. В 2001 году Новокузнецкий театр кукол стал дипломантом Международного фестиваля в Симферополе (спектакль «Охотник до сказок», режиссер Юрий Самой-

*Репетиция спектакля «Прекрасная Элиз»*



лов). В этом же году Юрию Самойлову было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств Республики Крым». Также в 2001 году по инициативе главного режиссера рождается новый проект «**Кукла в детских руках**», целью которого стала популяризация искусства театра кукол и поиск новых талантов. Фестиваль проводится раз в два года.

В 2002 году театр кукол становится дипломантом **Международного фестиваля театров кукол «Безграничный театр»** в городе **Томске** (спектакль по повести **Н.В. Гоголя «Нос»** в постановке Юрия Самойлова). В июне 2002 года Новокузнецкому театру кукол было присвоено официальное название «Сказ». В 2003 году театр выигрывает грант Сороса и становится одним из трех учредителей (Новокузнецк, Ярославль, Санкт-Петербург) **I Международного педагогического фестиваля «КуклоМания»**. На VI Международном фестивале Кукарт в рамках федеральной программы празднования 300-летия Санкт-Петербурга спектакль «**Петрушка и царевна лягушка**» получает приз зрительских симпатий.

Новокузнецкий театр кукол «Сказ» становится единственным театром, представлявшим Россию на **Международном фестивале театров кукол и иных форм сценической анимации ANIMA** в городе **Харьков** и на **Международном фестивале Highfest**, а в 2006 году становится дипломантом **V Открытого театрального фестиваля-конкурса «Золотой конек»** в **Тюмени**, а также лауреатом **III Регионального фестиваля театров кукол Сибирского региона** (диплом «**За решение сценического пространства спектакля «Демон» М.Ю. Лермонтова**» в Омске. На **IX Международном фестивале театров кукол «Interlyalka-2006»** «Сказ» получает диплом «**За сохранение народных традиций в театре кукол (Украина, Ужгород)**». В 2008 году Юрий Самойлов был приглашен на **Международный фестиваль «Мобарак» (Те-**

**геран)** в качестве почетного члена жюри, где провел несколько мастер-классов. На **Международном фестивале Highfest** за спектакль по поэме Лермонтова «Демон» театр «Сказ» удостоен **золотого сертификата**.

В 2008 году директором театра становится **Надежда Шидловская**, которая продолжает все творческие начинания. Рождается новый проект – **фестиваль-марафон «КуклоМагия»** – обменные гастроли с лучшими спектаклями новокузнецкого и кемеровского театров кукол. Совместно с главным врачом детского травматологического отделения первой городской больницы **Дмитрием Данцигером** Новокузнецкий кукольный театр начинает новый проект «**Кукла лечит**». В 2011 году по инициативе народного артиста РФ, почетного гражданина Кемеровской области **Владимира Машкова** проект был расширен – началась работа с детьми с ограниченными возможностями – слабослышащими, слабовидящими и имеющими диагноз ДЦП, которая продолжается и по сей день.

В 2009 году театр кукол «Сказ» побывал на гастролях в Душанбе, результатом которых становится обращение Министерства Таджикистана в Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области с просьбой о стажировке артистов местного театра кукол в театре «Сказ». В 2012 «Сказ» выезжает в Болгарию с целью обмена культурными связями со своими болгарскими коллегами и договаривается с почетным консулом **Тонко Фотевым** и мэром города Бургас **Димитром Николовым** о проведении фестиваля «Кукла в детских руках» в Болгарии, и уже через год его с успехом провели. А кроме этого, коллектив Новокузнецкого театра кукол «Сказ» получил приглашение в Америку для презентации проекта «Кукла лечит» и обмена опытом.

*Екатерина БАХАРЕВА*



# ЭКСПЕРИМЕНТЫ НА ОПЕРНЫХ СЦЕНАХ МОСКВЫ

**В** оперном мире Москвы наметилась положительная тенденция — стало очевидным размежевание экспериментально и традиционно ориентированных постановок. Если не так давно экспериментальные постановки занимали практически все центральные оперные сцены столицы, то сегодня эксперимент в опере находит место на специально отведенных для него площадках, тогда как главные сцены осуществляют проекты в традиционном стиле, типа «Царской невесты» и «Так поступают все» в Большом, «Аиды» и «Дона Жуана» в театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Расскажу о нескольких экспериментах в опере, которые довелось послушать на основной сцене экспериментального театра «Новая опера» и на малой экспериментальной сцене театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

«**Новая опера**» в этом сезоне представила два любопытных опуса — «**Школа жен**» на музыку **В. Мартынова** и «**DIDO. Пролог**» на музыку **М. Наймана** и **Г. Пёрселла**. Формулировка «на музыку», пожалуй, является ключевой в понимании тех метаморфоз, которые претерпевает жанр оперы в руках современных экспериментаторов. Дело в том, что подобные оперные спектакли являют собой не интерпретацию постановщиками оперы какого-либо автора, а постановки, в которых музыка является чаще материалом для воплощения идей режиссерского театра. Такие спектакли осуществляются либо на основе компиляции полярных по стилю музыкальных опусов, как в случае с «**DIDO. Пролог**», либо создаются совместно с композитором, который приспосабливает музыку к либретто. Последний случай — это опера «**Школа жен**», созданная Владимиром Мартыновым на либретто **Юрия Любимова** и специально

для его постановки, осуществленной совместно с Игорем Ушаковым в узнаваемом «любовимовском» стиле, где, несмотря на заявленный комический жанр оперы, не обошлось без размышлений о политической цензуре и теме взаимоотношений художника и власти.

Название «**Школа жен**», общее с одноименной комедией Мольера, собственно, не имеет никакого отношения ни к сюжету, ни к происходящему на сцене, оно осталось от первоначального замысла Ю. Любимова по указанной пьесе. Если, конечно, не считать, что такое название соответствует в целом современной ситуации, в которой деградация мужского и феминизация женского начал привели к тому, что гендерные различия потеряли смысл. А сюжет, вернее, некий его синопсис, оставляющий простор для фантазий, основан на идее общения Мольера с актерами в преддверии встречи Людовика XIV, для которого готовится не вполне понятная пьеса и который, в конечном счете, так и не появляется.

Надо сказать, что в этом одноактном спектакле вообще многое малопонятно. Наличие конкретных исторических лиц и отдельных фрагментов текстов Мольера в либретто стали стилевой основой для одного из главных лейтмотивов оперы — классицистская стилистика его бегущих пассажей отвечает эпохе Людовика XIV. Кроме того, на классический стиль ориентированы стройные мизансцены, стилизованные костюмы и изящные, симметричные декорации **Б. Мессерера**, расходящиеся лучами лестниц от центрального изображения Короля-солнца. И это самое понятное в спектакле. Все остальное — источники либретто, язык музыки и режиссуры — это микст культурно-стилевых наслений, обнимающих тексты **Мольера**, **Булгакова** и даже **Козьмы Пруткина** и охватывающих



«Школа жен». Сцена из спектакля. Фото Д. Кочеткова

музыкальную стилистику XVI–XX века — от барокко до импрессионизма и авангарда. Основой этого микста является пародия — сквозь ее призму преломляются все фрагменты сюжетных линий, на которых строятся сцены, никак не связанные друг с другом: «Спор греческих философов об изящном» на текст из статьи К. Пруткова, исполняемый двумя контратенорами, его же драматическая псоловица «Блонды», легшая в основу экзальтированно-комичной семейной сцены «В салоне Княгини», эпизод из «Мещанина во дворянстве» Мольера, взятый для сцены о господине Журдене и учителях танца, музыки и философии, в которой также используются оркестрованные вокальные упражнения из «Самоучителя» Полины Виардо для изучения гласных. Связкой между этими сценами и текстами служат эпизоды споров Мольера со

своими строптивыми артистами, в ряду которых числятся, согласно программе, комический маркиз, поэт, жеманная маркиза, недотрога, остроумная кокетка, слащавая злюка, жеманная служанка.

При откровенно выраженном пародийном начале в костюмах и текстах Мартынов, по его словам, в сочинении музыки постарался избежать «прямого комизма»: он соединил на основе заявленной оперы-buffa речитативы по типу Монтеверди с принципами Вагнера и Р. Штрауса и «вплел» вокальные голоса в оркестровую ткань, создав местами вполне обаятельные музыкальные эпизоды. Подобный разножанровый «диалог» между музыкой и текстом, как и сам музыкально-стилистический сплав, вызывает местами недоумение, но, очевидно, смысл его следует искать в алгоритме композитора: «Оперы нужно писать, осознавая, что их пи-

сать невозможно». В этих словах — убежденность Мартынова в том, что опера как «буржуазный вид искусства», ассоциируемый им с «бархатом, лепниной», изжила себя, и чтобы соответствовать запросам современного оперного слушателя, его надо в каком-то смысле обмануть, предложив «красоту», таящую некий внутренний подвох. Удовлетворит ли подобная красота современного слушателя — уже судить самому слушателю. Ну, а артисты, как и оркестранты под управлением дирижера-постановщика **Дмитрия Юровского**, выкладываются и работают с полной вокальной и драматической отдачей, стараясь донести до зрителей так не просто воспринимаемые режиссерско-композиторские замыслы.

Другой экспериментальный опус Новой оперы — проект **«DIDO. Пролог»** — был осуществлен в рамках нового **Фестиваля современной музыки**, основанного театром в нынешнем году. Инициатором и режиссером этой постановки стала основатель и руководитель **Маленького мирового театра Наталия Анастасьева-Лайнер**. Именно ей принадлежит идея спектакля-диптиха, соединившего гениальное творение **Генри Пёрселла «Дидона и Эней»** с новым опусом современного кинокомпозитора-минималиста **Майкла Наймана**, сюжет которого основан на исторических фактах первого исполнения оперы Пёрселла — своеобразная «опера по мотивам оперы». Конструкция получилась, на первый взгляд, оригинальная: соединив общими сюжетными линиями минималистический и барочный опусы, разделенные сроком в 300 лет, она представила в «Прологе» к «Дидоне и Энею» современную версию истории ее постановки, состоявшейся в апреле 1689 года в Челси, в Пансионе благородных девиц и осуществленной силами воспитанниц. К участию тогда был приглашен хорошо известный в Англии певец **Генри Боуман**, а поводом послужило бракосочетание английских монархов Уильяма и Мэри. Вот эта незатейливая история и стала сюжетной основой для создания часового опер-

ного опуса из тринадцати сцен. Либретто к нему написала **Вера Павлова**, а его эквиритмический английский перевод сделал **Стивен Сеймур**. Соединяя музыку Наймана и Пёрселла, Наталия Анастасьева-Лайнер высказала предположение о том, что причина первой постановки «Дидоны и Энея» в Пансионе благородных девиц, а не на большой сцене, кроется в возможности создания в маленьком пространстве «альтернативного театра», «экспериментальной студии» как оппозиции традиционному театру. Миф, пересказанный Вергилием, по мнению режиссера, предстал в виде «нового Карфагена» в помещении пансиона Челси, а в режиссерской интерпретации и на сцене Новой оперы: «В причудливом переплетении вымысла и реальности, следующих за музыкой, создается пространство, в котором Театр становится Правдой». И наоборот, правда — театром: приглашенный певец **Генри Боуман** из «Пролога» Наймана играет в опере Пёрселла Энея (**Илья Кузьмин**), воспитанница пансиона Дороти Бёрк — Дидону (**Виктория Яровая**), классная дама — колдунью (**Валерия Пфистер**), садовник Форкасл — моряка (**Максим Остроухов**).

Идею пространства, задуманного Наталией Анастасьевой, оригинально воплотил художник **Юрий Хариков** в графических черных, красных, серых фигурах, свободно трансформирующихся из букв в колонны, из символической геометрии — в мифологические горы и моря. Населив это пространство условными образами с инопланетно длинными головами, он по-своему представил идею масочного театра, содержащуюся в опере Пёрселла. Не менее удачна музыкальная часть, созданная дирижером-постановщиком **Дмитрием Волосниковым**, тонко и детально прочувствовавшим пёрселловский шедевр, а также командой артистов и музыкантов Новой оперы, среди которых замечательным стилистически выверенным исполнением барочных пассажей отличилась исполнительница Дидоны **Виктория Яровая**.



«DIDO. Пролог». Дидона – В. Яровая, Эней – И. Кузьмин. Фото Д. Кочеткова

Давая слушателю добротный эстетический заряд от хорошего исполнения и оригинальных художественных идей, этот спектакль все же оставляет двойственное впечатление. Двойственность связана с искусственностью соединения Пёрселла с Найманом. Во-первых, музыка «Дидоны и Энея» столь самодостаточна, что не нуждается в приставке к ней минималистического пролога, который ни художественно, ни драматургически не соответствует ее масштабу. Кроме того, музыка Наймана, ставшего уже знаковой фигурой в современной кинокультуре, все же с трудом интегрируется в театральное пространство. Во-вторых, гротесковые детали, которые вводят постановщики в режиссуру и художественное оформление персонажей опуса Наймана, перекочевавших затем и в оперу Пёрселла, совсем не соответствуют

психологизму и экспрессии драматической музыки последней, местами вызывая у слушателя откровенный диссонанс между визуальным и музыкальным рядом. Думается, если бы «Дидона и Эней» Пёрселла, уже звучавшая здесь в концертной версии в 1999 и в 2013 годах, была поставлена без «Пролога» М. Наймана, она скорее бы выиграла, чем проиграла новому спектаклю. Но появившаяся теперь в афише театра минималистично-барочная «DIDO. Пролог», безусловно, будет иметь зрительский успех, благодаря прекрасному исполнению и красивому оформлению.

Новый экспериментальный опус театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко — две малоизвестные камерные оперы К.В. Глюка «Исправившийся пьяница» и «Китайки». Это первая оперная постановка театра

на музыку барокко. Создана она по инициативе автора проекта **Алексея Парина**, а поставлена экспертом по части барочной музыки **Петром Айду**, который одновременно дирижирует камерным ансамблем из десяти музыкантов и играет на клавишине. Исполнение, выдержанное в манере, близкой аутентичной, декоративная филигранная техника, без надрывов и бурных страстей, — это главное достоинство постановки. Солисты, освоившие барочные пассажи, исполняли их непринужденно и играючи. Не принимая во внимание некоторых ансамблевых неточностей и валторновых киксов, в целом премьерный вокально-инструментальный ансамбль звучал красиво и стилистически выверено. Однако музыка спектакля — это единственное, что имело отношение к барокко.

Статус эксперимента априори снимает серьезные зрительские претензии и оставляет оценки типа «любопытно». Постановка, осуществленная режиссерами **Анатолием Ледуховским** и **Георгием Исаакином**, получилась как раз и несерьезная, и любопытная. Два разных по жанру и сюжету сочинения Глюка постановщики объединили одной сценографией **Сергея Бархина** — красно-синими геометрическими фигурами, заменяющими декорации на голубой сцене. Обе постановки основаны на эпатазирующем фарсе, в обоих визуальный ряд — это резкий перпендикуляр к барочной музыке. Наконец, в обоих спектаклях применяется эстетика масочных образов, среди которых выделяется центральная мужская фигура, играющая ключевую сюжетную роль. В «Исправившемся пьянице» это — «идеальный» возлюбленный в матроске с сигаретой, о котором мечтает племянница пьяницы, желающего, в свою очередь, выдать ее замуж за своего непутевого дружка. Этот самый возлюбленный, придумавший балаган, которым до смерти напугал пьяниц, играет ключевую роль в их исправлении. А в «Китайках» это — низвергатель восточных традиций с прической «ирокез», прибывший из Ев-



«Китайки». Лизинга — Н. Владимирская. Фото О. Черноуса

ропы на велосипеде со свежими впечатлениями и тайно пробравшийся в общество трех скучающих дам.

Сюжеты, не устаревшие со времен Глюка, постановщики раскрывают в радикальном современном ракурсе. В «Исправившемся пьянице» разговорные вставки, содержащие хлесткие реплики типа «Бабы — суки, мужики — козлы» мгновенно переключат высокий барочный штиль на современную бытовуху. А в «Китайках» извечная тема «восток — запад» трактуется в откровенно эротическом ключе: на сцене — имитация обнаженных тел, обтянутых трико телесного цвета с по-детски подрисованными интимными подробностями. Изнемогая от эротических взаимодействий, персонажи демонстрируют предписанные по сюжету западные жанры драмы, пасторали и комедии, а в фи-



«Исправившийся пьяница». Колетта – М. Пахарь, Клеон – Д. Кондратов, Маторина – И. Чистякова. Фото О. Черноуса

нальном танце выводят умозаключение о слиянии невинности и наслаждения.

Соединение несоединимого – главный прием, который используют постановщики, – шокирует не только диссонансом сочетания барочной музыки с разговорами из дешевого кабака и эротическими «па» групповой обнаженки. Бурная фантазия создателей делает из героев «Исправившегося пьяницы» набитых поролоном клоунов. Шагам и речам круглых, как шары, пьяниц и одетых в пышные розовые пачки барышень между делом мистически вторит акустическое эхо. А в кульминационный момент в красном углу сцены возникает «Плутон» со свитой в революционных шинелях и ушанках с нашитыми звездами. Как уж тут не испугаться и не исправиться несчастным пьяницам, которых в довер-

шение всего вошедшие в раж дамы отдельяют ногами, а потом совершенно по-русски жалеют. Но «гвоздем программы» стало исполнение музыкантами, переодетыми в дворников, дивертисмента на алкогольных бутылках, как на ксилофоне, и трио с Петром Айду, играющим на губной гармошке из тех же бутылок.

В общем, новый экспериментальный опус театра, возможно, развееселит уставшего от классики слушателя, хотя вряд ли подарит яркое эстетическое переживание. Под конец этого веселья меня ненароком посетило вечное андерсоновское «А король-то голый»... Но не надо искать в этом спектакле ни логики, ни смысла, он – прямое отражение современной жизни, в которой все смыслы уже давно перекошились...

Евгения АРТЕМОВА

# «ДЮЙМОВОЧКА». ИСТОРИЯ ВЗРОСЛЕНИЯ КАК ШОУ

**В** 2013 году Комиссия по музыкальным театрам СТД РФ (оперетта и мюзикл) впервые провела конкурс режиссерских заявок на соискание Гранта Союза. Три заявки, одобренные Экспертным советом конкурса, были разосланы во все музыкальные театры, театры оперетты и музыкальной комедии России. Одна из трех заявок, выбранная наибольшим количеством театров в соответствии с условиями конкурса, объявлялась победительницей. Таковой стала «Дюймовочка» 25-летнего екатеринбуржца **Сергея Пантькина**, осуществляемая на сцене **Свердловского театра музыкальной комедии**.

Главная особенность новой работы в том, что это не просто мюзикл для детей, а мюзикл, исполненный детьми — все роли, все вокально-хореографические номера поручены участникам детской студии театра (художественный руководитель студии **Светлана Асуева** и она же вокальный руководитель постановки и главный хормейстер театра). Эстетика детского музыкального театра, где взрослые артисты с оперными голосами изображают маленьких детей, представляется сегодня, мягко говоря, устаревшей. А вот у юных исполнителей масса преимуществ. Они органичны, обаятельны и самоотверженно преданы сцене. Разносторонне подготовленные своими наставниками (в студии занятия по вокалу, хореографии, сценическому мастерству ведут артисты и педагоги театра), студиицы демонстрируют еще и определенный уровень профессионализма и сценической культуры.

В спектакле порадовали трогательная Дюймовочка (**Катя Смагина**), поэтичный Принц эльфов (**Александр Шульженко**), обаятельный Кузнечик (**Паша Ольков**), надменная Королева-мать (**Лиза Турикова**), резковатая Старуха-мышь (**Даша Пылаева**), злобещий Крот (**Арсений Загуменов**). Все, без исключения, участники спектакля прекрасно работают в сложных

вокально-хореографических массовых сценах. Может быть, не слишком оригинальная хореография главного балетмейстера театра **Натали Москвиной** (веселые подскоки, всплески и взмахи рук напомнили танцы из чудесного, но все-таки 40-летней давности музыкального фильма «Приключения Буратино»), удобна и понятна юным артистам. Они ловко справляются со своими па, держа ритм и синхронность движений, демонстрируя умение танцевать в разных стилях (запомнился рейв при дворе жука Джорджа, старинный «бал» под управлением Кузнечика, который внезапно сменяется рок-н-роллом).

В спектакле заняты только два взрослых артиста. Введенная в пьесу история любви из «параллельного» человеческого мира волей постановщиков превращена здесь в немое кино. Перипетии бесхитростных отношений лубочной парочки, одетой в живописные национальные костюмы, воплощены ведущими артистами театра лауреатом национальной театральной премии «Золотая Маска» **Марией Виненковой** и лауреатом международного конкурса **Игорем Ладейщиковым** исключительно мимическими средствами.

Наиболее сильное впечатление от спектакля — его визуальное решение. «Славные зверушки!» — заметил фотограф, снимавший на спектакле. Зверушки — разнообразные жабы-кроты, жуки-мотыльки, эльфы и даже серые мышки-пылинки, созданные неудержимой фантазией художника спектакля **Сергея Александрова** (и еще совсем недавно главного художника театра), действительно, замечательные. Их причудливое разнообразие заполняет волшебный мир, возникающий на сцене — действие разворачивается на фоне утопающих в цветочно-травяных зарослях старинных живописных развалин. Подчиняясь сказочной логике, художник постоянно меняет оптику происходящего. Миниатюрный масштаб персонажей, переживающих, впрочем, не-



*Дюймовочка — К. Смагина, Принц эльфов — С. Шульженко*

шуточные события (падение цветка из мира людей словно падение метеорита; смена лета — зимой, порывы ветра, сдувающие весь этот энтомологический народец со сцены, — катастрофа вселенского масштаба), он подчеркнул искусно изготовленными артефактами. Вот невеста откуда упавший гигантский человеческий башмак — карета или, скорее, тюрьма для крохотной героини. А вот выполняет и занимает собой почти треть сцены грандиозная улитка с бивнями, на которой, как раджа на слоне, восседает грустящий Принц эльфов...

Сергей Пантыкин несмотря на молодой возраст, стремительно набирает обороты и уже известен в мире музыкального театра. На счету недавнего выпускника мастерской режиссера **Кирилла Стрежнева** в Екатеринбургском театральном институте ряд театральных проектов. Самый амбициозный — интернет-мюзикл **«Живем один раз»**. Двадцатиминутный музыкальный скетч, своего рода мюзикл-флэш со всеми элементами жанра (стильными джаз-танцами масовки, сентиментально-лирической темой, диалогами и даже намеком на отношения) был создан, практически, «на коленах».

Опираясь на бескорыстный энтузиазм студентов екатеринбургских вузов, создавших «массовку», и обаяние главных героев в исполнении молодых артистов, на поддержку семьи (мюзикл записан в студии знаменитого папы, сестра Кристина, профессиональный балетмейстер, поставила танцы), не заморачиваясь со сценической площадкой (пять или шесть сцен незамысловатого сюжета сняты прямо на улицах и в парках Екатеринбурга) и, наконец, выложив смонтированный фильм на YouTube, молодой постановщик, и он же автор музыки, громко заявил о себе. В первую очередь, как о человеке, безусловно, разносторонне одаренном, деятельном, коммуникабельном, способном организовать продвинутый и креативный проект.

Работа над «Дюймовочкой» стала первой большой работой Сергея Пантыкина на сцене прославленного екатеринбургского театра, своего рода, «пробным камнем» на раскрытие собственного режиссерского потенциала. То есть умения не только собрать воедино все компоненты музыкального спектакля, но и способности увидеть за внешней фабулой скрытые в сюжете смыслы,



воплотить их в сценических образах и ситуациях. Тем более что и пьеса **Андрея Усачева**, хорошего детского писателя и большого мастера в вопросах «сказочного воздухоплавания», со сквозной темой — мечте о крыльях, и сама сказка **Андерсена** вполне дают повод к поиску интересных решений. История Дюймовочки — это история становления, личностного роста прелестного, но инфантильного ребенка-цветка, который проходит целый ряд серьезных испытаний. В своем бесприютном скитании она становится игрушкой в чужих руках (лапах жабенка и его мамы), познает горечь инаковости и непризнания (в высшем обществе майских жуков), решается на смертельный риск (побег от сытой жизни в подземелье Крота), чтобы приблизиться к осуществлению главной мечты — обретению самой себя. Что и знаменуется встречей с прекрасным Принцем и получением заветных крылышек (у Андерсена еще и настоящего имени — весенняя, солнечная «Майя» взамен нейтрально-го обозначения маленького роста).

Молодой режиссер придумал интересные мизансцены, дал детям возможность вполне представить свои таланты, но и не избежал ошибок, присущих многим детским спектак-

лям. На сцене происходит много внешне эффектных событий, но сама история как бы стоит на месте. А ведь и самой Дюймовочке, и окружающим ее персонажам приходится постоянно принимать подчас очень трудные решения, которые должны что-то менять в них самих и, к слову, в детях, которые сидят в зале. Погибнуть или выйти за Жабку? Навсегда остаться в подземелье, но спасти любимое существо (Ласточку)? Смириться с существующим положением вещей или рискнуть, улететь в небо, в никуда? Пока же большинство диалогов, которым, к тому же, часто мешает оркестровое сопровождение (и здесь дирижер-постановщик **Сергей Царегородцев** должен еще искать нужный баланс между звучанием оркестра и детских голосов), воспринимаются как формальные связки между веселыми, «забойными» вокально-хореографическими номерами. Волшебной силой ритма и музыки они вновь и вновь включают в действие теряющих нить повествования зрителей.

При некоторых преимуществах (дети искренне верят постановщику и готовы выполнять любое его задание) работа с исполнителями-детьми во много крат усложняет задачи режиссера. Объяснить юным ар-

Сцена из спектакля





Финал спектакля

тистам, что они делают на сцене, придумать вместе с ними, как сделать это убедительно — это требует очень больших усилий, времени, а главное — опыта. Всего этого режиссеру спектакля пока не хватило. Будем надеяться, что в будущем это придет. Иллюстративность, отсутствие сквозной драматургии ощутимы и в музыке, этом важнейшем компоненте спектакля. Ее сочиняла целая команда композиторов. Под патронажем одного из проверенных авторов театра лауреата «Золотой Маски» Александра Пантыкина трудились также **Марианна Мягкова** и **Анна Желтшова**. Музыкальные номера, в целом, мелодичны, профессионально оркестрованы, ухо радуется нет-нет да возникающая игра со стилями (барокко или рок-н-ролл). Наиболее любопытными показались эпизоды, связанные с «царством тьмы»: с Кротом, его свитой, с обывательским и гибельным для героини миром подземных грызунов. Что говорить — рецептом броской, эффектной подачи гротескных образов Пантыкин-композитор, автор забористых рок-хитов или замечательных «Мертвых душ» с точно «схваченной» гоголевской интонацией, владеет как никто. Так же, как и секретом создания тревожно-трепетных

«музыкальных моментов», с острым ощущением истекающего времени (возникают они и в этом спектакле). А вот претендующие на роль взрывающих душу лирических хитов песни Дюймовочки (в первом действии «Если б только крылья подарили мне», во втором «Спи, мой маленький кузнечик») и общая финальная песня («Где-то там, в заоблачной стране»), на мой взгляд, авторам удалось не очень. Выдержанные в каком-то общезнаменном ключе и не вполне удобные для детских голосов тесситурно, они с тем же успехом могли быть использованы в любом другом сюжете. Возможно, органичное «прорастание» ключевых мелодий спектакля через всю его ткань (чего нет) могло бы усилить их рельефность, запоминаемость, и вместе с тем придать всей истории больший объем. Пока же она представляет собой эффектное, добротное шоу, в котором заняты одаренные дети. Оно слаженно, современно, культурно и способно развлечь детскую аудиторию. Но важные струны детской души оставляет нетронутыми. Хотя дальнейшая жизнь спектакля, быть может, эту ситуацию изменит.

Наталья КУРЮМОВА  
Фото Игоря ЖЕЛНОВА

# ОДЕНЬ МЕЛЬПОМЕНУ, АНДРЕИЧ!

## Театральные задачи художника-бутафора

**Б**олее тридцати лет **Леонид Андреевич Гуменный** держит пальму первенства лучшего художника-бутафора театрального Прикамья.

Мельпомена **Леониду Андреевичу** понравилась в неполные девятнадцать лет. Полгода он любовался ею в свете рампы, прожекторов и софитов — благо, работал электриком в **Кизеловском драматическом театре**. Однако предлагать ей свою руку и сердце Гуменный сразу не стал. Как и положено, «проверил свои чувства»: отслужил в Советской Армии, побывал портовым рабочим в Одессе, электросварщиком — на Армавирском заводе испытательных машин и Кизеловском рудоремонтном заводе. Так на родном шахтерском городе Кизел и замкнулся круг «одиссеи» Гуменного.

С другой стороны, к предложению любого поставщика «руки и сердца» Мельпомена всегда относится с претензией: претендент должен обладать сердцем, лишеным какого-либо честолюбия. Слава ему не грозит! Художник-бутафор, к примеру, для зрителя — профессия человека невидимки. По окончании спектакля он, опять же в отличие от актера, не выходит к публике на общий поклон благодарности за внимание. И его фамилию в театральной программке прочтут лишь на очень скучном представлении. Прочтут и забудут. Тем не менее, храм Мельпомены жаждет не просто рук, а рук золотых! Ведь работа художника-бутафора требует от человека творческой смекалки, предельной собранности и колоссального терпения. Он должен уметь все — кроить, шить и вязать, рисовать, лепить и вырезать.

Начав в 1973 году путь к вершинам мастерства художника-бутафора, Гуменный за четыре театральных сезона в Кизеловском драматическом театре стал тем самым Гуменным, который до сих пор за-

ряжает нас, зрителей, своей мощной художественной энергией. «Леонид Андреевич обладает тонким, стилевым чутьем, разбирается в специфике различных направлений мировой драматургии, — не скупилась на превосходные степени производственная характеристика Л.А. Гуменного от 14 декабря 1977 года. — Он отлично знает технологию всех процессов изготовления булафорских предметов и грамотно читает сложные чертежи и эскизы, владеет всевозможными инструментами и рецептурой изготовления клеев, мастик, красок и шпаклевок... Является основным исполнителем булафорских работ из дерева, гипса и металла, бумаги, папье-маше и синтетических материалов».

На первый взгляд покажется, что у Леонида Андреевича за плечами прямо-таки академия художеств. Ничего подобного! «Образование — среднее техническое», — изумляет последний штрих упомянутой производственной характеристики. Удостоверение № 1989, выданное Л.А. Гуменному 25 сентября 1981, — случай курьезный. Чисто советский!

Для булафоров, собранных со всей катушки Руси, Центральный институт повышения квалификации руководящих и творческих работников Министерства культуры РСФСР запланировал 102 учебных часа. Восемьдесят четыре — на изучение... «актуальных вопросов работы театров в условиях развитого социализма». Остальные — теме «XXVI съезд КПСС и актуальные проблемы теории и практики коммунистического строительства».

— *А во внеурочное время — инновационные булафорские технологии, как сказали бы сегодня, «актуальные проблемы» приобретения современных инструментов и материалов, — говорит Леонид Андреевич и в шутку, и всерьез. — Одним словом, обменивались опытом. И было*



Леонид Гуменный. Основание, штатив и ручки настройки прибора — от старого советского фотоувеличителя. Окулярная трубка — блестящая пробка к водочной бутылке «Калашников». В который раз художник-бугафор «обманет» зрителя, и тот будет уверен что перед ним настоящий микроскоп.

с кем! Со мной посещали курсы ученики крупнейших театральных художников – **Василия Шапорина** из Московского драматического театра имени Пушкина, **Данила Лидера** из Киевского драмтеатра имени Ивана Франко. Но самое главное – у меня был пропуск во все московские театры, которым я воспользовался сполна.

— Совместная работа с какими художниками-постановщиками способствовала вашему профессиональному росту?

— В разное время у нас в чайковском театре ставили спектакли пермяк **Юрий Лапшин** и **Александр Давыдов** из Кривого Рога. Это профи настоящие! Многие у них перенял.

— Сами-то сколько раз полностью наряжали Мельпомену...

— ?

— ... побывали в роли художника-постановщика? — и предлагаю Гуменному отметить свои спектакли в сводном репер-

туаре **Чайковского театра драмы и комедии** 1982–2014 годов.

Из 224 состоявшихся спектаклей Леонид Андреевич выбрал 76 и отметил их «галочками».

Среди лучших работ Л.Г. Гуменного — декорации к спектаклям **«Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо, «Деревьа умирают стоя» А. Касона, «Занавески» М. Ворфоломеева, «Звезды на утреннем небе» А. Галина, «Выходили бабки замуж» Ф. Булякова, «Любовь и голуби» и «Прибалтийская кадрили» В. Гуркина.** Полна очарования и чистоты сценография Гуменного к постановкам сказок **«Аленький цветочек» С. Аксакова, «Царевна лягушка» Г. Соколовой, «Кошкин дом» С. Маршака и «Снежная королева» Е. Шварца.**

Заметим, самыми счастливыми оказались работы, выполненные художником в плодотворном соавторстве с режиссерами-постановщиками **Людмилой Журавской и Никитой Ширяевым.** Это вполне объяснимо. Художественное решение Гуменного звучит свежо и звонко лишь при одном условии, если его партнер-режиссер не страдает приблизительностью, «алхимией на глазок» и исходит из конкретного драматургического материала.

Черная магия творчества — вообще не его стиль. Гуменный деятель, а не маг, но деятель особенный, романтический. Изобретатель и строитель, Леонид Андреевич не любит роскошествовать, красоваться. У него все рассчитано до сантиметра. Вот почему его божий дар почти что детской фантазии включает в себя толику обязательного рационализма. И успех спектакля предрешен лишь теми находками художника, которые сливались с четкими режиссерскими планами.

— *«Любовь и голуби» в постановке Журавской держали зрительский интерес почти 200 раз, а ее же «Кошкин дом» — триста!* — вспоминает Гуменный, по его мнению, «золотой век» Чайковского театра драмы и комедии. — *А что подарили чайковцам театраль-*

*ные сезоны последнего десятилетия? Если исключить чеховские «Шутки» Вячеслава Новоселова да добротные, «кассовые» спектакли режиссера Алексея Орлова — «Дикаря» Александра Касоны, «Очень простую историю» Марии Ладо и «Лавину» Тундзера Джюндженелу — тогда что же остается?*

*К примеру, «Чудо на один день» Валерия Колева по пьесе Ольшанского? — продолжает анализировать Леонид Андреевич. — Так у этого режиссера что ни постановка, то «чудо на один день»! К подобным «чудесам» можно причислить и фонвизинского «Недоросля» с булгаковской «Зойкиной квартирой» в придачу.*

— Так это — «дела давно минувших дней, преданье старины глубокой»! Тем не менее, эти спектакли вы помните...

— *Помню. В назидание другим режиссерам помню.*

«Не провинциально» высокие критерии оценок — зрелые плоды огромного опыта. Это взгляд творца, умеющего организовывать свою художественную энергию и направлять ее в глубину драматического произведения. При работе над созданием внешнего образа спектакля Гуменный всегда думает о композиции мизансцен. Причем вместе с режиссером-постановщиком старается найти как горизонтальные, так и вертикальные членения сцены. Он хорошо понимает: зрителю нестерпимо скучно, когда на сцене актеры движутся в одном направлении — вперед и назад или направо и налево. Сценография для него есть размышление, конструирование и игра. Он играет пространством сцены, мотивами пьесы, а, в конечном счете, и нашими чувствами.

Восхищает способность Гуменного подчинить остроумной театральной задаче бытовую вещь, его умение извлечь блестящий театральный эффект из грубого, даже вульгарного материала. И кажется, что художник-постановщик и бутафор Леонид Андреевич Гуменный способен нарядить свою Мельпомену по последней театральной моде. И с таким вкусом!

Вадим БЕДЕРМАН

# ЗАСТУПНИЦА.

## Нина Павловна Русинова

### Памяти педагогов Вахтанговской школы

**В**торой курс училища. Работа над образом, причем, в качестве материала только проза, а не драматургия. Для создания образов были взяты четыре романа: «Мужество» В. Кетлинской, «Искатели» Д. Гранина, «К новому берегу» В. Лациса и «Белеет парус одинокий» В. Катаева. Цель этого раздела обучения будущих актеров заключалась в поиске характера и характерности, установления отношений с партнерами, органичного существования в «шкуре» другого человека...

Студент Кареев для освоения этих сложных задач получил образ Кильту из романа Кетлинской. Это был житель Дальнего Востока, у которого имелась подруга Мооми. В общем, двое «последних из удэге», которым автор посвятил не более десятка страниц из почти 800 страниц. Вот и создавай образ! Ищи характер и характерность, выстраивай взаимоотношения с партнерами, создавай на материале литературном образ живого человека во всем богатстве его индивидуальности. Жаль, что в трех других романах ролей для меня не нашлось вообще...

В тоске и ощущении беспомощности прошел сентябрь, а в начале октября педагоги курса пересмотрели нагрузку студентов, изменили первоначальное распределение работ, после чего появился приказ: назначить студента Кареева на роль учителя Бачея в повести В. Катаева «Белеет парус одинокий». «Вот счастье!» — подумал я. И ошибся. Дело в том, что раньше на эту роль был назначен Василий Ливанов, и он уже больше трех недель репетировал. Наверное, хорошо. И ребяга его ценили не только за фамилию. И вдруг вместо Ливанова на репетиции появился Кареев. Все однокурсники были настроены немилостиво — и

мадам Стороженко, и матрос Жуков, и сыщик, и даже «сын» Петя.

Что такое гимназический учитель в Одессе я понятия не имел, отцом двух детей никогда не был. Даже младших братьев или сестер у меня не было. Но надо начинать работать, ведь роль-то великоленная. Кое-что прочитал об Одессе и ее знаменитых улицах. Узнал, какие там были театры, что играли, какие оперы ставили, какие артисты гастролировали. Интересно, но помогло мало. Только в описаниях магазина «Оптика Ф. Карлсона» увидел фотографию модного тогда пенсне. Точно такого же найти не смог, а вот дужку от современного пенсне разыскал. Нацепил ее на нос, надел жилетку, положил в карман бутафорские часы, цепочку от них протянул в другой карман и стал выговаривать «сыну» Пете что-то о не выученных уроках. Этюд продолжался минут пять. Все это время я почему-то тербил часовую цепочку, снимал и надевал дужку от пенсне...

Нина Павловна Русинова сидела за столом, а по обе стороны, полукругом — однокурсники. Согласно давней традиции Нина Павловна спросила об их впечатлениях. Господи, что я узнал о себе! «Кареев зажат, говорит плохо, наигрывает безбожно!» «И никакой он не учитель!» «Кареев не верит, что перед ним его сын!» Так длилось долго, почти вечность... Явно слышалось: «Леня, уходи от нас! А лучше — из училища! Мы не хотим с тобой работать!».

Русинова слушала молча, не перебивая. Я тоже молчал и готов был провалиться, исчезнуть, сгореть. Потом она оглядела всех и негромко сказала: «Вы правы — Леня наигрывал. Но он наигрывал в верном направлении. Да, был зажат, но это от волнения. У Лени были живые моменты. Какая-то целеустремленность в



*Нина Павловна Русинова*

мыслях, отсюда некоторая рассеянность в действиях, трудность в том, чтобы подыскать слова. Ленья, продолжайте работать в этом направлении. Оно верно». В наступившей тишине Нина Павловна добавила: «Какой следующий отрывок готов к показу?». Так закончился мой первый, полный страстей репетиционный день в новом коллективе.

В тот день я понял только то, что мне сохранили жизнь после «смертного приговора» сокурсников. И еще, что мне позволено работать над образом учителя Бачея дальше. И товарищи мои поняли это. Лишь по прошествии десятилетий до меня дошло: педагог пошел против «коллективного мнения» студентов. Он не стал «полемизировать», а просто похвалил, поддержал и защитил. Эти строки — запоздалая благодарность за урок педагогу Нине Павловне Русиновой. Много раз этот урок вспоминался мне и не позволял судить о возможностях или о способностях студента по одному выступлению. Важно дать человеку время для созревания его мыслей, действий, эмоций... Этот урок вспоминался и тогда, когда приходилось спасать человека от «мнения» коллектива. Иногда оно было справедливым, иногда нет. Но охранить судьбу человека — справедливее. Всегда.

Разумеется, тогда, в 1955 году, соображения эти мне в голову не приходили. Была только горечь, жгущая до сих пор. И еще — изумление от похвалы педагога и бесконечная благодарность Нине Павловне, которую так и не смог, не сумел высказать словами.

Вот так начиналась работа над образом одесского гимназического учителя Василия Петровича Бачея, вдовца, отца двух малолетних детей. Процесс работы в памяти почти не сохранился. Но перечитывая каким-то чудом сохранившиеся записи репетиций, вдруг обратил внимание, что замечания Русиновой другим исполнителям почти полностью повторяли их претензии ко мне! Да-да, мои товарищи тоже были «зажаты», то-

же «наигрывали», тоже были неточны и нарочиты в отношениях с партнерами — в общем, страдали теми же недостатками, в которых так сурово обвиняли меня. В тот момент я не смог оценить педагогическую мудрость Нины Павловны, ее человечность, совершенно лишнюю резонерства и назидательности. Она словно бы говорила на каждом занятии: «Работайте, учитесь, страдайте, добивайтесь поставленных задач». Но самих этих слов не произносила. Никогда. Требования Русиновой были одинаковыми ко всем студентам: чтобы в массовых этюдах исполнители не позволяли себе играть «кто во что горазд», а умели бы (привыкали, учились) гасить личные события ради главного, общего действия.

«Нужно знать, что вы хотите показать в вашем образе, четко представить себе характер человека. А найдя правильные черты, верное, правдивое действие — уметь закрепить найденное», — говорила она. Упрекала за неуверенность, «врагье», медлительность реагирования, потерю «серьеза», нарочитость поведения... Всех!

Хвалила редко, но случалось. Мадам Стороженко — за изобретательность «красок». Гаврика — за хорошую уверенность и независимость поведения. Бачея — за взгляд на сына и нервный жест. Матроса — за минутную остановку в действительности. Петю и Матроса — за живые отношения. «Это дорогого стоит», — сказала Русинова после одного из этюдов. К сожалению, в памяти это не сохранилось, только в дневниковых записях. Помню только, что репетировать стало легче.

Настал день экзамена — декабрь 1955 года. Грим на втором курсе не поощрялся, но небольшие детали разрешались. Я приклеил «интеллигентную» бородку и усы, пристроил на нос дужку от пенсне, положил в карман жилета часы, протянул цепочку поперек жилета и пошел на сцену. В этюде «На пароходе», когда мы сыном Петей укрываем матроса Жукова от сыщика, я бестолково упрекал





*Петя — Неля Цубис*



*Матрос Жуков — Герман Дзусов*



*Дед — Паша Сорокин*



*Гаврик — Нина Антонова*

себя (мысленно, разумеется) за каждое движение. Зрители, вроде, смеялись... Когда Матрос «нырял» под диван, казалось, что протиснуться туда совершенно невозможно, но он так ловко и быстро скрывался под диваном, что зрители невольно хохотали...

Этюд закончился. Закончился и экзамен. По давней традиции студенты всегда старались подслушивать (да, да!) заседание кафедры. Все-таки интересно, что на самом деле думают педагоги о твоей работе. Ведь потом, во время общей встречи, они всего не скажут. Но я в компанию подслушивающих не пошел. Зачем? Ничего хорошего о себе все равно не услышу. Я был уверен, что не провалился, но не более того. Поэтому помчался в ЦДРИ, где впервые за много лет проходил вечер памяти великого актера Михоэлса. И не прогадал. Увидел «Короля Лира» (сохранилась киноплёнка спектакля) и осознал, понял, что такое гений! Очень важно для молодого артиста убедиться воочию, что великие мастера существуют. Они приносят счастье, дают верное направление. На всю жизнь! Мне повезло: я видел на сцене гениальных актеров — Ваграма Папазяна, Пола Скофилда, Лоренса Оливье.

Вечер памяти Михоэлса закончился, я вышел из зала, охваченный счастьем, а навстречу сокурсники, которые подслушивали кафедру. Совершенно неожиданно стали наперебой передавать мне слова педагогов: «Тебя хвалили! Худрук сказал даже, что необъяснимо, как этот молодой человек сумел так точно, органично и убедительно передать растерянность русской интеллигенции в период революции 1905 года!». Вот так раз!

Сказать, что я был счастлив — не могу. Настолько неожиданными стали переданные похвалы. Конечно, приятно, но за что? Ходил по сцене, говорил слова, беспрестанно корил себя за нелепые жесты, неуверенные интонации... Оказывается, это выглядело как «растерян-



Учитель Бачей — Леонид Кареев



Мадам Стороженко — Людмила Цвет



Ленька — Неля Цубис, Дед Архип — Леонид Кареев

ность русской интеллигенции в 1905-м». Твердо знал, что никакого «образа» не создал. Очевидно, мои личные растерянность и неуверенность, не простые отношения с партнерами воспринимались как переживания моего персонажа. Да, неисповедимы пути создания сценического образа! Я надолго запомнил этот парадокс.

На общем собрании студентов курса педагоги, конечно, ничего не говорили про «растерянность русской интеллигенции». Просто объявили отметку — четыре с плюсом. Больше, чем ожидалось.

А удача продолжала улыбаться. В училище нашем была традиция: для первокурсников в начале учебного года устраивались показы элементов Вахтанговской школы — упражнения, этюды, музыкальные номера, наблюдения, отрывки на русском и французском, и, разумеется, примеры «работы над образом». К моему (и, кажется, всеобщему) изумлению кафедра включила наш этюд «На пароходе» в программу показа для первокурсников. Сейчас, спустя почти 70 лет, наконец, понял, что наш отрывок выбрали не потому, что он был лучшим среди других, тоже вполне достойных. Он должен был стать примером для новеньких, как осваивать важнейший элемент Вахтанговской школы — работу над сценическим образом.

Через две-три недели состоялся еще один показ. В те времена в Доме актера ежегодно происходил училищные вечера. Ректор Борис Евгеньевич Захава рассказывал об особенностях обучения в Щукинском училище, а студенты «иллюстрировали» эти положения этюдами. Прекрасен был зрительный зал Дома актера ВТО. Белоснежные барельефы великих русских актеров — Щепкина, Мочалова, Ермоловой, Федотовой. Теперь этого зала нет. А тогда, в 1956-м, я был счастлив вновь выйти на сцену. И подарила мне его педагог Нина Павловна Русинова, похвалив за самую первую работу, наверное, во многом несовер-



Леонид Кореев в гриме Деда Архипа. Стариковские глаза сделать не удалось

шенную. «Это дорогого стоит!»

Во втором семестре мне снова выпало счастье работать с Ниной Павловной. Я предложил отрывок из повести Замойского «Молодость». Кафедра его утвердила и назначила педагогом Русинову. Процесс репетиционный, видимо, был удовлетворительным, без конфликтов студенческих, но и без восторгов. Достойная работа, которую включили в программу студенческих гастролей по целинным землям Алтая, и в итоге отрывок сыграли около 30 раз. Вернувшись в училище, принялся искать новый материал для работы, так как в дипломных спектаклях был занят мало. Перечитал рассказ Горького «Дед Архип и Ленка» и предложил роль моего внука Неле Цубис, уже сыгравшей моего сына Петю в отрывке «Белеет парус одинокий», и она согласилась. Педагогом вновь назна-

чили Нину Павловну Русинову. И снова я получил урок...

Трудности были налицо. Прежде всего — возрастные. Деду Архипу — за семьдесят, внуку — около восьми. Но начали, репетировали около месяца. Однажды Нина Павловна неожиданно строго сказала: «Вы, Леня, и вы, Неля, — постоянно врете, фальшивите, наигрываете, формально относитесь к ролям. Поэтому работу с вами я прекращаю». И ушла. Когда столкновение прошло и дыхание восстановилось, мы попытались осмыслить происшедшее. Что делать? Как быть? Рассказ нам нравится? Да. Роли нравятся? Да. Но Неля призналась, что когда смотрит на меня, не может поверить, что я ее дед. Я сказал, что у меня та же проблема. Какой выход? И мы решили, во-первых, работать дальше самостоятельно. Во-вторых, на каждую репетицию надевать костюмы и гримироваться.

А гримироваться студентам третьего курса еще не разрешалось. Но у нас же нет педагога! Значит, некому запрещать. И Неля на каждой репетиции облачалась в холщевую рубашу, штаны и мальчишеский парик, а я надевал холщевую поношенную одежду, подвязывал лапти и гримировался. Для полноты образа выпросил в Вахтанговском театре седой парик с поредшими волосами, бороду и усы, что-то вкладывал в рот, чтобы казаться беззубым. Вот только подслеповатость не смог «создать» — зрение тогда было хорошим. Пытались также искать людей, хоть отдаленно похожих на наших персонажей. Наивны были: попытки встретить в Москве горьковские типажки были заранее обречены. Съездили даже в Троице-Сергиеву Лавру, но и там не встретили нищих и странников. Поиски наши, как я теперь понимаю, имели лишь одно следствие: мы стали ближе друг к другу, почти родственниками. А это дорогого стоит. И еще: в гриме я стал неуловимо похож на моего родного деда Ивана Федоровича.

Словом, репетировали мы с Нелей Цу-

бис почти каждый день, а месяца через два разыскали Нину Павловну и робко попросили уделить нам полчаса. Нина Павловна внимательно оглядела нас и назначила время. Мы снова переоделись и загримировались (нарушая ученические правила) и стали показывать отрывок. Окончили. Ждем. Нина Павловна молчала, как нам казалось, довольно долго. Потом строго сказала: «Леня, на словах деда “Не пойду... Иди один... Вот она, станица... Иди!”, нужно встать». Я почти испугался: «Нина Павловна, но кругом голая степь, так у Горького написано, а дед совсем без сил. Как встать? Не смогу», — почти умоляюще произнес я. «Это меня не касается. Подумайте. А сейчас идите в учебную часть и скажите, чтобы вас включили в расписание». И вышла.

Нас простили! Не похвалили, но и не ругали, даже за использование грима. И главное, мы продолжаем учиться! На следующую репетицию я принес бутафорское дерево, установил его, укрепил, и, цепляясь за ствол «старческими, ослабевшими» руками, попробовал встать на ноги... Как будто получилось более или менее органично. Осмелев, попробовал затвердить эти движения, останавливаясь, перехватывая ствол руками. Потом позвали Нину Павловну, показали ей новые мизансцены. Ожидая одобрения, застыли. А Русинова все так же строго говорит: «А в конце, Леня, Вам надо умереть». Наверное, я побледнел. «Нина Павловна, как умереть? У Горького казаки нашли его еще живым, а умер он только вечером. Вот как написано: “У него отнялся язык, и он спрашивал о чем-то слезящимися глазами”». Нина Павловна помолчала и еще более строго произнесла: «Леня, Вам в конце отрывка надо умереть!»

Сказать, что я испугался такого задания, ничего не сказать! До сих пор, через десятилетия, — страшно. Как не играй — все равно будет ложь, неправда, меня осмеют... Вихрем эти мысли пронеслись.

А Нина Павловна спокойно продолжала: «Вам, Леня, надо умереть после слов “Господи! Наказал ты меня! Наказал?.. Рукою ребенка убил ты меня!.. Верно, Господи!.. Правильно!”. Подумайте, как это сделать». И ушла, оставив нас с Нелей в полной растерянности.

Во-первых, смерть на сцене — самое трудное, что выпадает на долю актера. Надо убедить зрителя, что это правда. За всю мою жизнь лишь дважды видел правдивую сценическую смерть в исполнении Ваграма Папазяна и Лоренса Оливье (оба в роли Отелло). Остальные умирали согласно сюжету пьесы, но не более того. А во-вторых, боязно не следовать автору — Горький, все-таки...

Потеряв способность соображать (от растерянности!), мы не вспомнили о двух важных вещах. Русинова с Горьким была не просто знакома, а играла в его пьесе «Егор Булычев и другие». Причем, прекрасно исполняла одну из главных ролей — игуменью Меланью, что подтверждают сохранившиеся кинокадры. Наверное, она была уверена, что Алексей Максимович определенно согласился бы на такое изменение. И еще мы забыли, что проза и драма — разные виды искусства. И законы у них разные. Нина Павловна не стала убеждать нас или дисквалифицировать об этом. Она потребовала — надо умереть! И все. Много лет спустя в книге «Моби Дик» я нашел, как мне кажется, объяснение такому поведению педагога. «Все, что ожидает от нас Господь, трудно исполнить, и он чаще повелевает нам, нежели пытается нас убедить». Нина Павловна понимала трудность предложенного задания, но убеждать, тратить «слова» не стала.

Мы поверили и подчинились. Я попробовал несколько вариантов «умирания», потом мы позвали Русинову. Одобрительно кивнув, она сказала: «А теперь покажем вашу работу художественному руководителю курса». Вот так раз! Обычно педагог сам определял будущее отрывка, включать его в экзамен или

нет. Конфликтов на это счет никогда не происходило. Внезапное для нас решение Нины Павловны и обрадовало, и обескуражило нас. Но распоряжения не обсуждаются, да мы и не хотели.

Стали готовиться. В большом фойе с красной ковровой дорожкой я укрепил бутафорское дерево. Мы с Нелей снова заgrimировались. Худрук курса Иосиф Матвеевич Рапопорт и Русинова сели в кресла между белыми колоннами. Мы начали. Не успели опомниться — отрывок закончился. Внук убежал, дед умер. Сидим на полу, ждем... Иосиф Матвеевич прокашлялся, осмотрел нас внимательно и тихо произнес: «Это получается вроде русского Короля Лира?». Мы молчали, ошеломленные масштабом сравнения. А Иосиф Матвеевич уже громче: «Отрывок — на диплом». Вот и все! Наша работа принята, одобрена и будет представлена на дипломном показе, который состоится через год, в 1958-м! «Дед Архип и Леня» был показан перед государственной комиссией и заслужил оценку «отлично».

Все мои успехи создала педагог Нина Павловна Русинова. Мой ПЕДАГОГ, моя ЗАСТУПНИЦА, моя УЧИТЕЛЬНИЦА. Сожалею лишь о том, что когда-то, в свое время, — не сумел передать ей свои размышления и благодарность. Из-за стеснительности. Из робости. Горько сожалею, но уроки помню. Быть стойким и не поддаваться «коллективному мнению». Защищать человека, тем более, артиста. Не заниматься пустословием, а давать задания и приказания. Ради сценической правды не бояться изменять даже классический текст. Всему этому меня научила Нина Павловна Русинова. Я обязан благодарить судьбу за бесконечное счастье, которое редко выпадает людям нашей профессии. Это дорогого стоит.

Леонид КАРЕЕВ  
Фото из архива автора

## ЗВЕЗДА БАРИЯТ МУРАДОВОЙ

**В** Дагестане широко отметили 100-летие народной артистки СССР **Барият Мурадовой**. В городах и селах, в школах и учреждениях культуры, в сельских клубах, театрах, музеях проходили вечера, конференции, показы документальных лент и записей о жизни и творчестве великой артистки XX столетия, которая внесла огромный вклад в развитие актерского искусства республики и страны.

Барият Мурадова с раннего детства и до преклонных лет служила Театру, служила своему народу и оставила о себе яркую, немеркнущую память. О ней писали статьи и книги, с восхищением говорили критики и зрители. Простая, располагающая, красивая женщина с мягкой, даже застенчивой улыбкой. Никакого бахвальства и чувства собственной значимости. Не было в ней ни богемности, ни гордыни, ни высокомерия. А ведь ею восхищались и артис-

Барият Мурадова



ты, и режиссеры, и критики первой величины, в превосходной степени характеризующая талант актрисы.

Вот и доктор искусствоведения **Юрий Рыбаков**, не раз писавший об игре Барият Солтанмеджидовны Мурадовой в разных ролях, называет ее «большим и своеобразным талантом». Ссылаясь на высказывания других критиков, он констатирует: *«Критики, писавшие о ней, ставят ее в число первых актерских дарований нашего всесоюзного театрального искусства. И это правомерно и справедливо. Мурадова – актриса практически бесконечного творческого диапазона»*.

То, что это не преувеличение, а факт, доказывает вся ее творческая жизнь с огромным количеством сыгранных ролей. Она одинаково талантливо играла и комические, и драматические, и трагические роли. Какую из ее сценических героинь можно выделить как самую лучшую работу? Да все они настолько хороши! И когда она поет и танцует, и горячо спорит с мужем, кому качать люльку, и залиvisto хохочет, вспоминая веселые случаи в спектакле **«Молла Насретдин» М. Курбанова**. Целых пятнадцать минут держит в напряженном внимании монологом **Кыстаман** из **«Красных партизан» А.П. Салаватова** московскую публику, которая потом взорвет громом аплодисментов и криками «браво» тишину зала. Ее **Толгонай** в **«Материнском поле» Ч. Айтматова** – характер, в котором собраны и тончайшие лирические черты и оттенки, и высокие трагические интонации и краски. И как виртуозно раскрывала она мешанскую сущность и неприкрытое легкомыслие своей **Живки** в спектакле **«Госпожа министерша» Р. Нушича**. **Лаура** из **«Каменного гостя» А.С. Пушкина** в исполнении Барият Мурадовой – прекрасный образец исполнения классики.

В роли **Шекерхан**, которую она играла увлеченно, с яркой театральностью, Барият вызвала восторженные отзывы всех, кто видел ее в этой роли несуразной и недалекой сельской вдовушки. **А. Гончаров**



«Счастливые». Б. Мурадова в роли Бикаебай. 1957 год

писал по этому поводу: «Актриса словно сфослась со своей Шекерхан, такой живой, деятельной, обрисованной сочно, весело, щедро. Глядя на ее Шекерхан, трудно поверить, что в репертуаре актрисы имеются такие роли, как Джульетта и Дездемона, Лариса из «Беспреданницы» и Сюзанна из «Свадьбы Фигаро»».

Более 200 ролей, созданных талантом и вдохновением, силой и глубиной чувств, огромным трудолюбием и каждодневной работой над собой, над тщательной отделкой каждого образа, остались для истории как непревзойденные образцы сценической интерпретации великого мастера. Ее выступления всегда сопровождали восторженные восклицания «талантливая, непостижимая, неповторимая». Классика и современная драматургия, трагедии западных авторов и русская психологическая драма, пьесы дагестанских писателей и переводная многонациональная пьеса

советского периода в ее игре приобретали особую значимость и звучание. Ее манера существования в сценической атмосфере разных эпох и социальных систем естественна и достоверна. Творческий почерк Барият Мурадовой несет в себе глубоко народные, исконно национальные черты в органическом сочетании с высоким профессионализмом и с неповторимой окраской сугубо индивидуальных оттенков.

В памяти современников Барият Мурадова осталась как звезда первой величины, как исконно народный талант, как подлинный профессионал. Актриса познала при жизни и восторги признательной публики, и высокие государственные награды, и общенародную любовь. Она сыграла в родном театре лучшие женские роли в пьесах лучших драматургов мира. Она появлялась на сцене то царственно величавой, то трогательно простодушной, то глубоко несчастной, то подкупающе благородной... При этом она не боялась быть некрасивой на сцене, если это работало на образ.

Все многообразии красок и оттенков она находила в арсенале своих актерских возможностей. Ее тонкая, чуткая интуиция, ее богатая фантазия, фантастическая способность к импровизации в совокупности создавали бессмертные сценические шедевры, которые останутся в истории дагестанского многонационального театра на все времена.

В возрасте 21 года ей было присвоено звание народной артистки Дагестана, в 26 лет — заслуженной РСФСР, а в 1960 году, после выступления в Москве на декаде дагестанского искусства и литературы, дали высокое звание народной артистки СССР. Она награждена Орденами Ленина, Трудового Красного знамени, Дружбы народов и «Знак Почета», лауреат Государственной премии РСФСР имени К.С. Станиславского (1972). Перед зданием **Кумыкского государственного музыкально-драматического театра** стоит скульптурный памятник актрисы, десятки лучших художников написали ее живописные портреты.

Гулизар СУЛТАНОВА

Вся жизнь **Елены ОБРАЗЦОВОЙ** была похожа на полет блоковской Кармен. Несмотря на общее со страной время, от которого было не спрятаться и которому приходилось соответствовать, не принимая порой жестких обстоятельств, главной территорией Образцовой до последних дней оставалась сцена. На ней она царила безраздельно, служила ей до самоотречения, там и исповедовалась, и ворожила, и возносила оттуда к небесам своим божественным голосом жреческие молитвы.

Дивой, примадонной и королевой оперы она казалась всем, только не себе самой. На сцене она оставалась артисткой, переживавшей жизнь своих героинь как собственную, но никогда не заступала границ чужой судьбы своевольным с ней артистическим обращением. «Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо, / К созвездиям иным, не ведая орбит, / И этот мир тебе — лишь красный облак дыма, / Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!» — сказано Блоком про Кармен, будто про Образцову, чьи житейские орбиты всегда подчинялись загадочной страсти сцены и музыки.

Чтобы ни пела Образцова, чьи бы лики она на себя ни примеряла, тема ее (где любовь — то же, что свобода, а свобода — то, что любовь) поднималась над жесткими обстоятельствами драматургических текстов и режиссерских концептов, заставляя зрителя верить ей без остатка.

Сюжет, собранный Образцовой-артисткой, не знал границ и земных притяжений, а главы ее театрального романа — библиотечных прибежищ: недаром она утверждала, что надо петь музыку, а не ноты. Впрочем, будучи педантом и буквоедом нотных станов, изучившим добрую половину музыкальных сокровищ мира, она в творимой на сцене жизни превращалась в «импровизатора любовной песни». Будь то ариетта старой графини Анны Федотовны в «Пиковой даме» Чайковского, «босоногая» хабанера в «Кармен» Бизе, канцона испанской принцессы в «Дон Карлосе» Верди, романс крестьянки в «Сель-



ской чести» Масканыи или песня расколоницы в «Хованщине» Мусоргского.

Образцова творила собственный театральный мир повсюду (в Большом, Скала, Мет, Лисео, Венской опере etc.) и властно вовлекала в него зрителей и партнеров. Весь мир становился ей «пропиской», несмотря на истовую ее любовь к родным Петербургу и Москве.

Для нее не существовало художественных барьеров — все, за что бы она ни бралась, выходило у нее ярко и безусловно, музыкальной линией женской судьбы. Неслучайно Франко Дзеффирелли сказал, что в его жизни три великих потрясения — Каллас, Маньяни и Образцова. Теперь уже — все легенды.

«Красный облак дыма» отпустил Образцову в иной мир, про который Блок написал: «Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен... / Мелодией одной звучат печаль и радость... / Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен». Какое счастье, что остались ее голос и ее образ. Склоним колена.

*Сергей КОРОБКОВ*



**Астраханский драматический театр** понес тяжелейшую утрату. На 72-м году после продолжительной тяжелой болезни ушел из жизни народный артист России **Юрий Михайлович ЧЕРНИЦКИЙ**.

Он отдал театру 40 лет своей творческой жизни, долгие десятилетия был любимцем астраханской публики и одним из самых лучших артистов театра. После окончания института, отработав по распределению в Донецком ТЮЗе, в 1974 году приехал в Астрахань и с тех пор не покидал ставший ему родным театр.

За четыре десятилетия актером сыграно около 100 ролей. Зрители видели Юрия Черницкого в разных амплуа и театральных жанрах. Это Карлос в «Доне Карлосе» Ф. Шиллера, Вэл Ксавье в «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса, Бальбоа в «Деревьях умирают стоя» А. Кассона, Доменико Сориано в «Филумене Мартурано» Э. Де Филиппо, Сергей в «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, Сталин в «Детях Арбата» А. Рыбакова, Наполеон в «Корсиканке» И. Губача и др. До последнего Юрий Михайлович был ведущим артистом театра, занятым в репертуаре активнее многих молодых актеров. Среди его ролей Оргон в «Тартюфе», Тевье-молочник в «Поминальной молитве», Князь в «Дядюшкином сне» и многое, многое другое.

В разные годы Ю.М. Черницкий неоднократно снимался в кино. Его киноперсонажи — Подпольщик («Маккар-следопыт», режиссер Н. Коваль), Землемер («Лес», режиссер В. Мотыль), главная роль в телефильме «Место для памятника» (режиссер О. Шухер), Колычев («В той области небес», режиссер И. Черницкий), Генерал Анчурин («Юнкера», режиссер И. Черницкий).



Ю.М. Черницкий имеет государственные награды. В 1965 году он был награжден медалью «20 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», в 1981 — медалью «За трудовую доблесть», в 1985 удостоен почетного звания «Заслуженный артист РСФСР», в 2010 — звание «Народный артист России».

Юрий Михайлович Черницкий — человек ярчайшего дарования и величайшей ответственности. Он навсегда останется в наших сердцах и будет примером существования в профессии для многих поколений артистов.

*Коллектив Астраханского  
драматического театра*

Не стало **Татьяны Константиновны Шах-Азизовой**. Она долго болела и, казалось бы, все мы должны были быть готовы к неизбежному, но уже в который раз оказалось — нельзя быть готовым к уходу человека.

Тем более такого, каким была в профессии и в жизни Татьяна Константиновна. Всегда доброжелательная, интеллигентная в том понимании значения, которое мы уже почти утратили, мягкая в суждениях, но становящаяся предельно резкой и принципиальной, когда речь шла о неизменных для нее ценностях и идеалах, о нормах духовной жизни, Татьяна Константиновна Шах-Азизова была примером высокого служения Культуре во всем — в своих статьях, радио и телевизионных передачах, обсуждениях спектаклей и книг.

Тончайший интерпретатор и знаток творчества обожаемого ею Антона Павловича Чехова, Татьяна Шах-Азизова внесла неоценимый вклад в развитие тех линий литературоведения и театроведения, что посвящены этому писателю и драматургу.

Она была истинным Человеком Театра — ее интересовало буквально все, сценическим успехам не только друзей-режиссеров, но и неизвестных, еще недавно вступивших на поприще, она радовалась с неподдельной искренностью и живостью. Никогда не забыть, как сияли ее огромные голубые глаза, наполненные, казалось, каким-то особым внутренним светом, когда она говорила о спектаклях, книгах, выставках.



Наверное, это и есть то, что мы называем высоким словом духовность...

Татьяна Константиновна Шах-Азизова останется навсегда в жизни тех, кто знал ее, кому щедро дарила она свое общение. А тем, кто не был знаком с этой удивительной женщиной, останутся ее глубокие, яркие статьи и книги.

Мы будем всегда вспоминать о ней с благодарностью за то, что была.

И она останется в нашей жизни.

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 5–175/2015

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Ассоль Овсянникова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@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 / Тираж 1000 экз.

# ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,  
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей  
Российской Федерации

## НОВЫЙ ВЫПУСК №4(36) 2014



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,  
(495) 650-30-89, [strast10@stdrf.ru](mailto:strast10@stdrf.ru)

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

«Ожидание» в Северском музыкальном театре  
«Черная палата» на сцене Татарского театра драмы и комедии  
им. Карима Тинчурина (Казань)

## ФЕСТИВАЛИ

Фестиваль любительских театров «Карусель» (Рязань)

## ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста»  
в Московском государственном академическом детском  
музыкальном театре им. Н.И. Сац

## ВСПОМИНАЯ

Ирину Демину (Москва)

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru