

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2-182/2015



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

На этот раз мое обращение к вам будет очень коротким, потому что мы открываем новую рубрику, как нам показалось, востребованную временем (во всяком случае, об этом свидетельствуют многие присылаемые в редакцию материалы).

Рубрика носит название, знакомое многим представителям старших поколений еще с советских времен, – «Прошу слова». На наш взгляд, именно оно отвечает запросам переживаемой всеми нами эпохи. Первый материал в эту рубрику написала я, так что дублировать собственные мысли о том, что болит и тревожит, показалось неуместным. А вот ваши отклики будут и уместны, и необходимы.

Это вовсе не означает, что наш журнал начинает равняться на общественно-политические издания. Нет, он задуман и осуществляется совершенно иначе, но слишком часто одно становится неотделимым от другого, и молчать в каких-то ситуациях уже просто невозможно. Хотя бы для того, чтобы сохранить себя и свое человеческое достоинство...

Что касается другого... Наступила осень, вместе с ней на российской театральной карте появились новые спектакли, фестивали, большие и малые события в региональных отделениях Союза театральных деятелей России, юбилеи наших мастеров — всему этому мы стараемся находить место на страницах журнала и, конечно, с радостью ждем от вас рецензий, статей, откликов.

Итак, мы снова с вами, друзья. Читайте, пишите, звоните нам!



Искренне Ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2-182/2015

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ

Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2015-2016



На обложке: «Лебединое озеро». Марийский государственный театр оперы и балета им. Э. Сапаева

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОШУ СЛОВА

А веревки свои...

Н. Старосельская

2

К 70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

«Театральная магистраль».

Фестиваль-практикум выпускников АПРИКТ.

А. Овсянникова-Мелентьева

3

В РОССИИ

Владивосток. *Г. Островская*

12

Дмитров. *А. Иняхин*

16

Екатеринбург. *И. Губин*

19

Кинешма. *А. Воронов*

24

Курск. *Е. Матюхин*

28

Севастополь. *Е. Смирнова*

30

Ульяновск. *С. Гогин*

35

Уфа. *А. Балгазина*

40

СОДРУЖЕСТВО

Международный фестиваль

камерных театров и фестиваль

NETA в Болгарии. *Э. Макарова*

46

ФЕСТИВАЛИ

XVI Международный

театральный фестиваль «Радуга»

(Санкт-Петербург). *Т. Позняк*

50

Международный театральный

фестиваль «Мелиховская весна»

(Мелихово). *П. Подкладов*

57

III Фестиваль театрального

искусства для детей «Что за

прелесть эти сказки!» (Саров).

О. Логинова

65

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Обращение в слух» (Театр

«Сфера»). *А. Владимиров*

76

«Смерть Тарелкина» (Театр

«Сопричастность»). *О. Игнатюк*

«Легенда о Хоакине»

(Государственный Театр

киноактера). *Т. Каверзина*

84

СОБЫТИЕ

Право и долг режиссера.

К 100-летию Г.А. Товстоногова.

Ю. Рыбаков

88

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Олег Шулепов

(Волгоград). *Г. Беспальцева*

95

ЛИЦА

Елена Гречан (Чайковский).

В. Бедерман

101

Валентин Федоров

(Чебоксары). *М. Митина*

105

Вера Васильева (Москва).

М. Фолкинштейн

109

ВЫСТАВКИ

Выставка-посвящение

Вере Васильевой (Театральный

музей им. А.А. Бахрушина).

А. Овсянникова-Мелентьева

114

ГОСТИ МОСКВЫ

Марийский государственный

театр оперы и балета

им. Э. Сапаева. *М. Романова*

120

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Художники Малого театра.

XX век». *Е. Глебова*

126

Театр Владимира Галицкого.

А. Процин

130

МАСТЕРСКАЯ

Молодежный проект

IX театрального фестиваля

им. Н.Х. Рыбакова (Тамбов).

Е. Глебова

131

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Театр кукол «Бродячая

собачка» (Санкт-Петербург).

Е. Леонидова

137

МИР МУЗЫКИ

«Amore. Vendetta. Morte» Пьетро

Масканы (Государственного

театра оперы и балета Удмуртской

республики). *Е. Новоселова*

142

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Романтик от театра

Николай Синельников.

М. Фолкинштейн

147

ВЗГЛЯД

Клуб «Бродячий кукольник».

Е. Леонидова

150

ВСПОМИНАЯ

Михаила Светина (Москва).

С. Каленова

152

Сергея Арцибашева (Москва).

О. Игнатюк

154

Льва Дурова (Москва).

М. Фолкинштейн

159

ЮБИЛЕЙ

Людмила Максакова

(Москва)

74

Игорь Клочков (Владимир)

45

Августа Кленчина (Вологда)

118

В номере 9-10(179-180)/2015 в заголовке материала Т. Ермолицкой допущена опечатка. Редакция приносит автору свои извинения.

А ВЕРЕВКИ СВОИ...

В «Новостях культуры» на специализированном телеканале прозвучало: «Министерство культуры сократит выделение денег на федеральную целевую программу «Культура России». Причина, как уточнили в ведомстве, — урезание финансирования госпрограммы «Развитие культуры и туризма». В будущем году на российскую культуру потратят почти на 8 миллиардов меньше, в 2017-м — на 9 миллиардов, а в 2018-м — на 16».

Голос диктора звучал бесстрастно и обреченно, хотя, казалось бы, после подобного объявления должно было прозвучать грозное: «За топоры!», но поскольку этого не случилось, на память пришел старый анекдот застойной эпохи.

На крупный завод приходит чиновное лицо, собирает всех работников в цеху и объявляет о сокращении зарплаты вдвое. Народ безмолвствует. Завод продолжает работать. Проходит несколько месяцев, и опять чиновное лицо появляется на заводе с объявлением о том, что зарплату прекращают выплачивать вообще. И снова — народ безмолвствует, а завод продолжает выпускать нечто необходимое для народного хозяйства. Еще через несколько месяцев чиновник требует, чтобы завтра к 10 часам утра все собрались на Красной площади, не дождавшись вопроса: «Зачем?», сообщает: всех будут вешать. И тогда в переполненном цеху поднимается одна рука. «У вас вопрос?», — воодушевляется чиновник. «Да. А веревки свои приносить?»

Кажется, и для отечественной культуры пришло время этого эпохально-го вопроса. Ведь не только за каждым миллиардом или миллионом, за каждым рублем стоят судьбы театров, кинематографа, живописи, музыки, а значит — судьбы людей, которые верой и правдой служат своему делу. И — судьба отечественной культуры.

Я все жду и никогда, вероятно, не дождусь: наступят ли времена, когда те, кому вверено существование культуры в нашей стране, догадаются, наконец, что она заключается отнюдь не в оболванивающих телевизионных сериалах, бесконечных «стрелялках», ток-шоу, в которых дискутирующие стороны предстают с наихудшей, бескультурно-безграмотной стороны, а во всем, что рассеяно вокруг нас и управляет нашим поведением, нашими вкусами, нашим мировоззрением, в конце концов.

Сокрушаясь над тем, как агрессивен стал мир, мы не желаем понимать, что он стал таким от того, что из него исчезает культура. Убийства, насилие, жестокость по отношению к людям и животным, неумение вести диалог, главным в котором становится возможность перебить и перекричать другого, нежелание слышать ничего, кроме собственного мнения, незнание элементарных навыков поведения в обществе, презрительное забвение прошлого — все это и еще многое другое и есть результат постоянного «удешевления» культуры.

В частности, и технический прогресс немало добавил к утрате культуры, теснейшим образом связанной с образованием. Став активными пользователями Интернета, наверное, не менее 90% людей сочли лишним обращать внимание на элементарную грамотность: пишут без знаков препинания, делая грамматические ошибки, которые и не самый усердный в занятиях пятиклассник вряд ли позволит себе. Одна наша известная певица, которую я любила слушать, однажды выступила в Интернете с горячим осуждением некоей группы — с той поры я не могу слушать ее песни, перед глазами мгновенно возникает чудовищно безграмотный текст. Ведь есть все-таки истина в поговорке: «Стиль — это человек». А убогий стиль, помноженный на безграмотность, — это уже нечто большее...

Судя по многочисленным сюжетам новостных телепрограмм, за развитие туризма можно особенно не печалиться — с ним уже относительно справился экономический кризис, рост европейской валюты по отношению к рублю, так что здесь, может быть, не так уж много придется «отрезать», а вот по культуре это ударит основательно. Не по той, что притворяясь удовлетворяющей интересы народа, нагло вопит о себе с экранов телевизоров, делится самым интимным, не стесняясь никого и ничего, — по настоящей, которую, в первую очередь, пытаются еще сохранить некоторые театры и отдельно взятый кинематограф вопреки существующему порядку вещей.

Существующему и — укрепляющемуся все больше.

Культура потеряла естественные свои связи с образованием, с воспитанием, с образом существования. Не вчера, разумеется, потеряла, но с каждым днем процесс этот становится все более и более необратимым. И никакая цензура не в силах помочь, потому что корень зла — в нас самих, с равнодушием и бесстрашием отрекающихся от того, что еще совсем недавно было святым.

Может быть, потому и «резают», что ощущают наше безразличие?

Россия дала миру уникальную культуру — там, за далекими и близкими границами это порой понимают и ценят гораздо больше, чем здесь. А мы продолжаем молчать... и уже готовы нести веревки.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

К 70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

ТЕАТРАЛЬНАЯ МАГИСТРАЛЬ – 2. МАРШРУТ ПРОЛОЖЕН ПРАВИЛЬНО

В 2014 году по инициативе кафедры театрально-зрелищного искусства Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма МК РФ (АПРИКТ) на театральной карте Москвы появился **Всероссийский фестиваль-практикум «Театральная магистраль»**. Прошел год и — новая встреча. На этот раз посвященная 70-летию со Дня Победы в Великой Отечественной. «Эхо Великой Победы» — под таким названием были объединены спектакли фестиваля из **Москвы, Кудымкара, Бугуруслана и Бугульмы**.

В рамках «Театральной магистрали» традиционно прошли мастер-классы. Встречи с заслуженным деятелем искусства РФ, профессором Московского государственного института культуры, председателем жюри **Александром Говорухо** были посвящены «Теории и

практике режиссуры в современной театральной жизни»; с кандидатом искусствоведения, преподавателем Высшей школы сценических искусств Аркадия Райкина, театральный критиком **Андреем Порватовым** — «Современному театру и художественной проблематике»; актриса и режиссер **Ольга Горлова** провела тренинг «Сценическая речь», а в один из дней состоялся круглый стол «Встреча с драматургами», в котором приняли участие **Виктор Попов и Олег Чернигов**.

Тема войны — одна из немногих, которые близки каждому из нас. По статистике, в нашей стране нет ни одной семьи, которой так или иначе не коснулась бы Великая Отечественная. О ней пишут книги и музыку, снимают фильмы, рисуют картины, ставят спектакли. На сегодня — это огромный культурный пласт, к кото-

рому постоянно обращаются люди творческие. Кто-то идет по пути переосмысления, кто-то — иллюстрации. Но результат всегда цепляет за живое, что подтвердил фестиваль «Театральная магистраль».

Все спектакли перекликались поэтическими строками, музыкальными фрагментами и художественной составляющей (военная форма, ситцевые платья, беретки, платочки, белые носочки, реквизит). И эти совпадения стали символическими мостиками, которые объединили все представленные постановки в одно масштабное полотно.

Пожалуй, больше всего таких совпадений было в музыкально-поэтических постановках **Московской театральной школы Олега Табакова** («Без оправданий»), **Драматического театра «Трувер»** («Поклонимся великим тем годам») и **Театра-студии АПРИКТ** («Увенчаны славою бранной»), который и открыл конкурсную программу.

Режиссер и исполнитель **Ольга Горлова** — актриса высочайшей сценической

и внутренней культуры. Каждая ее творческая работа становится исповедью и откровением, поскольку она всегда очень тщательно подбирает драматургический или литературный материал. Не стал исключением и спектакль **«Увенчаны славою бранной»**, в котором были объединены ставшие уже хрестоматийными поэтические строки Роберта Рождественского («Война»), Константина Симонова («Открытое письмо»), Александра Галича («Баллада о вечном огне») и др. с прозой Павла Поляна («Свитки из пепла. Еврейская “зондеркоммандо” в Аушвице-Биркенау и ее летописцы»), Ицхака Каценельсона («Сказание об истребленном еврейском народе») и документальными материалами, раскрывающими одно из самых страшных преступлений в истории человечества, — Холокосте.

Пустое черное пространство. Приглушенный свет. Глаз актрисы практически не видно. Но через какое-то время понимаешь, что главное — Голос и Текст.

«Поклонимся великим тем годам». Ирина — И. Григорьева, Александр — А. Алпатыев



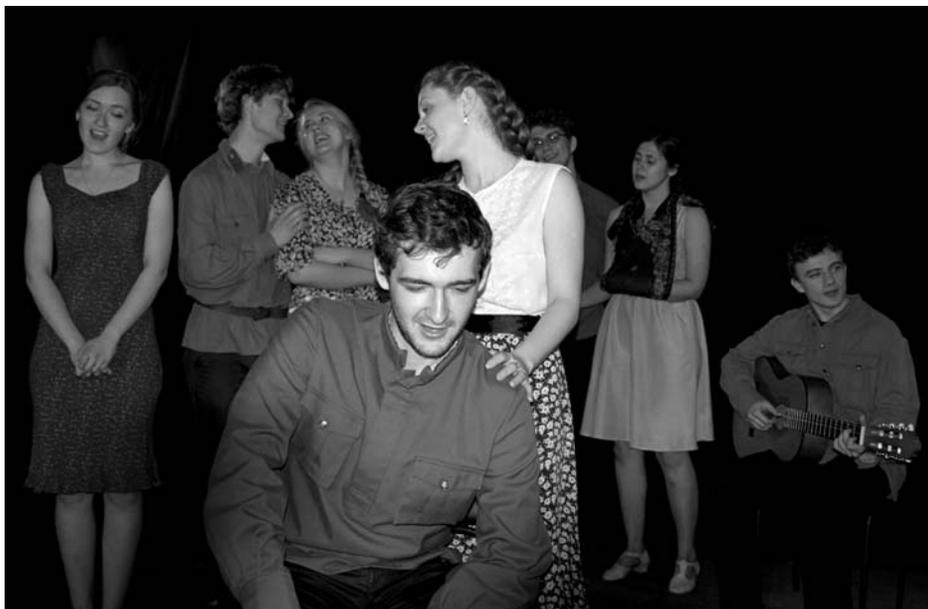


«Увенчаны славою бранной...» О. Горлова

И от того и другого — мурашки по коже. Стихи, проза, документальная статистика и вдруг — строки из писем бабушки и дедушки Ольги, придавшие постановке личностный характер. Пожалуй, именно в этот момент произошло то, ради чего мы приходим в театр, — откровение и осознание, что каждый из нас к увиденному и услышанному имеет непосредственное отношение, что это не просто история нашей страны, а истории наших семей.

В основе уже упомянутого спектакля «**Без оправдания**» (режиссеры **М. Зорина, М. Гарсия**) — произведения Константина Симонова, Ольги Берггольц, Булата Окуджавы, Вероники Тушновой, Давида Самойлова, Зинаиды Гипшиус. От имени своих сверстников (и от своего) молодые актеры говорили о любви, которая в самые трудные минуты спасала от духовной и физической гибели, о выборе, о войне, о том, что нет оправданий предательству. Ни в жизни, ни в смерти. Актерское проникновение в тему и судьбы героев были настолько сильны, что

«Без оправданий». Сцена из спектакля





«Теркин – русский герой». В. Бабаев, С. Фоминцева, О. Зиновьев

зритель поверил – эти девчонки и мальчишки завтра могут пойти в бой. И не предадут. И будут верными друг другу до конца.

Александр Алпатъев объединил произведения Константина Симонова, Александра Твардовского, Расула Гамзатова, Владимира Высоцкого, Анны Ахматовой и многих других в музыкально-драматический спектакль «**Поклонимся великим тем годам**», внутри которого выстроил оригинальную сюжетную любовную линию. Он (**Александр Алпатъев**) и Она (**Ирина Григорьева**) в разных эпизодах становятся Солдатом вермахта и Десантницей, Рядовым и Старшиной автобата, Корректировщиком огня и Призраком из небытия, а в некоторых эпизодах самими собой – Александром и Ириной.

К огромному сожалению, постановщик немного увлекся бытовыми подробностями и переосмыслениями и не во всех

сценах выверил музыкальные фрагменты по громкости, длительности и ритму, вследствие чего частично пропал текст, но при всем этом актеры были очень правдивы и искренни в своем отношении и восприятии литературного материала.

Подобные несовпадения поэтического текста и музыкального материала были и в постановке **Авторского театра Олега Чернигова «Теркин – русский герой»**. Отрывки из поэмы Александра Твардовского режиссер соединил военными песнями группы «Любэ». Одно с другим не совпало по ритму. Порой казалось, что актерам каждый новый эпизод приходится внутренне начинать «с нуля», потому что набранную в предыдущем отрывке эмоциональную планку музыка «сбивала». При этом именно такое сочетание понятно: постановщик сделал спектакль для всех поколений – и для старшего, зачитывающегося Твардовским, и для тех,

кто о войне знает, возможно, только из этих же песен. И этот ход действительно срабатывает — молодые зрители, подпевая знакомым словам, начинают слушать литературный материал!

На это же «работает» и еще один режиссерский ход. Три персонажа (**В. Бабаев, С. Фоминцева, О. Зиновьев**) являются героями трех войн — Отечественной, Афганской и Чеченской (они и одеты соответственно, и сами себя представляют). А общее у них то, что на каждой войне найдется свой Теркин — герой на все времена.

Жанр драмы на фестивале представили спектакли **Бугурусланского драматического театра им. Н. Гоголя** («Цвет надежды»), **Бугульминского русского драматического театра им. А.В. Баталова** («Прикосновение») и совместный проект коллективов **Московского государственного театрального техникума им. Л. Филатова, Московского мю-**

зикл-театра «Монотон» и Буинского драматического театра («А зори здесь тихие...»).

Постановщик **Алексей Козлов** и режиссер **Марина Зырянова** предложили непривычное изложение повести **Бориса Васильева «А зори здесь тихие...»**, в котором героини рассказывают свои истории от третьего лица.

Здесь уже можно говорить о художественном (художник **Ирина Миронова**) оформлении. Четыре столба — четыре зенитных орудия, развешенные между ними простыни — и вот девчонки уже плещутся в бане, а деревянные поддоны перед сценой стали болотом и топью, где совершают переход главные герои, и где гибнет Лиза Бричкина (**Екатерина Александрова**). Эти сцены интересно решены пластически (хореограф **Павел Соколовский**). В музыкальном плане была некая повторяемость и предсказуемость, когда через определенные

«А зори здесь тихие...» Женька Камелькова — Е. Щербакова, Васков — Д. Подпольный





«Прикосновение». Сцена из спектакля

временные промежутки на сцену выходили все участники спектакля и пели хором а-капелла.

К чести молодых актрис скажу, что все они справились с художественной задачей, хотя материал достаточно сложный и уже хрестоматийный. Тем более, что не провести аналогий со знаменитым фильмом Станислава Ростоцкого просто невозможно. И девчонки в этом сравнении не проиграли. Они существовали в других условиях — немного очуждаясь от персонажей. С одной стороны, это облегчило им задачу — дистанцируясь, нет необходимости в перевоплощении, но тогда нужны точные оценки героинь и событий, характерные нюансы. К сожалению, последнее не совсем удалось, поскольку не хватило красок именно в нюансировках характеров. Но чего в спектакле было через край, так это юношеского задора и веры в то, что они делают на сцене. Это спектакль молодых и их изложение событий войны.

Настоящим подарком стал спектакль «Прикосновение» по пьесе **Рустама Иб-**

рагимбекова в постановке **Рустема Файзрахманова**. Почему-то к этой пьесе сегодня совершенно незаслуженно редко обращаются. А в ней рассказывается о войне через отношение главного героя, простого маляра, к... живописи. Ведь воевали не только на передовой и в окопах. Ежедневно и еженощно побеждали врага и в тылу, и в таких заброшенных церквях, в одной из которых разворачиваются события пьесы. И спасти для будущего культурные ценности подчас было проще, чем чью-то жизнь на передовой.

Спектакль очень камерный. Три актера. Тяжело раненый лейтенант (**Р. Никитин**), который до отправки в госпиталь успел сказать в общей сложности с десяток слов, но создал цельный образ, главный герой Андрей (**Р. Сунгатулин**), тоже раненый боец, и Адалат (**Л. Хабидулина**), санитарка. Когда увозят тяжело раненого, они остаются вдвоем... Им нужно продержаться до утра. В разговорах и спорах рождается взаимное чувство и еще остается время для подвига. Или безрассудства? Каждый ответит на

этот вопрос по-своему. Для постановщика жертвование собой ради спасения картин — это подвиг. Режиссер и актеры нашли ключ к этой замечательной драматургии, подробно простроив наименьшие душевные порывы героев и сделав процесс их преобразования таким, что невозможно оторваться.

Оригинальностью сюжета удивил спектакль Бугурусланского драматического театра им. Н.В. Гоголя «Цвет надежды» в постановке **Евгения Крилевца** по пьесе **Рагима Мусаева**. Эту историю Рагим прочитал в записях своего деда. В феврале 1943 года, когда морская пехота Красной армии штурмовала неприступные укрепления врага, в ночном бою два бойца — моряк Петя (**Сергей Мавринский**) и солдат Володя (**Сергей Еремеев**) — потеряли ориентир и укрылись от шквального огня в воронке от снаряда. На рассвете выяснилось, что всего в ста метрах — немецкий окоп. И немцы идут добивать раненых. Шансов выжить практически нет. Но один все-таки выживает и оставляет для нас воспоминания. В финале мы увидим главного героя (**Евгений Кузнецов**) уже в наши дни, когда он приводит своего внука на место тех событий и символично передает эстафету памяти.

Под шквальным огнем или в тишине, когда даже дышать страшно, главные герои говорят о своей довоенной жизни, вспоминают любимых. И вот уже перед нами танцплощадка, девушка в синем платье в белый горох, в милом беретике и с голубым платочком на шее, который для Гали (**Ангелина Крилевца**) станет символом надежды и который она пронесет через всю жизнь. Сцены, вытекающая одна из другой, сложились в полотно, сотканное не только из боли, горя, слез, но и радости, любви, счастья. Режиссер-постановщик так выстроил переходы из реальности в воспоминания и обратно, что постановка оставила впечатление непрерывности происходящего, а не ретроспективного (как на самом деле) рассказа.

Немного выбиваются из канвы спектакля зачин и послесловие, когда Евгений Крилевца от имени автора проводит параллели между событиями 70-летней давности и днем сегодняшним, подводя черту под уже сказанным в спектакле, который как раз о том, что нельзя отказываться от своей памяти, нельзя переписывать историю. Иначе нас ждет забвение.

В начале статьи я писала, что фестиваль не носит соревновательного харак-

«Цвет надежды». Сцена из спектакля





«Я, мама, баба Рая». Т. Шерстобитова

тера, но один спектакль убедил жюри в том, что для дальнейшего развития нужно учреждать номинации. И тут же вручил диплом «Лучший спектакль» актрисе **Коми-Пермьского национального драматического театра им. М. Горького Татьяне Шерстобитовой** за постановку «**Я, мама, баба Рая...**» по пьесе **Елены Исаевой «Про мою маму и про меня»**.

Лаконичное оформление. Диван, на котором лежит белая шаль и сидит очаровательный плюшевый мишка. Стол с детскими рисунками, которые по ходу рассказа будут развешены на стене. И актриса, которой достаточно было одной детали в costume или интонации в голосе, чтобы мгновенно перевоплотиться в другого персонажа, а нам увидеть совершенно другой характер. Набросила шаль — и от имени мамы ведет поучительную или воспитательную беседу; взяла в руки указку, чуть ссутулилась — и вот перед нами типаж старой учительницы — руководителя литературного кружка; повязала платок на голову, сощурила глаза — и сидит перед нами баба Рая, охает-вздыхает да молодость свою военную вспоминает, а через мгновение, собрав резинками два хвостика, становится юной Раей. И этот творческий процесс превращений просто заворожил детальной проработкой, отточенностью каждого нюанса и глубокой погруженностью в характеры, что свидетельствует о высочайшем профессиональном мастерстве актрисы.

А сколько попаданий буквально в каждого зрителя! Кто-то вспомнил о своих детских мечтах, кто-то — своего педагога по литературе (химии, физике, математике), кто-то — чудесные годы в советской школе и т.д. И мы вот так же с моей мамой сидели и решали, чем мне заняться. Так появились в моей жизни (и в жизни героини спектакля тоже) и музыка, и художественная гимнастика, а потом и сочинительство с той лишь разни-

цей, что героиня стала писательницей, а я журналистом. Так что все было про меня. И про мою маму.

Тема же войны прозвучала в судьбе бабы Раи. Есть в спектакле потрясающая сцена на минном поле, куда Рая забредает совершенно случайно, увлекшись собиранием цветов, решенная удивительно просто, но эффект — потрясающий. Представьте: актриса стоит на одном месте, даже не отрывая ног от пола, а только покачиваясь, подражая человеку, неуверенно ступающему, а перед нами картина невероятной опасности и эмоционального напряжения.

Хочется сказать спасибо за ностальгические ощущения и теплую, домашнюю радость, которую оставил этот спектакль.

Подытожу общие впечатления. Соглашусь с Александром Говорухо в том, что сегодня возрастает роль театров малых форм, где бережно относятся к Слову, где смотрят в глаза зрителю, где возрождают лучшие традиции русского психологического театра (да-да, современные режиссеры так увлеклись поисками новых форм, что порой забывают, ради чего вообще театр существует). В свое время Константин Станиславский говорил, что в театре зритель должен думать. И к нашей радости все представленные на фестивале спектакли как раз и были обращены к зрителю думающему и призывали его к сочувствованию и сопереживанию.

Великая Отечественная никогда не перестанет тревожить творческие умы. К ней будут возвращаться снова и снова, потому что в ее истории до сих пор остается много белых пятен. Тенденция последних лет, когда эти белые пятна пытаются заполнить неправдивой информацией, должна настораживать. И роль театра в данном случае очень важна.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

ВЛАДИВОСТОК. А Демону и не снилось...

Если театр начинается с вешалки, то спектакль, наверное, начинается с программки. Так вот на программке Приморского академического краевого драматического театра им. М. Горького слева и справа в замысловатых виньетках два портрета: красивый, суперэлегантный мужчина и простоватая девушка в русском платочке. А посредине шрифтом с ятями и ерами прописано: «Н.В. Гоголь "Женитьба". Конфуз в стиле "модерн"». В том же стиле представлены и господа актеры, например, Жевакин — господин Вейгель, заслуженный артист императорских театров. Конфуз, безусловно, наличествует в самой пьесе; модерн — это уже театр. Если же говорить о жанре спектакля, то это скорее всего фарс. Причем фарс трагический. Своеобразным задником служит киноэкран все в той же виньетке с изображением известного портрета трагическо-

го сидящего Демона Врубеля, который мудрым, все понимающим взглядом оценивает происходящее на сцене. Мало того, он еще и наводит на мысль, что нечто демоническое, бесовское есть в каждом. Неслучайно в какой-то расплывчатой дымке растворяется лицо Демона в сложные минуты жизни героев, а в финале Подколесин как бы раздваивается и разговаривает со своим внутренним «я», решая главную проблему: можно ли как-нибудь удрать с собственной свадьбы или все уже для него потеряно. Кутюрье и декоратор **Андрей Климов** в сценах Агафы Тихоновны заменяет Демона опять же врубелевской пышной сиренью. Безукоризненны с точки зрения вкуса и стилиа и костюмы господина кутюрье.

Ну, а дальше удивление от бесконечных находок, острого сатирического взгляда, умения по-новому раскрыть возможности, кажется, хорошо нам известных артистов

Яичница — С. Миллер, Жевакин — Е. Вейгель, Кочкарев — В. Запорожец, Анучкин — А. Славский



режиссера сего действия **Вадима Данцигера**. Уж сколько раз ставилась «Женитьба», вроде, и выявить-то в ней нового ничего невозможно. А вот поди ж ты, неумная фантазия, свежий взгляд на происходящее сделали с гоголевской комедией чудеса. Характеры женихов доведены до гротеска, юмор некоторых сцен повергает в полный восторг. Примеров сколько угодно. Алчный Яичница, проверяя крепость стен дома, задевает дверь, и та падает на него. Так с этой нелепой дверью он и проведет сцену. Анучкин появляется в инвалидной коляске, потому остальные женихи постоянно пихают эту коляску как абсолютную ненужность. Но когда становится ясно, что все женихи должны покинуть дом невеселы за ненадобностью, Анучкин со словами: «Ну, пошли» — спокойно встает и идет на своих ногах, а коляска медленно катится за хозяином. И уж совсем немыслимо решенная сцена гадания Агафьи Тихоновны, кого выбрать из женихов. Она сидит за огромным, покрытым скатертью круглым столом, перед большим прозрачным

голубым стеклянным шаром, из которого вдруг, как черт из табакерки, выскакивает голова Кочкарева: «Возьмите Иван Пальча!» В самом начале спектакля вдоль задника пройдет Агафья Тихоновна, потянется за ней длинный-предлинный прозрачный шлейф, нечто вроде фаты, и останется лежать на сцене. И появится высокий японец (!) в национальном костюме, поднимет палкой эту длинную прозрачную ленту, та превратится в обычную бельевую веревку, и на ней японец деловито развешает мокрые простыни, в которых, естественно, будут путаться женихи. А посреди сцены — изящная, в японском же стиле резная красная беседка, устеленная внутри многочисленными подушками, на которых возлежит аристократ Подколесин, облаченный в шелковое кимоно и курящий кальян. Вот такие у них, аристократов, причуды. А японцу он скажет: «Ну, будешь Степаном», и тому ничего не останется делать, как на ломаном русском языке объяснять, что там ему сказал портной. И вдруг неожиданно (а что в этой «Женитьбе» ожидаемо?) этот

Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

огромного роста слуга Подколесина превратится в служанку Агафьи Тихоновны Дуняшу: благообразная наколка на хорошо причесанной голове, строгое коричневое закрытое платье, белый, обрамленный кружевом передник, при этом ни малейших приспособлений, к которым так часто прибегают актеры, играющие женщин.

Практически каждую сцену можно анализировать с непреходящим удовольствием. Главным героем спектакля стал Кочкарев, озорно, с лихой отвагой и куражом сыгранный молодым **Валентином Запорожцем**. Этакий вечный двигатель, которому неважно что двигать, мотор с нескончаемым заводом. И понятно, что кроме бесконечного маразма этот «перпетуум мобиле» ни к чему привести не может. Но при этом, какое бесконечное обаяние, азарт молодости и чувство превосходства над окружающими!

Плотно занятого в репертуаре **Евгения Вейгеля** порой просто невозможно узнать. Актер чуть выше среднего роста, но его Жевакин кажется пигмеем, приплюс-

нутым жизнью. Более нелепое существо трудно себе представить, он все время поправляет хилую кокетливую прядку на лбу, подтягивает штаны, свято веря в собственную значимость. А оказавшись рядом с гренадером Дуняшей, макушкой втыкается в ее объемистую грудь. И вдруг в финале как-то скукожится, пробормочет что-то жалкое и напомним несчастного Башмачкина из гоголевской «Шинели». Что тут можно добавлять? Или Анучкин, прикованный к инвалидной коляске, — **Александр Славский**. Видно, не впервой пользуется он своим транспортом, уж больно уверенно им владеет, и все-то старается проехать на нем впереди женихов и свято верит в то, что если бы папенька сёк почаще, то уж верно выучил бы он заморский язык и, несмотря на солидный возраст, живо интересуется и чужими странами, и будущей образованностью по части все тех же языков невесты. Огромен рыжий пузатый, еле вмещающийся в форменный сюртук Яичница **Сергея Миллера**. Его не больно-то



Кочкарев — В. Запорожец, Подколесин — Н. Тимошенко, Агафья Тихоновна — О. Перевощикова

смущает дурацкая фамилия, настолько за-
циклен он на полагающемся за невестой
приданым. И конкуренции женихов ему
не пристало опасаться, уж больно они
мелки рядом с ним. Непривычен ари-
стократ, высокий, стройный, в велико-
лепно сидящем фраке, с бархатным голо-
сом Подколесин. Таким его рисует **Нико-
лай Тимошенко**. И возникает тема вечно
рефлексирующей русской образованной
интеллигенции, и ни о какой обломовс-
кой лени речи идти не может. И понят-
но уже, что хорош **Леонид Смагин** в ро-
лях японца, превратившегося в Степана
и Дуняшу.

Конечно, мужские роли, как впрочем
всегда у драматурга Гоголя, значимее и ин-
тереснее женских. У **Олеси Перевощико-
вой** роль Агафьи Тихоновны дебютная,
но молодая актриса абсолютно точна по
фактуре, нехилая Агафья претуго затянута
в корсет, ее низкий голос, кажется, по-
рой дрожит от неутоленной страсти. Она
пышет здоровьем молодости. У нее яв-
но небольшой ум и неумное желание по-

кончить с ненавистным девичеством. Как
всегда хороша **Светлана Салахутдино-
ва**, на долю которой выпало немало свах.
Здесь ее Фекла Ивановна — элегантная да-
ма средних лет, в красивом платье, модной
шляпе, может, и не великого интеллекта,
но явно знающая себе цену и не роняющая
собственного достоинства. Неожиданно
человечной предстает тетка Арина Панте-
леймоновна у **Марины Волковой**.

Наверное, не все зрители знакомы с пь-
сой Гоголя. Потому, когда Кочкарев соеди-
няет руки Подколесина и Агафьи Тихонов-
ны, а тетка со свахой тут как тут с иконой и
караваем хлеба на полотенце, в зале вспы-
хивают аплодисменты. Но и к зрителям в
результате приходит понимание нелепости
и маразма произошедшего, понимание
невозможности обыкновенного челове-
ческого счастья среди этих странных лю-
дей. А уж философ Демон давно понял при-
роду человеческих пороков и слабостей.
Оттого так трагичен и мудр его взгляд.

Галина ОСТРОВСКАЯ

ДМИТРОВ. Игра на грани

Любой режиссер, берясь за постановку той или иной кассовой безделушки, старается оправдать свое «грехопадение» чисто коммерческой необходимостью. Но, обратившись к «пьесе про театр», все же стремится увлечь артистов и зрителей почти трагикомическим зрелищем, где наивные мечты о служении высокому искусству вступают в неуправляемое и увлекательное взаимодействие с крикливой суматохой унижительной театральной подцензины.

С этим намерением режиссер **Дмитрий Юмашев** поставил комедию **Майкла Фрейна** «Шум за сценой» в **Дмитровском драматическом театре** «Большое гнездо».

«Наезды» случайных анреприз не новость для театралов города Дмитрова. Призывам классика «править ремесло» эти кочевые сообщества внемлют редко. Но и в таком «искусстве впопыхах» порой обнаружива-

ются следы истинного искусства, пленительное обаяние, яростный азарт и тайный драматизм. Майкл Фрейн свою пьесу написал, кроме прочего, и о том, «из какого сора растут стихи», при всей банальности данной аналогии.

Дмитровский театр, запустив шумный механизм стандартной комедии положений, не теряет внимания к лирико-драматической сути характеров людей, не только по разным обстоятельствам прикованных к «галере» театральной рутины, но, быть может, когда-то мечтавших и о творческих свершениях.

Конечно, «Кабала святош», «Капитан Фракасс» или даже «Целуй меня, Кэт!» в плане чистой театральности и художественных смыслов куда содержательнее. Но непритязательные комедии про театральное житье-бытье тоже надо играть с хорошей долей сарказма. Пронизав, пусть не без

Сцена из спектакля



иронии, сценическое действие пресловутым «ароматом кулис» и давая понять, что далеко не всегда это всего лишь пыль, чреватая тяжелой аллергией.

Актерским капустником с домашними радостями, интересными только артистам и членам их семей, спектакль вовсе не становится.

Один сюжет — историю про то, как в загородном особняке мечтают, не замечая друг друга, две пары любовников, чьи намерения исключают «перекрестное» общение, артисты играют внятно и последовательно.

Другой сюжет — прогон артистами спектакля, перед тем, как начать его играть в гастрольном режиме, тоже оказывается интересен сам по себе, поскольку раскрывает механику сценической жизни, якобы полную тайн, загадок и волшебства. То, до какой степени это не так, еще один смысл зрелища, обаятельный и трагикомичный.

Количество сюжетов — внутри и снаружи — зависит от доступной каждому зри-

телю «оптики», индивидуального опыта и зоркости.

В спектакле Дмитровского театра все оказывается проще и сложнее хотя бы потому, что режиссера играет реальный постановщик пьесы «Шум за сценой». **Дмитрий Юмашев** в роли Далласа создает портрет человека, не менее нервного, загнанного и обреченного, нежели заматанные дурным сюжетом артисты, с которыми он вынужден сотрудничать. Ведь даже на выбор исполнителей он никак не влиял: подбор бродячей труппы всегда случаен, даже если кого-то из них связывают сугубо личные, а то и супружеские отношения.

Актерская «фауна» спектакля, который ставит Даллас, и в самом деле плохо управляема. Ни уговоры, ни окрики, ни логика на них не влияют. Интригуя, скандаля и путая все на свете, артисты уже на гастролях превращают зрелище, изначально уязвимое по части художественности, в каскад нелепостей, которым научное определение абсурда никак не подходит.

Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

Действие, меж тем, летит, взрываясь и сверкая шутками, свойственными театру, обеспечивая зрелищу реальное напряжение игровой стихии.

Здесь стихийно все: любые попытки вникнуть в происходящее на подмостках, выкрутиться из очередного наворота или прямо на сцене выяснить личные отношения.

Так проявляются артистические индивидуальности персонажей, их характеры и даже самые смутные представления о профессии. Юная Брук **Алины Карловой** не больше, но и не меньше, чем кусок плоти, сексапильная бестолочь из тех, кому лучше ходить, чем говорить. Напротив, опытная и неглупая Белинда **Екатерины Романовой**, похожая на телезвезду, привыкшую к корпоративам, явно следует какой-то своей карьерной программе. Зато Дотти **Ольги Саламовой**, старательно молодая и кокетничая, рискует не заметить, как возрастной склероз переродится во что-то более опасное. Не больше толку и от помрежа Поппи **Олеси**

Климчук с ее суматошным и настырным трудовым энтузиазмом.

Претензии мужского населения ориентированы на личную жизнь.

Гарри **Николая Орлова** и Фредерик **Романа Шишкова** одинаково балансируют между сценическими нелепостями и здравым смыслом. Селздону **Тимофея Розуменко** еще проще: его герой живет в постоянной похмельной полудреме. И только молодой рабочий сцены Тим **Владимира Котика**, чье природное обаяние вполне уместно даже в самом нелепом сюжете, кажется, относится к происходящему вдохновенно и ответственно.

И пусть финал спонтанно развивавшегося зрелища для всех стал полнейшей неожиданностью, а с чего все началось, тоже никто не помнит, театр как таковой одержал очередную победу.

Что и требовалось доказать.

Александр ИНЯХИН

Фото предоставлены театром

ЕКАТЕРИНБУРГ. Подводная симфония, рассказанная на земле

Необычайно красиво! Именно эта мысль приходит на ум, когда впервые окунаешься в подводный мир, в мир Русалочки, созданный на сцене **Екатеринбургского ТЮЗа**. Новый спектакль стал своеобразным подарком зрителям на юбилей театра, который отпраздновали в ТЮЗе сразу после премьеры.

Режиссером «Русалочки» выступил **Роман Феодори**, художественный руководитель **Красноярского театра юного зрителя**. Это имя сегодня одно из наиболее знаковых на российской театральной арене. Критики и простые зрители съезжаются со всей стра-

ны, дабы увидеть то, что так удивляет, поражает и завораживает всех. Над екатеринбургской премьерой работала целая творческая группа из Красноярска, одно из ведущих мест в которой занимает художник-постановщик — **Даниил Ахмедов**.

В творческом союзе Ахмедова и Феодори всегда очень сложно сказать, кто придумал большую часть спектакля. Художника всегда чрезмерно много, и сценография превращается в отдельное произведение искусства. Даниил Ахмедов любит играть с фактурами и цветами, гримом и узнаваемыми образами. Не становится исключени-

Сцена из спектакля





Русалочка — М. Викулина

Дети воздуха — А. Журавлев, Е. Стражникова, М. Егошина





Подводный оркестр

ем и «Русалочка». Постановка, кажется, оживляет знаменитую копенгагенскую статую Эдварда Эриксона. Визуальный ряд — одна из главных составляющих «Русалочки». На сцене вырастает настоящий подводный мир, наполненный чудесами: над сценой парят морские коньки, все пространство заполняется пузырьками, на самом дне покоятся раковины, мраморные скульптуры и вырастают удивительные растения, каждый миллиметр свободного пространства художник пытается наполнить красотой. Совершенно по-иному выглядит мир людей, свободный, наполненный воздухом, почти пустой, но неизменно стильный.

Стиль виден не только в художественном решении, но и в режиссерской задумке. Роман Феодори из тех режиссеров, которые очень тонко и точно чувствуют текст. Большая заслуга екатеринбургской «Русалочки» в том, что со

сцены льется подлинный текст Андерсена, знакомый российским читателям в большей степени по переводам **Анны** и **Петра Ганзен**. Произведения датского сказочника невероятно красивы благодаря языку. Его тексты наполнены иронией и метафоричностью, что, казалось бы, невозможно перенести на сцену, используя традиционные театральные средства. Феодори же не боится быть чрезмерно литературным и вкладывает большие, абсолютно литературные куски текста в уста Детей воздуха, героев-рассказчиков. Зачастую режиссеры пытаются избежать подобных образов, по причине того, что они тормозят действие. В «Русалочке» все выстроено так, что главным оказывается именно текст, а значит Андерсен. Да и сами рассказчики, которых играют **Марина Егошина**, **Алексей Журавлев** и **Елена Стражникова**, решены весьма нетривиально: это отнюдь не

Принц — С. Молочков,
Русалочка — И. Викулина



образы-функции, а главные действующие лица, творцы истории, которых обязательно должно быть несколько, так как помимо общего конфликта появляется еще один, который завязывается между ними именно в процессе рассказывания.

Постановка Феодори — это сложная режиссерская конструкция. Историю Русалочки транслируют сразу и Дети воздуха, и Подводный оркестр, образ которого кольцует спектакль. Именно музыкантов, которых играют **Борис Зырянов, Дарья Большакова, Вячеслав Отставных, Сергей Монгилев, Сергей Тиморин, Даниил Андреев, Павел Позднеев**, мы видим первыми на сцене, и именно они завершают сценическое действие. «Русалочка» Феодори — это тонкая симфония, услышанная из-под воды и пересказанная на земле ярко и подлинно. Режиссеру удалось воплотить настоящую светлую трагедию, так, как она, кажется, была придумана самим Андерсеном. Здесь нет традиционного сочувствия Русалочке, ей в конце не даруют жизнь и в друзья к ней не записывают сотню рыб и других морских жителей. Мы видим на сцене светлый, тонкий и лиричный образ одинокой девушки, который в полной мере воплощает **Мария Викулина**. Она молчалива и прекрасна, ее душа в полной мере отдана музыке, а внутренний мир жаждет любви и верит в нее всем сердцем. Одиночество становится главным ее отличием: за время действия главная героиня ни с кем не заговаривает, все будет сказано за нее, а ее голос мы будем слышать только в вокализе.

При этом режиссер не тоскует по Русалочке, не наполняет спектакль тяжелыми эмоциями, а наоборот — рисует всю историю светлыми красками, полутонами, раскрашивает действие иронией. По-хорошему смешным получился Принц у **Сергея Молочкова**. Он играет веселого юнца, который позна-

ет жизнь, и все для него не более чем игра. Большой творческой удачей становится образ Бабушки. Заслуженная артистка России **Екатерина Демская** играет настоящую благородную даму, которая знает цену себе и этой жизни. Она в меру горделива, добра, в меру справедлива, а главное в ней, конечно, любовь к внучке. Наиболее яркими в этой истории получились, безусловно, Дети воздуха, которые соединяют в себе сразу несколько масок. Есть в них и традиционные черты рассказчиков, многое в них от мимов и, безусловно, от клоунов. Вообще в «Русалочке» достаточно цирковых интонаций, которые активно поддержаны пластикой, которой занималась **Татьяна Баганова**, а воплощали не только артисты ТЮЗа, но и артисты театра «**Провинциальные танцы**». Даже драматургия спектакля выстроена, кажется, по цирковому, самые болезненные, острые моменты сглаживаются клоунскими этюдами Детей воздуха. Но, к сожалению, приходится отметить, что многие актеры воплощают на сцене лишь роли-функции, которые нужны только для поддержания действия. Но Феодори удастся создать театральное произведение, которое в равной мере будет интересно и детям, и взрослым, потому что для каждой возрастной группы в спектакле есть то, что затронет струны их души, расшевелит в сердце чувства и заставит задуматься о прекрасном.

«Русалочка» Екатеринбургского ТЮЗа — тонкая история, сотканная режиссером из полутонов эмоций и чувств, прекрасной литературы, интересных актерских находок и невероятного визуального ряда.

Илья ГУБИН

Фото Н. ЖИГАРЕВОЙ и из архива Екатеринбургского ТЮЗа

КИНЕШМА. Счастливые юридивые

В Кинешемском драматическом театре им. А.Н. Островского состоялась премьера спектакля «Гнездо воробья» по пьесе современного израильского драматурга **Леона Агулянского**. Это имя в российских театральных кругах еще почти неизвестно. В России до недавнего времени пьесы автора не ставились — только в конце прошлого года в Смоленском государственном драматическом театре им. А.С. Грибоедова появился моноспектакль «Дирижер». «Гнездо воробья» с успехом идет в Литве, Казахстане, Израиле. Настал черед России. Хорошо, что мы оказались первыми. Хорошо, прежде всего, потому, что это по-настоящему качественная пьеса. Сложная, неоднозначная. Материал, над ко-

торым надо думать и сопереживать героям. В таких пьесах любят «копаться» режиссеры. Там есть глубина, есть неоднородность материала, нелинейное течение времени. Вот такую непростую драму для бенефиса Заслуженной артистки Чеченской Республики **Натальи Гоголевой** и выбрал ее муж и партнер по сцене **Дмитрий Чередниченко**.

Брать ли пьесу к постановке, у актеров сомнений не было — конечно же, брать. Нечасто попадаетея материал такого уровня. И вот долгожданная премьера. О чем же получился спектакль? О любви и одиночестве. О том, что никто не знает, что такое «норма» с точки зрения психического здоровья человека. Кому решать? Что жизнь у человека одна и он сам вправе выбирать, как поступить ему

«Гнездо воробья». Сцена из спектакля



*«Гнездо воробья».
Он – Д. Чередниченко,
Она – Н. Гоголева*





Он — Д. Чередниченко, Она — Н. Гоголева

с этим бесценным даром небес, природы ли, Господа, называйте, как хотите. О том, как трудно в одиночестве противостоять толпе. О том, что такое счастье.

Усталый врач, уже немолодой, несчастный и, по большому счету, никому не нужный, однажды сталкивается с женщиной — корректором, маленьким клерком из бесчисленных офисов, которой не нравится унылая регламентированная жизнь. И тут начинается кружение, в которое попадает сам доктор, и, в конечном итоге, зрители. Публика на удивление точно, быстро и легко идет на контакт. Вначале зрители не знают, как реагировать, поэтому раздаются смешки, впрочем, там, где им и положено быть. И неожиданно теплые и бурные аплодисменты после почти каждой сцены. Наталья Гоголева — бенефи-

циант не только номинально. Ей в спектакле отведено главное место, и внимание зрителей сосредоточено на ней. Актриса играет сложно, тонко, в мечтах вместе с публикой перемещаясь из «психушки» в Париж на лучшие сценические площадки мира. Кто она? Обыкновенный человек. Но воображение делает с ней то, чего не понять остальным людям, тем, кто никогда не любил, не был чем-то по-настоящему увлечен. Любовь и страдание всегда ходят вместе. Героиня воображает себя Эдит Пиаф — великой певицей по прозвищу «воробушек» (отсюда — и название пьесы). И воображает так явственно, что ни о чем не жалеет, ей не страшно умирать — она прожила такую жизнь, которая редко кому удается и редко кому «по плечу». По-настоящему сильные личности редки. И



Он — Д. Чердынченко, Она — Н. Гоголева

именно под влиянием ее масштаба, ее увлеченности меняется Доктор, тоже по ходу действия — не поймешь, реальность ли это или вымысел — становясь Луи Лепле, владельцем кабаре или Марселем Серданом, боксером, большой любовью Пиаф. Эта жизнь перевернула его, рядового врача психиатрической клиники. Он никогда уже не станет таким, каким был до встречи с ней.

Великая сила искусства — принять вымысел и желание за правду, за действительность. Наступает момент, когда обратной дороги нет ни для того, ни для другого. Но им и не надо назад, в мир так называемых «нормальных» людей. В старину таких называли юродивыми. Они добровольно отказывались от обычной жизни и нередко изображали (или были такими на самом деле) поме-

шанных, психически неуравновешенных. Герои спектакля, Он и Она, юродивые ради творчества. Ведь когда человек творит, он приближается к Творцу, к Богу.

Личность Эдит Пиаф, не только великой певицы, но и великой женщины, индивидуальности, как планета притягивает спутники, притягивает тех, кто когда-то оказался на ее пути. Как такое происходит? Кто знает? Да и может ли кто-нибудь знать? Природа творчества необъяснима, это — сопричастие к Создателю и Его делам. «Гнездо воробья» — пьеса про каждого, как для каждого, а не для всех, пела свои песни великая Эдит Пиаф.

Александр ВОРОНОВ

Фото предоставлены театром

КУРСК. «Плывет-плывет кораблик»

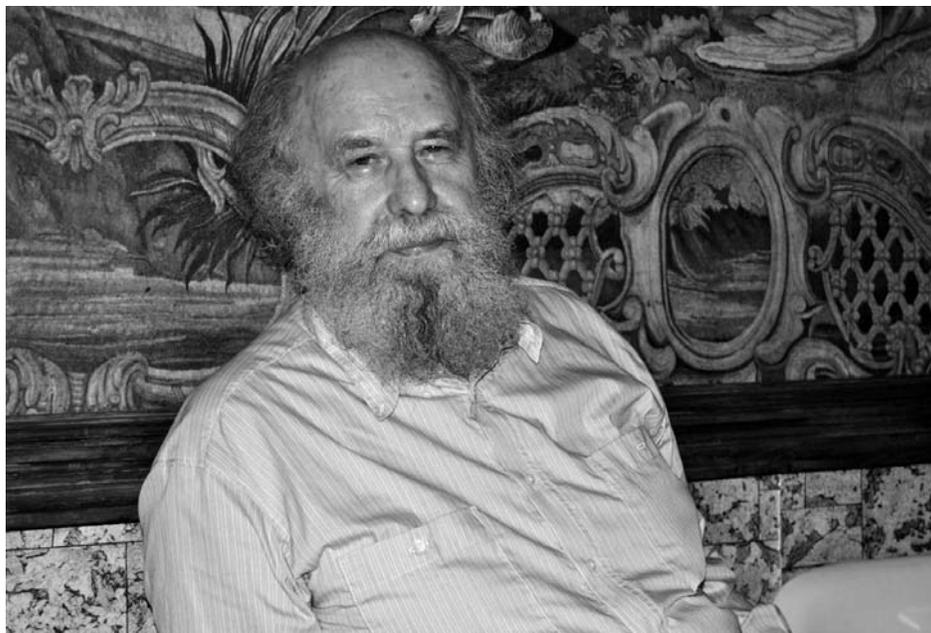
Эмблема Курского Театра юного зрителя «Ровесник» — кораблик, бороздящий просторы бескрайнего театрального моря-океана. В этом году он отправился в свое очередное юбилейное плавание. Под занавес театрального сезона здесь состоялся вечер, посвященный 50-летию ТЮЗа и 75-летию его бессменного руководителя заслуженного деятеля искусств РФ **Игоря Владимировича Селиванова**.

Родился «Ровесник» там, где и должен был родиться — в молодом, горящем идеями коллективе. Случилось это, когда в Курск приехал молодой выпускник Саратовского театрального училища им. И.А. Слонова Игорь Селиванов. Сыграв в драматическом театре им. А.С. Пушкина более 40 ролей, поставив четыре самостоятельных спектакля и успев окончить театральное училище им. Б.В. Щукина, Игорь Владимирович вдруг понял, что здесь ему тесно, что он способен на боль-

шее и вот тогда-то ярко заявил о себе как создатель и руководитель Театра-студии «Ровесник». Открывались спектаклем по пьесе «**В дороге**» **В. Розова**. Премьера прошла 3 мая 1965 года. Этот день и есть День рождения ТЮЗа «Ровесник». Спектакль «В дороге» определил судьбу театра, стал лауреатом всероссийского и всесоюзного фестивалей. Виктор Сергеевич Розов из-за болезни не смог приехать на премьеру, но писал, что не любой творческий коллектив берется за столь сложную пьесу.

Курыне сразу полюбили актеров театра-студии «Ровесник» за их одаренность, искренность и достоверность. «Ровесник» набирал популярность не только в Курске, но и далеко за его пределами. В подтверждение того в апреле 1978 года гостями Курского ТЮЗа стали известные советские актеры — народные артисты РСФСР Анастасия Вертинская и

Игорь Селиванов



Петр Щербаков, которые приехали в город, чтобы сыграть в тюзовском спектакле «Провинциальные анекдоты».

География «Ровесника» расширялась, появлялись и уходили актеры, но творческое лицо театра мало менялось. И все эти годы Курский ТЮЗ возглавляет Игорь Селиванов. За эти 50 лет он поставил на его сцене более 100 пьес, среди которых «В дороге» В. Розова, «Медведь» и «Предложение» А.П. Чехова, которые слились в единой постановке под названием «Импровизация на тему любви», «Две стрелы», «Ящерица» и «Выхухоль» А. Володина, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, «Годы странствий» А.Н. Арбузова.

Во все времена Селиванов ставит во главу классику, которая способна говорить со зрителем на его языке во все века. Так в театре в 2013 году появился спектакль по пьесе Жана Батиста Мольера «Мещанин во дворянстве». ТЮЗ не в первый раз обращается к Мольеру. Игорь Владимирович уже ставил «Проделки Скапена» и даже побывал с ними на Всемирном театральном фестивале «АИТА» в составе 29 стран, и вновь актеры «Ровесника» отличились — стали его лауреатами, а два исполнителя центральных ролей были признаны лучшими. Второй раз ТЮЗ обратился к Мольеру в известном спектакле «Тартюф».

«Классика во все века жива, — подчеркивает Игорь Селиванов. — Классики подсаживают нам, на чем они спотыкались, что они когда-то прославляли и хотели. Сегодня мы, прежде всего, думаем о том, что живого из прошлого дошло до нас, и понимаем, что просочилось оттуда очень многое. Все эти малиновые пиджаки из 90-х годов на самом деле появились очень давно, все эти дураки, многие из которых до сих пор правят миром, были и несколько веков назад. Думаю, что со времен Мольера что-то поменялось, но все самое узнаваемое осталось: ум, глупость, чувство юмора, любовь, взаимопонимание, конфликтность в обществе. Много живого приносят нам классики, за что мы им очень благодарны.»



Татьяна Левчук

Одной из главных миссий ТЮЗа остается постановка детских спектаклей, ведь именно дети — та благодатная почва, на которой всходит как хорошее, так и плохое. Все зависит от сеятеля. За полвека Игорь Владимирович Селиванов воспитал немало талантливых ребят, которые впоследствии стали народными, заслуженными артистами, режиссерами, докторами наук, прекрасными педагогами, продолжающими дело своего учителя. Многие из них приехали на юбилейный вечер, чтобы поздравить учителя с этой знаменательной датой и вновь прикоснуться к стенам родной alma mater.

И еще одно событие в ТЮЗе «Ровесник» — премьера спектакля «Театр — любовь моя» по пьесе М. Яблонской к юбилею заслуженной артистки РФ, обладательницы театральной премии губернатора Курской области им. А.П. Буренко **Татьяны Левчук**.

Творческая жизнь этой актрисы всецело связана с «Ровесником». На его сцене она служит уже 38 лет, сыграв за это время более 40 самых разных ролей в почти 1200

спектаклях. Среди самых первых яркие роли Татьяны Левчук — **Черепашка** в спектакле по пьесе **А. Володина «Две стрелы»**, сыгранная во время научно-практической конференции Министерства культуры СССР в Москве. Затем были **Зербинетта** и **Гиацинта («Проделки Скапена»)**, **Эльмира («Тартюф»)**, **леди Капулетти («Ромео и Джульетта»)**, **Графиня («Женитьба Фигаро»)**, **Жермена («Эти женщины способны на все»)**, **госпожа Смитт («Лысая певица»)**, **Серафима Ильинична («Самоубийца»)**, **Арина Пантелеймоновна («Женитьба»)**, **Алиса Флоринская («Театр — любовь моя»)** и многие другие.

Актриса говорит, что в жизни ей просто повезло, но дело вовсе не в везении, а в стремлении совершенствовать мастерство всю жизнь. В свое время Татьяна Лев-

чук обучалась в Московской Центральной режиссерской лаборатории под руководством народного артиста РСФСР, профессора Л.Е. Хейфеца. Ведущая артистка, мастер сцены, педагог высшей категории, она воспитала в театральной студии ТЮЗа несколько поколений актеров. Сегодня можно говорить о том, что «Ровесник» создал собственную школу, где студийцы получают первые профессиональные навыки. И в этом тоже заслуга Татьяны Владимировны Левчук.

Всем этим движет любовь, а потому не случайно для бенефиса актрисы выбрали пьесу «Театр — любовь моя», где у нее одна из самых интересных и сложных работ — роль актрисы Алисы Флоринской.

Евгений МАТЮХИН

СЕВАСТОПОЛЬ. Голоса истории

В репертуар Малой сцены Севастопольского академического русского драматического театра имени **А.В. Луначарского** прочно вошла одна из недавних режиссерских работ **Евгения Журавкина** — «**Письма Первой Крымской**». Задуманная несколько лет назад, постановка оказалась как нельзя более актуальна сейчас, когда отмечается 160-летие Первой обороны Севастополя. Она обращает наши сердца к тем великим и печальным дням, которые, несмотря на поражение России, очень много значили для дальнейшей истории. «Это наш долг перед теми, кто пал на этой земле», — такими словами режиссер-постановщик предварил первый показ. Жанр нового спектакля — литературно-драматическая композиция, основанная на документальном материале 1854–1855 годов.

В основу легли письма участников Крымской войны: **Шарля Боше**, штабс-офицера французской армии, **Тимоти Гроуинга**, капитана королевских фузилеров, и лейтенанта **Августа Карловича Комстадиуса**.

Они одержимы различными желаниями — отстоять Севастополь или стереть его с лица земли. Судьбы англичанина, француза и русского офицера, сражающихся на противоположных сторонах и за разные идеалы, приходят к общему знаменателю — Смерти. Перед зрителем проходят как великие события — сражения на Альме, под Балаклавой и Инкерманом, смерть Николая I, ранение и смерть Нахимова, так и личные заботы, радости и горести участников войны. В работе принимают участие **Нина Белослудцева, Юлия Нестранская, Елена Василевич, Ольга Лукашевич, Светлана Глинка, Владимир Крючков, Алексей Красноженов, Александр Аккуратов**.

Фрагменты русских, французских, английских маршей и православных песнопений вместе с грохотом канонады создают звуковую среду спектакля. Его участники — не персонажи в прямом смысле слова, хотя в пылком герое Александра Аккуратова, читающем письма Т. Гроуинга, или неспешно-рассудительном — Алексея Красножено-



«Письма Первой Крымской».
Тимоти Гроунг —
А. Аккуратов.
Фото Е. Смирновой



«Письма Первой Крымской».
Август Комстадиус —
В. Крючков.
Фото Е. Смирновой

ка угадывается конкретный человек с его характером, надеждами, печалью и болью. Вероятно, неслучайно эти двое участников войны в цветных мундирах расположены словно по правому и левому флангу, отдельно от группы сидящих в центре женщин в черном — двух сестер, матери, бабушки и тети русского героя — на чьих прекрасных лицах при чтении писем отражаются скорбь, мужество, нежность и надежда...

Звучащая вдалеке музыка, отголоски стрельбы и голоса актеров свидетельству-

ют о том, что касается всех и на все времена, что заставляет каждого чувствовать себя частью страны и Истории. Принадлежность к единой общности подчеркнута построением спектакля, когда актеры один за другим подхватывают чтение письма, словно сочиняя его вместе. Замерев, участницы спектакля внимают словам своего родственника, чьи послания с фронта приближают его к ним. И стихотворение Ф. Тютчева «Два голоса», которое Юлия Нестранская словно вырывает из своего

сердца, обращено и к нему, и ко всем нам:

*Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы – молчат и оне.*

Постановщик использует в качестве художественного оформления флаги и фотографии **Роджера Фентона** — первого фоторепортера Крымской войны, а также фрагменты альбома литографий известного итальянского художника **Карло Боссоли «Пейзажи и достопримечательности Крыма»** (Лондон, 1856 г.). Лица рядовых участников сражений смотрят на зрителей, как на своих современников, также создавая ощущение сопричастности и преемственности времен. Е. Журавкин сказал о своей новой работе: «Нет, это не спектакль. Это — маленькая часть нашей огромной Истории, рассказанная — прихотью судьбы — в Театре, его средствами, его возможностями».

ЦЕННОСТЬ ЖИЗНИ И ВЛАСТИ

Евгений Журавкин стал автором еще одной сценической истории, которая уже успела попутешествовать в театральном пространстве. Состоявшаяся накануне Международного Дня театра на Малой сцене премьера спектакля «**Седьмой грех**» по пьесе **А.В. Луначарского «Королевский брадобрей»** ныне перенесена на основную сцену театра.

Здесь постановка заслуженных артистов Украины **Евгения Журавкина** и **Николая Карпенко** намеренно производит столь же пугающее впечатление. В освещенной пробивающимся лунным лучом полутьме виден мрачный зал королевского дворца. По центру — наклонный деревянный помост-эшафот, где висится королевский трон, как электрический стул. Это сходство, намеченное и в прежней редакции, еще более усилено масштабом сцены. На нем происходит основное действие, выражающееся в стремлении монарха некоей условной феодальной страны исполнить злодейский замысел — жениться на собственной дочери. На троне — сам король: «высокий старик с орлиным лицом», каким его представил пи-

сатель, свирепый, могучий, с глубоким низким голосом. Его зубы по-волчьему оскалены, жутко сверкают темные, близко посаженные глаза. На широкие плечи наброшена шкура, массивную голову стискивает узкий обруч. **Николай Карпенко**, исполнитель роли Дагобера-Крюэля, не случайно выбрал эту полузабытую пьесу: его мощному дарованию и выразительным физическим данным под стать громоздкая, но по-своему яркая драматургия, изображающая «большие страсти всех родов». Почти шекспировским злодеем вроде Ричарда III представлен на сцене король, чья неудержимая тяга к злодейству становится предметом театральной игры в постановке. После премьеры на основной сцене состоялось чествование артиста в новой роли мастера сцены.

«Седьмой грех». Доротея — И. Демидкина.
Фото из архива театра



Авторы спектакля самим названием делают акцент на философском, притчевом смысле пьесы, написанной в 1906 году. Романтическая драма А.В. Луначарского освободается от своего внушительного социального подтекста, а высокопарный стихотворный слог писателя — от излишнего многословия и явной патологии в мотивах поведения короля. С интриг шута-брадобрея Аристида центр спектакля перенесен на развитие и воплощение замысла Дагобера-Крюэля. Лейтмотивом его сценического существования становится не столько блудная страсть, сколько неукротимое властолюбие правителя, дерзнувшему сравнить себя с Богом.

Нечто дикое, звериное в человеческой природе намеренно обнажено театром, для чего действие пьесы погружено в более далекое прошлое — не в XV век, как хотел драматург, а в X–XI. Угрюмы небритые лица феодалов, окружающих Крюэля, в их одеждах доминируют темные тона, суровые ткани, мех. Лаконичностью сценографии, цветовой палитрой (художник — **Ирина Сайковская**) подчеркнут мрачный, пугающий характер действия. Из-за трона на сцену вырывается свет, как адское пламя, на которое он особенно станет похож в финале — сцене убийства короля. Художник по свету **Дмитрий Жарков** создает впечатляющую световую гамму, соразмерную зловещему сюжету. На Малой сцене она производила еще больший эффект благодаря темному коридору-туннелю, ведущего к трону. Музыка напоминает метроном или стук колес — это зримое воплощение биения сердца, задумавшего злодеяние.

Луначарский, будучи поклонником драматургии экспрессионистов, отчасти перенял их манеру письма, и в его пьесах присутствуют достоинства этой школы — страстность, яркие характеры и интересные, хотя и достаточно схематичные, сюжеты. В то же время, именно благодаря своей схематичности они допускают вариативность, и каждая эпоха может расставить свои акценты.

«Королевский брадобрей» уже был поставлен в нашем театре в 1959 году Б. Ряби-

киным и шел с заметным успехом. Этот спектакль крупной формы включал в себя интермедии, сопровождался музыкой Д. Кабалевского и имел, судя по рецензиям прошлых лет, определенную социальную подоплеку. В нем были равны король и брадобрей, исподволь стремившийся к королевской власти. Талантливо, но достаточно однозначно сыгранный Б. Светловым Дагобер, в погоне за осуществлением своей преступной цели упустивший увеличивающуюся власть шута, платил за это жизнью. Аристид в исполнении В. Стрижова предстал перед зрителем «лишенным идеалов, ни во что не верящим, честолюбивым человеком, с холодным, расчетливым и жестоким умом». Ре-

*«Седьмой грех». Бланка — Наталья Романычева,
Дагобер-Крюэль — Николай Карпенко.
Фото из архива театра*



цензии сохранили воспоминание о том, как он «в рабски согбенной позе входит с принадлежностями для бритья к королю, и как вдруг выпрямляется, сбрасывая с себя личину покорности, когда видит, что короля вблизи нет». Исподтишка он примеряет корону и мантию. Перерезав королевское горло, взбирается на трон...

Аристид в новом спектакле театра, воплощенный **Евгением Журавкиным**, ничем не выдает своих замыслов. Прячущийся во тьме, тихий, пронырливый, язвительный, он оттеняет ослепленного жаждой власти монарха, и лишь вырвавшийся гиенский хохот обнажает его затаенную обиду. Освещающие его всполохи красного пламени указывают на скрываемую дьявольскую суть этого персонажа.

В ансамбле, свободно существующем на сцене театра (занятые в спектакле актеры вместе работают в постановках Е. Журавкина уже давно) доминирует образ отшельницы Доротеи (**Ирина Демидкина**). Интересно пластическое решение эпизодов с королем и архиепископом. Сообщая Крюэлю свои предостерегающие видения, отшельница извивается у подножия трона, попирая его босыми ногами, и трон опасно кренится. После ласково-вкрадчивых увещаний архиепископа (заслуженный артист Украины **Андрей Бронников**) Доротея с тем же жаром оправдывает короля, с каким прежде бичевала его словами, как свое тело кнутом. Такое превращение тем страшнее оттого, что Доротея равна монарху по внутренней силе.

На основной сцене этот эпизод заканчивается неожиданно: сверху, точно с неба, с грохотом рушится огромный деревянный крест, символизируя чудовищность лжи происходящего и неприятие ее самим небом.

Злодейское могущество властителя подчеркивается трогательной кротостью его дочери Бланки (**Наталья Романычева** и **Светлана Глинка**). Символична мизансцена первой встречи отца с дочерью после долгой разлуки: словно крылья или подвечный убор, широкие белые рукава платья Бланки обвивают шею короля... Ее тра-

гическая покорность в финале, кажется, на какое-то время заставляет Крюэля осознать чудовищность своих намерений.

В постановке Б. Рябикина была расширена, по сравнению с пьесой, роль портного: одевая короля, он исполнял песенку, а затем появлялся в конце, как свидетель нового злодеяния, совершенного уже Аристидом. В спектакле «Седьмой грех» портной в исполнении **Владимира Крючкова**, снимая мерку, словно отмеряет срок королевской жизни. В его руках мелькает красный сантиметр, проводя кровавую полосу по горлу короля.

Пожалуй, самое мощное впечатление производят финалы: глумливый монолог Аристида и его поприще ногой бездыханного тела короля, но еще более — неожиданное усаживание мертвого короля на трон и склонение колен собравшимися феодалами. Портной властной рукою Чаузера (**Евгений Чернорай**) тоже ставится на колени. В этом — и сопряжение двух постановок, и времен, ниспровергающих кумиров и вновь создающих их...

Но все же необходимо отметить, что «Седьмой грех» продолжает оставаться постановкой малой формы. Его перенесение в другое сценическое пространство не пошло на пользу спектаклю: потерялась его камерность, дающая зрителю столь ценное на Малой сцене ощущение соучастия и максимально полное эмоциональное воздействие. Там, где пространство вмещает всего бо человек, действие происходило совсем близко от зрителя, смотрящего глаза в глаза актерам. Волнение и страх, внушенные преступным королем Дагобером своей дочери, передавались и залу, а ныне эти чувства утрачены. Кроме того, сценическое пространство, несмотря на несколько впечатляющих эпизодов, в целом здесь решено столь минималистским способом, что не может соответствовать уровню постановки крупной формы, ориентированной на большую сцену.

Елена СМЕРНОВА

УЛЬЯНОВСК. «Бедная Лиза» как связь эпох

В преддверии 250-летия со дня рождения **Николая Карамзина**, которое будет отмечаться в 2016 году, в **Ульяновском драматическом театре** поставили «**Бедную Лизу**». Главный режиссер театра **Сергей Морозов** получил президентский грант на постановку, в которой он доказывает и показывает, что эта небольшая повесть, образец сентиментализма XVIII века, — не нафталиновая литература и может быть интересна сегодняшнему, в том числе молодому, зрителю. Какими средствами он этого добивается?

Морозов обозначает жанр спектакля как «про(чтение) в одном действии». В

самом деле, все начинается с чтения. В начале спектакля на сцене появляется группа молодых людей, современно одетых, которые вслух, по очереди, передавая друг другу книгу (на которую, очевидно, наткнулись случайно), читают первые строки «Бедной Лизы». Они дурачатся, делают «селфи», их забавляет архаичный стиль повести. Потом что-то происходит, и одна из девушек, посерьезнев, увлекается историей Лизы, начинает ассоциировать себя с ней, вживается в ее литературный образ. Увлекаются игрой и остальные. В этот момент происходит переключение между временами, и современная молодежь — на сцене прак-

Лиза — М. Прыскина, Матушка — Д. Долматова





Сцена из спектакля

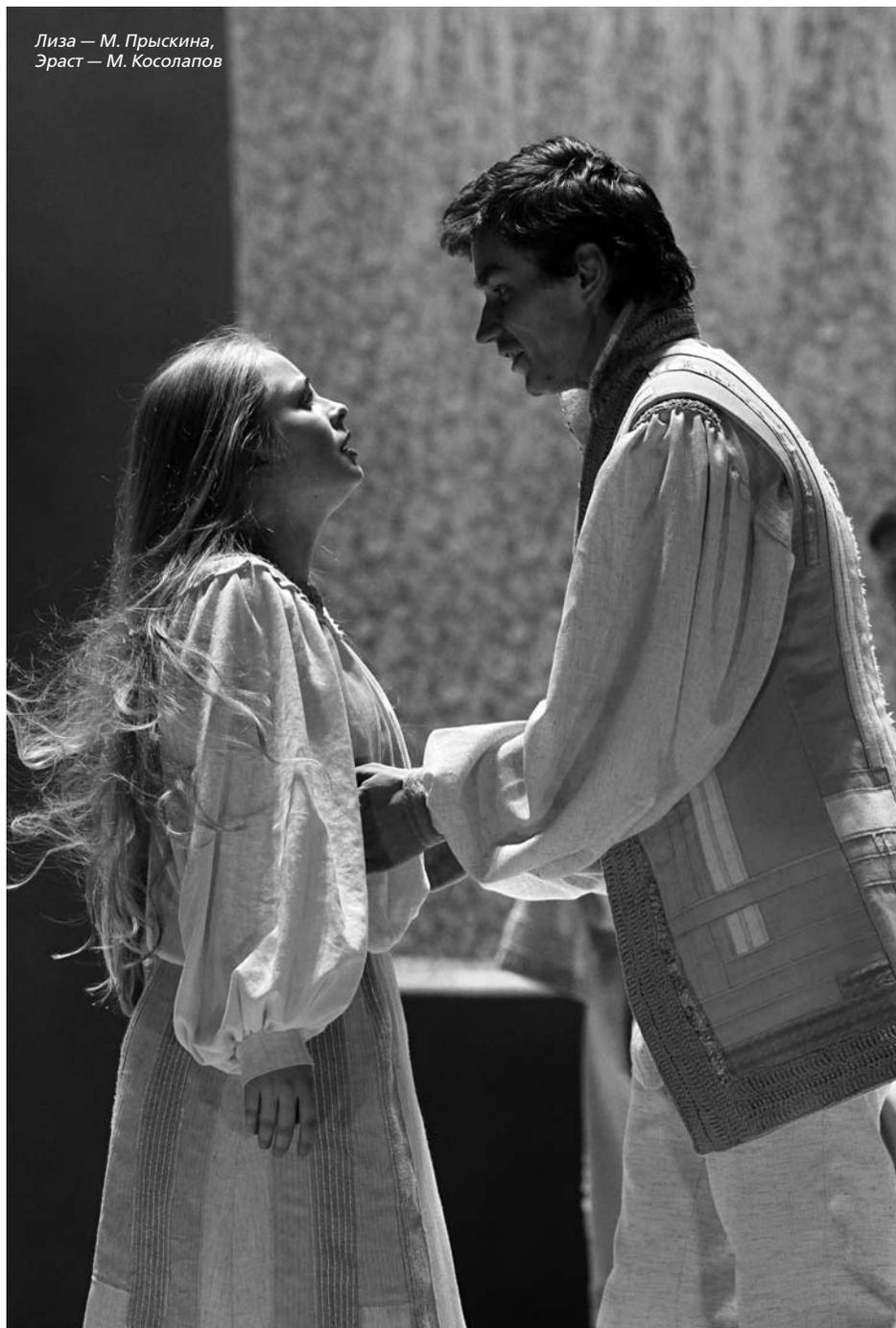
тически одни молодые артисты — появляются в костюмах той эпохи (художник **Дина Тарасенко**). Молодые разыгрывают печальную историю любви крестьянки Лизы и дворянина Эраста, которая кончается смертью героини, обманутой своим возлюбленным.

Так устанавливается связь времен, которая и оправдывает для зрителя обращение к сентиментальной прозе. Актерскими и иными средствами театра достигается интересный эффект: молодые люди, участники действия, погружаются во времена «Бедной Лизы», оставаясь при этом в сегодняшнем дне, который просвечивает сквозь ткань спектакля, в первую очередь, посредством иронии, насмешливого остранения. Например, покойный отец Лизы, о котором в повести лишь упоминается, присутствует на сцене (**Юрий Гогонин**), взаимодействует с другими действующими лицами, даже выпивает с ними, подслушивает и подглядывает за происходящим, то есть остается чле-

ном семьи. Юмор помогает удержаться на границе между эпохами и не впасть в излишнюю серьезность, не потерять молодую аудиторию. Но здесь важно, что наши молодые современники, играя в «Бедную Лизу», осваивают в этой игре новый — то есть хорошо забытый старый — тип целомудренных отношений, ароматом которых окрашена и повесть Карамзина, и его эпоха. Разыгрывание сентиментальной истории — сначала дурашливое, потом все более серьезное — становится уроком чувств, по окончании которого хочется воскликнуть: «Как же нам не хватает сентиментализма!»

Погружение в эстетику Карамзина происходит не сразу и не гладко. Чтобы способствовать этому процессу — и на сцене, и в зале, — режиссер вводит в спектакль еще одного персонажа, Старика (**Алексей Дуров**) — старого и мудрого проводника во времени. Старик сокрушается по поводу происходящего и, словно говоря от имени автора, своими репликами,

Лиза — М. Прыкина,
Эраст — М. Косолапов





Лиза — Н. Иванова

подсказками и толкованиями устаревших слов, связывает ушедшую эпоху с современностью.

Лизу играют в очередь две актрисы, и играют по-разному. **Мария Прыскина** быстрее и глубже погружается в sentimentalную эпоху, как будто ей там комфортнее живется, ее современная героиня, ставшая Лизой, принимает игру всерьез. Лиза в исполнении **Надежды Ивановой** — девушка-сорванец, она словно мечется на грани двух эпох, культур, эстетик, не принимая до конца ни одну из них, она словно разрывается между эрой мобильных телефонов, откуда она родом, и эпохой красивого, искреннего, но — с точки зрения нашего времени — перегруженного неестественными условностями чувства, которое мешает быть собой. Она примеряет на себя карамзинскую sentimentalную этику и не может решить, в каком веке ей уютнее, но большей своей частью она

остается в сегодняшнем дне, показывая зрителю, что игра в «Бедную Лизу» — это все-таки игра, психологический тренинг, если угодно.

Спектакль получился не только грустно-ироничным, но и музыкальным. Если в начале «прочтения» бегло цитируются некоторые эстрадные шлягеры, то сама история Лизы разворачивается на фоне русских народных песен — как протяжных, так и веселых, хороводно-игровых. Актёры поют на несколько голосов, для этого с ними занимались консультанты по фольклору и педагоги по вокалу **Олег** и **Наталья Москаленко**, оттачивая особенности «народной» голосовой подачи. Фольклор на драматической сцене стал не только режиссерским приемом, призванным раскрасить постановку, это еще и погружение в естественную для Лизы социально-культурную среду, куда чужаком вторгся Эраст (**Максим Косолапов**, **Денис Верягин**). Это, вероятно, и отсыл-



Сцена из спектакля

ка к сентиментальному славянофильству самого Карамзина.

Красива и важна сцена, в которой Лизе грезится ее венчание с Эрастом, и в этих грезах влюбленные буквально взмывают в воздух на крыльях любви, а на самом деле — на лонжах. «Полеты во сне», конечно, зрелищный прием и даже логичный, но «полеты наяву», то есть на лонже, смущают тем, что часто применяются в разных постановках, и, во-вторых, заметно, что актеры в полете думают о том, как бы с размаху не столкнуться, и «летают» скованно.

Интересным показался сквозной план, связанный с семантикой символов венка и венца. В начале истории про бедную Лизу участники фольклорного действа появляются в венках из зеленых листьев: насыщенный зеленый цвет символизирует весну жизни, рождение любви и надежду на счастье. В конце спектакля, ближе к трагическому финалу, на головах ак-

теров — пышные венки из желтых и красных осенних листьев, символ увядания и предвестник смерти: и чувства Эраста к Лизе, и самой Лизы. «Сон о венчании» в этом смысле является кульминацией спектакля: в одном из значений «венец» — это конец, высшая точка. После этого жизнь Лизы устремляется под горку, летит с высокого обрыва («венца») вниз и разбивается.

Ульяновская «Бедная Лиза» — современное прочтение классической повести, компактный полуторачасовой спектакль, создатели которого приложили разнообразные творческие усилия, чтобы привлечь к нему внимание в первую очередь молодого зрителя, «заразить» его Карамзиным, передать ему терпкое очарование ушедшей эпохи русского сентиментализма.

Сергей ГОГИН
Фото Павла ШАЛАГИНА

УФА. Точка отсчета

К роману «Отцы и дети» Ивана Сергеевича Тургенева обратился один из самых уважаемых театров Республики Башкортостан — Академический русский драматический театр в составе постановочной группы из Санкт-Петербурга и Москвы — режиссер Петр Шерешевский (он же автор инсценировки), художник-постановщик Анвар Гумаров, художник по костюмам Елена Громова.

Спектакль назван «Отцы & дети», а его жанр обозначен как «современная театральная фантазия», что позволило режиссеру быть свободным в своих решениях, фантазировать, «играя» смыслами, образами, символами и аллюзиями, придав спектаклю особую художественно-эстетическую оригинальность и увлекательную притягательность. В спектакле нет русских дворянских усадеб в обрамлении берез, томно вздыхающих «тургеневских барышень» и идейных столкновений дворян-либералов с революционными демократами

накануне реформы отмены крепостного права. В центре режиссерского внимания нигилист сегодняшнего дня Евгений Базаров (Руслан Бельский), и режиссер рассказывает нам о нем как о своем молодом современнике, не сумевшем преодолеть личностный кризис. Он побрит налысо, одет во все черное, будто прилипшая к телу кожаная куртка-косуха приближает его к образам неформалов. Это не тот классический Евгений Базаров, отвергавший устаревшую модель развития России, которой управляли «отцы» самодержавия и в некотором смысле признанный сверхчеловеком, предвидевшим пути будущего развития страны, науки, человеческих взаимоотношений.

Наш герой является нигилистом, прежде всего, по отношению к самому себе и своим чувствам. Инакомыслие и критическое восприятие мира приводят Базарова к ощущению себя «лишним» на этой земле и к самоотрицанию-саморазрушению. Отсюда

Анна Одинцова — А. Бурмистрова





Евгений Базаров —
Р. Бельский

и его сознательный риск в работе с заразным пациентом, приведший к гибели. Он заранее разочарован, в нем нет веры, надежды, романтического духа и всепобеждающего жизнелюбия, все его желания, идеи и устремления рассыпаются под тяжестью собственного пессимизма, скепсиса и категоричности убеждений, в конфликте и борьбе с внутренней неустроенностью и пустотой он проживает свою короткую жизнь: *«Видишь, что я делаю: в чемодане оказалось пустое место, и я кладу туда сено; так и в жизненном нашем чемодане; чем бы его ни наполнили, лишь бы пустоты не было»*, — скажет он Аркадию, навсегда расставаясь с ним.

Олицетворяя собой инакомыслящего и мятежного героя на стыке переломных моментов исторического пути, величие и предназначение таких личностей заключается в том, что они предвидят необходимые грядущие перемены («жить по-старому невозможно, а по-новому еще не готовы»), подводя некую черту, они как связующие мосты между какими-либо устаревшими, отжившими понятиями и явлениями и предстоящими. Они заставляют нас взглянуть на текущие события иначе, усомниться в них или переоценить, задать себе необходимые жизненные вопросы. Самое главное достоинство Базарова —

честность по отношению к самому себе и окружающему миру. И эту режиссерскую концепцию образа убедительно воплотил Руслан Бельский, у него пронизательный и насмешливый взгляд исподлобья, безапелляционность суждений окрашена в твердые интонации низкого голоса, каждой его фразе абсолютно веришь.

По сути, Базаров и есть загадочный «Черный квадрат» Казимира Малевича, взятый за основу сценического оформления. Выбран он не случайно, прямая ассоциация говорит о его бесконечной многозначности, точнее, даже непостижимости. Уже целый век мы не можем отчетливо понять смысл и тайну этой картины, как никогда не сможем до конца распознать загадочную душу Онегина, Печорина, Ставрогина, Базарова. «Черный квадрат» — это как новая реальность, где есть свой эталон, своя единица измерения (супрематизм — преодоление, преобладание); как новая точка отсчета («нуль форм»); как противоборство с природными формами и устаревшими понятиями.

Художник Александр Бенуа объяснял, что «черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а один из ак-

тов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через по-прежнему всего любовного и нежного приведет всех к гибели».

Можно провести еще одну аналогию: существует версия, что свою роль в написании «Черного квадрата» сыграла и кончина сына Малевича – Анатолия, умершего от тифа и якобы изначально на полотне задумывался другой сюжет. По ходу действия спектакля, у «черного квадрата», который расположен в середине белого задника сцены, словно исчезает его «черный слой», под которым мы видим другое изображение – семью Базаровых в полном составе (все сцены с Евгением Базаровым в отчем доме).

Таким образом, «черный квадрат» становится сильнейшим смысловым ключом всего спектакля, его квинтэссенцией. На белый фон задника сцены проецируется видеозапись действий персонажей, идущей с камеры, на которую, укрупняя лица, снимает либо Одинцова (**Ирина Ибрагимова**), либо так называемые слуги просцениума (**Вячеслав Виноградов, Андрей Поведский**). Режиссер использует прием «ретроспекции», спектакль начинается с финала

(который тоже будет сыгран), когда Базаров понимает, что заражен тифом и обречен. «*Старшина, дело мое дрянное. Я заражен, и через несколько дней ты меня хоронить будешь*», – говорит он своему отцу. В этот момент на экране возникают помехи, и режим камеры «перемотка назад» возвращает нас к началу истории судьбы главного героя.

Дальнейшие события на сцене это как всплохи воспоминаний и попытки их переосмысления, возникающие в болезненном сознании умирающего героя, отсюда и некая абсурдность происходящего, и «фьюжн» в стиле «современной театральной фантазии». Например, в музыкальной партитуре присутствуют академическая музыка от Альбинони, советская песня «Там, где клен шумит», баллада «Amour» от Rammstein, «Russian Ballerina» от Chinawoman и романс «Эх, раз, еще раз!»; в пластической – алогизм действий персонажей (сцена полемики Евгения и Павла Кирсанова решена в форме ораторского турнира у микрофона, сцена дуэли этих же героев, как спортивное состязание, где вместо оружия – измерительная лента, появление Одинцовой – как концертный номер солистки музыкальной группы).

Холодно, отстраненно, не глядя друг дру-

Павел Кирсанов –
А. Федеряев





Сцена из спектакля

гу в глаза, общаются между собой почти все герои спектакля, «тепло» идет лишь от очень трогательных в своей бесконечной любви к единственному сыну родителей Базарова (**Владимир Абросимов** и **Светлана Акимова**) и простой деревенской девушки Фенечки, сожительницы Николая Кирсанова (**Юлия Тоненко**). Два брата Кирсановых, Павел Петрович (**Александр Федеряев**) и Николай Петрович (**Владимир Латыпов-Догадов**) — самовлюбленные аристократы — бездельники, «дачники», как верно называл таких людей Максим Горький.

Острого конфликта между Базаровым и Павлом Петровичем, как выписано в романе, в спектакле не происходит. Появление Базарова в их доме явилось всего лишь неприятным раздражителем, мухой, летающей над трапезой. И если в романе разговор Павла Кирсанова с Фенечкой позволяет в будущем улучшить жизненную ситуацию девушки, то в спектакле эта сцена потрясает совершенно иным смыслом. Кирсанов злорадно сообщает Фенечке о том, что видел, как Базаров ее поцеловал. В назидательном тоне он начинает обличать ее, а слуги просцениума в такт его речи рав-

нодушно расстегивают ей платье, и вот она полуголая, робко прикрывая груди рукой, оправдываясь и захлебываясь в слезах, стоит перед ним на коленях. И вот он уже с нескрываемой жадностью разглядывает ее молодое тело.

Разоблачая невинную девушку, он, конечно же, срывает с себя маску, обнажая истинное лицо своей жестокой человеческой сущности. Когда-то отвергнутый любимой женщиной, Павел Петрович завидует чувствам других, и этот устроенный им допрос есть акт мести за неслучившееся счастье. «Светская львица», эффектная и роскошная Анна Одинцова (**Анна Бурмистрова**) после проведенной ночи с Базаровым пытается его удержать, но тщетно, ибо Базарову не нужны привязанности, ему, как он сам говорит: «Надо идти дальше». Дальше от любви... Лишь умирая, он поймет, что любовь родителей и влечение к Анне были единственными яркими чувствами. Честно признавая в себе любовь, на смертном одре он позовет Анну, чтобы попрощаться.

Младшая сестра Одинцовой — Катя, юное создание в наушниках или с камерой в руках. В спектакле она все время в стороне,



Отец Базарова — В. Абросимов, мать Базарова — С. Акимова

ее присутствие не заметно, но она всегда где-то рядом и как беспристрастный наблюдатель фиксирует ход событий, «чтобы потом детям показать», как она сообщает Аркадию (Артем Аглиуллин), который в финале случайно нажмет на «delete». Образ Аркадия Кирсанова не вызывает никакого интереса, так как он перестал быть интересен самому Базарову (ведь мы смотрим на события сквозь призму его воспоминаний), это действительно «ручной» человек, сперва приручил Базаров, затем — семейство Одинцовых.

Как было сказано выше, у спектакля есть еще два действующих лица — слуги просцениума. Актеры Вячеслав Виноградов (Петр, Кукшина, Матвей Ильич, дворецкий, Тимофей, мужик, мальчишка, доктор) и Андрей Поведский (Прокофьич, Ситников, чиновник, княжна Х, мужик, мальчишка, ящик) не просто выразительно по пластике, мимике, голосу исполняют свои актерские партии, в некоторых образах они создают узнаваемые карикатуры. Дружным хохотом оценивают зрители сатирический образ Кукшиной, эту откровенную карикатуру

на представителя нового типа людей «полу-мужчин-полуженщин». Как рабочие сцены они устанавливают микрофоны, расставляют столы и стулья, выносят кровать, в одной сцене издают плач младенца, в другой — лай собак или кваканье лягушек, в третьей — вкапывают в землю античные бюсты писателей, философов.

Когда рядом с бюстами присядет «уходящая натура», Базаров, один из них как-то игриво станет посыпать землей его голову. В этом красноречивом жесте очевидно ироническое сочувствие режиссера герою, он признает Евгения Базарова как такого же великого человека, правда, несостоявшегося, зарывшего свой талант в землю и непонятого при жизни, что закономерно. Слуги же и проводят Евгения в последний путь, оденут во все белое, установят лестницу, по которой он медленно поднимется и исчезнет в своем «черном квадрате», поглощающей «бездне небытия». Точка поставлена. Евгению «надо идти дальше»... В новое измерение, в новую жизнь.

Азалия БАЛГАЗИНА

Фото предоставлены театром

СЧАСТЛИВАЯ НУМЕРОЛОГИЯ

Творческая судьба **Игоря КЛОЧКОВА** – история крайне нестандартная. Окончив среднюю школу, он не отважился поступать сразу «в театральное». Решил потихоньку попробовать свои силы на практике, устроившись в актерский состав сначала одного провинциального театра, потом другого, потом третьего... Благодатная фактура, буйство кудрей, темперамент, незаурядный интеллект и зычный голос позволили ему пробовать силы даже в центральных и весьма звучных ролях. Без отрыва от сценического творчества в 1996 году он получил диплом об окончании вечерней театральной студии при Владимирском областном театре драмы (руководитель студии – з.а. Эстонии В.Г. Лаптев) – и о дальнейшем официальном обучении перестал помышлять.

Природный интеллект. Умен и импозантен. В свой первый «владимирский период» был интересен в ролях обаятельного «хиппи» **Венсана** в комедии **М.-Ж. Соважона «Чао!**», в бессловесной роли глухонемого **Солдата-самострела** в притче **Льва Проталина «Я люблю эту серую кошку**», но особенно оказался прекрасен в роли боярского сына, простодушного богатыря **Саввы Лычикова («Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей, Нардын-Нащокина дочери Аннушке» Дм. Аверкиева)** и в роли одичавшего отпрыска аристократического рода – **Пабло**, требующей серьезных внешних и внутренних трансформаций (**«Дикарь» А. Кассоны**)

Потом последовал период творческих блужданий, где на пути пилигрима-Клочкова возникала то работа в **Курском драматическом театре**, то во **владимирском антрепризном театре «Вечерний» п/р народного артиста РФ Леонида Соловьева**, где Игорь переиграл все возможные и невозможные главные роли, то сотрудничество с **Александровским муниципальным театром п/р Алексея Чернобая**, то организация своего **«Малого театра»**... И вот, наконец, блудный сын вернулся в родные пенаты.

Владимирский академический встретил его сразу же срочным вводом на роли **Тартюфа** в одноименном шедевре **Ж.-Б. Мольера**, **Брэда Виннера** в **«Дорогой Памеле» Дж. Патрика**, **Земляники** в гоголевском **«Ревизоре»**, камердинера **Федора** в **«Свадьбе Кречинского» А.В. Сухова-Кобылина**. Потом пошли экстремальные испытания на характерность: колоритный **Карабас-Барабас** в **«Буратино»**, злой и коварный **Джаффар** в **«Волшебной лампе**



Аладдина, одержимый всеокрушающей ревностью и оснащенный выразительной буффонной фактурой **мистер Форд** в **«Виндзорских насмешниках» У. Шекспира** и даже хитрейший старикан-законодатель **Крутицкий** в оригинальной версии **«На каждого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского**. Около трех десятков новых ролей за семь лет (с 2008 года) доказали не только состоятельность версии об актерах-самородках, но и во многом подтвердили уникальность трагикомического дара Игоря Клочкова. К числу его высших достижений с гордостью отнесем великолепного, отмеченного многими авторитетными критиками **Корейко** в **«Золотом теленке» по И. Ильфу и Е. Петрову**, виртуоза казуистики **Василия Васильевича Солёного** в **«Трёх сестрах» А.П. Чехова** и, пожалуй, решенного в широком жанровом диапазоне – от карикатуры до трагизма – короля **Клавдия** в шекспировском **«Гамлете»**.

В 2015 году Игорь Клочков отмечает свой полувековой юбилей, четверть века актерской деятельности и оригинальный стаж на сцене Владимирского академического театра: 1992–1999 гг. (семь лет)+ 2008–2015 гг. (семь лет). Будем же считать всю эту нумерологию счастливой, многообещающей, и сердечно поздравим молодого юбиляра со столь приятными итогами!

Татьяна ЛАВРОВА

РАЗМЫШЛЯЯ О ЛЮБВИ, СВОБОДЕ И ОДИНОЧЕСТВЕ

В конце мая в маленьком городе Враца, что в 110 км от Софии, прошел XXVI Международный фестиваль камерных театров и V фестиваль NETA – Новая европейская театральная ассоциация, в которую входят более 20 стран – Болгария, Хорватия, Сербия, Россия, Черногория, Словения, Македония, Словакия, Турция, Албания, Босния и Герцеговина, Румыния и другие.

На фестивале работало два жюри – одно под председательством Красимиры Филиповой, куда входили болгарские критики, оценивающие спектакли болгарских театров. Другое – международное – возглавляла автор этой статьи. В него вошли Гоце Ристовский (Македония), Тодор Кузманов (Македония), Драган Яковлевич (Сербия) и Веселина Гюлева (Болгария).

Большое впечатление произвел патриотический моноспектакль из Сербии «На-

дежда Петрович», созданный режиссером Божидаром Джуровичем по документам, письмам и воспоминаниям художницы Надежды Петрович. В годы Первой Мировой войны она ушла добровольцем на фронт, где служила медицинской сестрой. Актриса Биляна Джурович создала сложный образ своей героини. В ее неспешном рассказе есть и размышления об искусстве, где во всех картинах теперь только два цвета – белый и черный, как жизнь и смерть; и воспоминание о том, как она спасала раненых до 4000 в одном бою и как по 100 человек в день умирали у нее на руках. «Кто-то плачет внутри меня, а я пытаюсь понять, какого цвета страх», – говорит она тихо, без патетики, но с болью в сердце. Надежда Петрович работала в госпитале в сербском городе Валиево до конца жизни, где и умерла от начавшейся эпидемии тифа. Великолепна

Биляна Джурович в моноспектакле «Надежда Петрович». (Сербия)





Жюри V Международного фестиваля NETA

музыка (кстати, этим отличались, практически, все спектакли), то тихая, нежная, подчеркивающая боль и страдания людей, то церковный хор, звучащий как отпевание по погибшим.

Интересен был спектакль румынского театра из города Питеша «**Записки сумасшедшего**» **Н.В. Гоголя** (режиссер **Луминица Борга**). Спектакль необычен уже тем, что в нем участвуют два актера (а не один, как всегда). Поприщина играет **Дан Андрей**, а другой актер, **Андрей Неделеа**, находясь на другом конце сцены и чаще всего спиной к зрителям, только голосовыми модуляциями изображает всех остальных действующих лиц — дочь генерала, разговор двух собак Меджи и Фидельки, пишущих друг другу письма. Дан Андрей очень проникновенно рисует судьбу Поприщина, маленького бедного человека, который живет между мечтой и реальностью и фантазирует, как живут господа, как войти в их дом и хоть одним глазком посмотреть на их жизнь.

Македонский театр из города Прилеп показал спектакль «**Пороховая бочка**» **Деяна Дуковски** (режиссер **Наталья Поплавская**), состоящий из различных эпизодов, не связанных друг с другом, в основе которых исследуются причины рождения нацистских идей и агрессии. Каждый эпизод, будь то побег из тюрьмы двух заключенных или выяснения отношений из-за девушки, кончатся убийством.

За лучшую режиссуру и высокое театральное мастерство жюри наградило спектакль «**Лысая певица**» **Эжена Ионеско** театра «**Шабац**» из Сербии (режиссер **Никита Миливойевич**). Спектакль идет 21 год, объездил с гастрольями полмира и получил на различных фестивалях огромное количество наград, а ощущение того, что присутствуешь на премьере, и сегодня сохраняется.

Известный текст **Ионеско** в спектакле является лишь поводом к построению удивительного сценического действия, в котором выверено все — интонации, мимика и пластика актеров, ритм их игры.



Анастас Попдимитров в спектакле «Отец». Драматический театр г. Враца (Болгария)

В «Лысой певичке» господствует эстетика бессмыслицы, несоответствие того, что произносят актеры и что мы видим на сцене. Поражает то, что в спектакле, где царит абсурд, наиболее интересна бытовая декорация — старинный граммофон, диван, обеденный стол, книжный шкаф, телефон, на стене карта Америки и большие старинные часы, из которых периодически выскакивает кукушка, выражая определенное отношение к происходящему на сцене, реагируя на разговоры по телефону, приход того или иного персонажа. Быт, юмор, абсурд соединены в спектакле очень органично, создавая яркое театральное зрелище, не оставившее никого равнодушным.

Лучшим в международной программе фестиваля признан спектакль **Драматического театра города Врацы «Отец» Августа Стриндберга** (режиссер **Люпчо Георгиевски**). Фабула натуралистической драмы Стриндберга проста — установление опеки

над отцом под предлогом его слабоумия. Разыгрывается история ненависти мужа и жены, связанных друг с другом любовью к дочери и сражением за ее сердце, душу и будущее, за право решать ее судьбу так, как каждый считает правильным.

Тема веры и неверия, невозможности отличить иллюзии от реальности переплелись в спектакле. Замечательная работа актера **Анастаса Попдимитрова**, играющего отца. Он не солдафон, не самодур, а известный ученый, более нормальный, чем все остальные вместе взятые. Актер играет его ясно, сдержанно, почти глухо, но дьявольский план его жены приводит его к безумию и гибели — она заставляет ротмистра усомниться в отцовстве, планомерно сводя с ума. Ротмистр-Попдимитров — большой, сильный, красивый человек — страдает. Он, обожавший свою дочь, по сути, воспитывавший ее, гонит ее от себя. И несмотря на сопротивление безумию, становится безумным.

Трагически пронзителен финал спектакля. Отец сидит на детской деревянной лошадке и беспрекословно разрешает старой кормилице Маргарет надеть на него смирительную рубашку. Пеленая, она баюкает его как в детстве, затем кладет голову ротмистра на колени, и он затихает навсегда. Спектакль выстроен лаконично, без всяких музыкально-зрелищных эффектов, которыми часто прикрываются режиссеры при постановке сложной драматургии. Строгая режиссура и прекрасная игра актеров воздействуют необыкновенно эмоционально и трогают до глубины души.

Самый большой успех на фестивале выпал на долю дипломного спектакля **Санкт-Петербургской Театральной Академии «Программа кабаре»** (режиссер **Александр Исаков**, музыкальный руководитель **Елена Буланова**). Действие происходит в Париже в известном кабаре «Максим». Все молодые актеры блестяще играют, заразительно танцуют, великолепно поют, очень пластичны, пленительно красивы и создают очаровательную атмосферу парижского кабаре, причем без какого-либо наигрыша и дешевых эффектов, которыми грешил ряд других спектаклей. На сцене живой оркестр, состоящий из самих актеров. Участникам этого спектакля долго аплодировали зрители, не отпуская со сцены и сожалея, что представление так быстро закончилось.

В другой программе среди спектаклей болгарских театров надо отметить моноспектакль **«Холстомер. История лошади» Л.Н. Толстого Университетского театра из Софии «Студия 3133»**. Актер **Веселин Мезеклиев** (он же режиссер и художник) неторопливо и проникновенно рассказывает о себе, о своей жизни, о своей любви к кобыле Вязопурихе, преображаясь в разные периоды своей жизни. Найдено много интересных деталей — он держит во рту железную палочку-уздечку, играя с ней, а ударяя по деревянным пластинкам и стуча сапогами, как копытами, создает полное ощущение стремительного бега лошади.

Рассказывая о своей счастливой жизни у князя Серпуховского, когда люди останавливались и любовались им, актер гордо выпрямляется и идет медленной поступью красивого коня. Мезеклиев очень точно отыгрывает старение коня, сутулится, ноги у него подгибаются, а потом уже он и вовсе не может подняться до тех пор, пока не поведет его на живодерню.

Театр «Возрождение» из Софии сыграл спектакль **«Дом гнева»** по мотивам пьесы **«Дом Бернарды Альбы»** и другим произведениями **Гарсии Лорки** (режиссер и художник **Диана Добрева**). Все восемь дочерей Бернарды — маски, больше похожие на манекенов. Они существуют, как роботы — едят, ходят, синхронно застылая в определенных позах. Бернардю Альбу играет мужчина — **Георги Златарев**. Не могу сказать, что это как-то украсило спектакль. Из образа ушла внутренняя энергия, и мир Бернарды стал выглядеть примитивно — только власть и деспотизм. Режиссер Диана Добрева так определила суть своего спектакля: *«История неистового стремления человека к свободе, к тому, чтобы любить и быть любимой, о любви как возможности сна и невозможности жизни, о бунте, о гнев, рожденном в одиночестве»*.

Фестивальные спектакли были очень разные и по режиссуре, и по способу существования актеров, и по драматургии. Можно отметить, что в некоторых постановках, особенно в болгарских театрах, не всегда определен точно жанр, и пафосные изречения о политике, о кризисе, о правительстве, о Евросоюзе, об истории и искусстве порой заслоняют простые истины, чисто внешний эффектный рисунок образов затеняет их внутренний мир. Но главное — фестиваль набирает силу, с каждым годом его афиша становится более интересной и разнообразной, в ней присутствует и классическая, и современная драматургия, и он становится одним из важнейших фестивалей Юго-Восточной Европы.

Элеонора МАКАРОВА

НОВЫЙ ТЕАТР ДЛЯ НОВОГО ЗРИТЕЛЯ

XVI Международный театральный фестиваль «Радуга» в Санкт-Петербурге

Почти два десятилетия фестиваль «Радуга», который проходит под эгидой ТЮЗа им. А.А. Брянцева и собирает под своей крышей самые интересные постановки со всего мира, азартно занимается поиском Нового театра для Нового зрителя, неизменно декларируя свой главный принцип — выработка театрального языка, подходящего для разговора с молодежной аудиторией.

В программе фестиваля дружно соседствовали спектакли восьми российских театров — от Москвы до Новосибирска и девяти зарубежных — из Франции, Польши, Латвии, Литвы, Японии, Китая, Сербии, Дании и Финляндии. Открылся фестиваль спектаклем «Не забывай меня», который представила легендарная Компания Филиппа Жан-ти. Синтетический театр мэтра Жан-ти в этом году представляли выпускники Nord Trondelag University College de Verdal из Норвегии. Представление-сон, спектакль-грёза, где живые актеры соревновались в выразительности со своими двойниками-куклами, как всегда это бывает с сочинениями Жан-ти, трудно поддается анализу. Попытка «разъять поэзию, как труп» кажется недостойным занятием там, «где дышит почва и судьба». Атмосфера волшебства никак не противоречит вполне земной мысли создателей спектакля о том, что вопреки двойственности мира всегда есть способ найти свою половину, а заодно обрести самого себя.

Приятно отметить, что театральные коллективы, которые в прошлом году были вынуждены отказаться от приезда в Петербург по политическим сообра-

жениям, на сей раз сами заявили о своем желании принять участие в программе, а также в работе семинаров, конференций и мастер-классов в рамках «Радуги». Уже в первые дни постоянно расширяющего свою географию форума острый интерес публики вызвал спектакль «Юлий Цезарь» в постановке молодого литовского режиссера Артураса Арейма. Это первая премьера текущего сезона в Вильнюсском городском театре/ОКТ под руководством Оскараса Коршуноваса. Молодой постановщик не впервые обращается к классическому материалу, чтобы поговорить о самых острых проблемах современности: несколько лет назад был представлен публике спектакль Арейма «Счастливицы» по пьесе Ф. Шиллера «Коварство и любовь», в трех позициях номинированный на престижную театральную премию «Золотой сценический крест». На сей раз ученик Римаса Туминаса, который декларирует свое право на «прямое высказывание», говорит о том, что идея его спектакля была навеяна абсурдными ситуациями, которые зачастую инициируются политиками, особенно в процессе выборов. «Наша постановка призвана пробудить в зрителях критическое мышление, чтобы они меньше принимали на веру политические спектакли, которые разыгрываются перед нами в жизни», — поясняет режиссер.

Уже в третий раз на подмостках «Радуги» появились герои головокружительного квеста от модного польского драматурга Дороты Масловской «Двое бедных румын, говорящих по-польски», на сей раз — в его национальном



«Не забывай меня». Компания Филиппа Жанти (Франция)

варианте. Режиссер **Агнешка Глинска** и актеры варшавского «**Studio**» продемонстрировали зрителям еще одну грань польского театра, которому уже не раз посвящались «страницы» фестиваля — как художественные, так и научные. Галлюциногенный ужас современного бытия, представленный в спектакле сумасшедшей парочкой Джинны и Пархи, сменяется почти библейской мыслью о том, что подняться над суетой и сбросить маскарадные маски, которые мы то и дело меняем в жизни, можно только с ее окончанием...

В прошлом году свой вариант пьесы Масловской представлял на «Радуге» известный российский режиссер и руководитель Тильзит-Театра **Евгений Марчелли**, который сохранил верность фестивалю: в этом году он предъявил пе-

тербуржцам и гостям «Радуги» новый спектакль «**Дом Бернарды Альбы**» по **Ф.Г. Лорке**. Черная коробочка сцены, наполненная женщинами, жаждущими любви, становится ловушкой: освободить их из этого плена может, кажется, только смерть. И тут спектакль Марчелли парадоксально рифмуется с постановкой Агнешки Глински.

Мощно выступили на «Радуге» и театры наших северных соседей. Никакие санкции и происки недобросовестных политиков не смогли остудить горячее стремление северян участвовать в мировом театральном процессе, частью которого давно стал тюзовский фестиваль. В контрасте к жесткой скандинавской режиссуре литовца Арейма прозвучал тонкий и проникновенный моноспектакль «**P.S.**» («**Стихи Серебряного века**») фин-



«Двое бедных румын, говорящих по-польски». Театр Studio (г. Варшава, Польша)

ского **Unbroken Snow Theatre (Teatteri Umpihanki)** по стихам национального поэта **Пентти Сааритса** и его переводам **Ахматовой, Евтушенко, Берггольд** и **Тарковского**. Участие «P.S.» в фестивале «Радуга» — результат сотрудничества ТЮЗа им. А.А. Брянцева и Unbroken Snow Theatre в рамках XV Российско-Финляндского культурного форума. Блистательную постановку «**Facebook**» показал **Молодежный театр** из **Риги**: современным сценическим языком в ней говорится о простых, но незаменимых вещах — взаимной любви, уважении к родителям и других непреходящих ценностях, о которых забыли поклонники вожделенного «одиночества в сети». «Надо ли напоминать о том, как нужны нашей молодежи такие духовные сигналы», — откомментировала спектакль директор

ТЮЗа им. А.А. Брянцева и руководитель фестивального проекта **Светлана Лаврецова**. Особых слов заслуживает исполнитель главной роли **Андрис Булис**, который с блеском играет — не на родном латышском, а по-русски — импровизируя и подключая к диалогу зрителей.

К тому же, латышей горячо принимали в этом году в Крыму, куда ТЮЗ впервые перекинул свой «Радужный мост». Кстати, названия крымских городов Севастополя и Симферополя звучали среди прочих адресов великой войны и в драматичной постановке датского «**Театра Одина**» (режиссер — известный итальянский постановщик и теоретик театра **Эудженио Барба**). Пронзительный спектакль «**Мемория**», где бывшие мальчик и девочка, а ныне — седовласые старики Моше и Стелла, как-то необык-



«Facebook. Postskriptum» Латвийский молодежный театр (г. Рига)

новенно светло и отрешенно рассказывают о неизъяснимых ужасах войны, сквозь которые они пронесли любовь к жизни и веру в то, что такое больше не повторится. Однако спектакль посвящен памяти тех, кого война настигла через много лет после ее окончания — писателей Примо Леви и Жана Амери: они выжили в Освенциме, но не смогли вынести беспомощности современников и покончили с собой.

О смещении страшных и прекрасных черт в характере человека размышляет и сербский режиссер **Владимир Лазич**, обратившись к русской классике. «Русскую любовь» в сербской инсценировке **«Карамазовы»** создатели спектакля представляют как бурю обжигающих страстей, неминуемо ведущих к гибельной развязке. Поверженный крест как атрибут

отвергнутой святости напоминает зрителю о том, что Бога нет там, где властвуют темные инстинкты. Совсем иную трактовку русской классики показал на фестивале театр **«Коноситаями»** из японского города **Киото**. Два спектакля **«Бумажный шар»** и **«Медведь»** объединяет тема: история двух пар — японской и русской. В основе «Бумажного шара» лежит произведение японского писателя и драматурга **Кунио Кисида**, а «Медведь» — знакомая с детства пьеса **А. Чехова**. Спектакли роднит общее светлое настроение, японская труппа постаралась найти точки соприкосновения двух совершенно разных литературных культур — русской и японской. «Поговорим о странностях любви» — обе постановки как раз про это. Легкие, как вдох-выдох, но на деле прочные чувства японской семейной пары все же



«Бумажный шар», «Медведь». Театр «Коноситаями» (г. Киото, Япония)

рифмуются (по правилам равновесия) с бурными проявлениями русских — криками, неистовством и стрельбой. Где есть любовь, там будет и гармония — вне зависимости от национальной принадлежности влюбленных.

Тепло был принят зрителем и другой участник «восточного блока» — **Театр Детского искусства из Шанхая**, с которым у петербургского ТЮЗа давние творческие отношения. Спектакль **«Солнечный свет»** поддерживает остро актуальный социальный тренд — привлекает внимание к проблемам «других» людей, утверждая их право на полноценное существование в рамках нашего социума. О том, что театр стал первопроходцем этой темы в Китае, говорит директор Театра и режиссер постановки **«Солнечный свет» Цай Дзиньпин**: *«Некогда Китай и СССР соединяли крепкие дружественные узы. Осно-*

вательница нашего театра училась в Москве и при этом часто бывала на спектаклях ленинградского ТЮЗа. Тогда русская театральная школа сильно влияла на китайский театр, где господствовала система Станиславского. Но в более поздние годы мы познакомились и с другими театральными школами. Однако времена «великой дружбы» и поныне помнят в Китае. Не случайно в своем спектакле «Солнечный свет» мы использовали песню «Подмосковные вечера», которую до сих пор не забыло старшее поколение китайских зрителей...»

Среди российских авторов спектаклей-участников «Радуги» значатся как заслуженные мэтры сцены, так и молодые, но уже заявившие о себе режиссеры. Один из самых ярких представителей новой драмы «поколения пехт» **Семен Александровский** чувствует себя на тюзовской сцене, как дома: он не только прежде учас-

твовал в «Радуге», но и успел поставить на сцене ТЮЗа спектакль «Рисунки на потолке», ставший одной из самых ярких премьер сезона. На спектакль «**Элементарные частицы**» его вдохновила тема советских «наucoградoв», которые в свое время были неким подобием микрокосма со своими правилами жизни и особой ментальностью людей, их населявших. Один из ярких примеров — новосибирский Академгородок, который автор пьесы **Вячеслав Дурненков** называет «местом силы». Его мифологию и биографию и исследовал **Театр «Старый дом» из Новосибирска**, пытаясь выяснить, что общего у нас с людьми 60-х. И куда ушла их «энергия заблуждения», которую было принято называть оптимизмом...

Удивительно современно прозвучал спектакль **Пермского ТЮЗа** по роману «Школа для дураков», написанного в далекие 70-е. Тема «особенных людей», которую по-своему интерпретировали китайцы, у пермяков прозвучала довольно жестко: мальчик с раздвоенным сознанием догадывается, что дураки — на самом деле не те, кто не похож на других, а скорее те, кто привык бездумно следовать общественным стереотипам. По словам режиссера спектакля **Максима Соколова**, постановка выросла из лабораторного эскиза в театральном проекте «Открытые двери», а теперь он сам пытается пошире открыть для зрителя двери понимания и сочувствия к тем, кто «не ходит строем». Именно таким, к слову сказать, был Владимир Высоцкий, так и не вписавшийся в советскую действительность. Зато стал легендой для нескольких поколений, о чем свидетельствует спектакль **Большого театра кукол** режиссеров **Руслана Кудашова** и **Павла Григорьева** «**ВЫСОЦКИЙ. Requiem**». Этот спектакль — вторая часть трилогии Мастерской Руслана Кудашова, посвященной русским поэтам XX века. Режиссура его, скорее похожая на киномонтаж, оставляет зрителю большой объем «воздуха» — для воображения и размышления. А зачем еще нужен театр? Критики утверждают, что именно

воздуха добавила Большая сцена ТЮЗа и спектаклю **Челябинского Молодежного театра «Чеховъ la machine»**. По замыслу французского драматурга **Матей Вишнека**, а вслед за ним и режиссера постановки **Вячеслава Харюшина**, на излете жизни, а потом и за ее пределами знаменитый писатель встречается со своими героями, выслушивая не только слова благодарности, но и упреки. Однако остается для потомков тем самым *la machine* — вечным механизмом, который учит людей принимать страдания и смиряться с нелегкими судьбами. Спектакль «**Несовременный концерт**» о стремительно уходящем времени, о новом и старом постановил со студентами **Школы-студии МХАТ** режиссер **Виктор Рыжаков**. Нынешние двадцатилетние на наших глазах превращаются в стариков, чтобы запечатлеть мгновения жизни наших бабушек и прабабушек. Ведь только помня о прошлом, можно понять себя сегодняшнего. Из актерских этюдов, кадров старых фильмов, мгновенных переходов от смеха к слезам вырос спектакль, заряжающий энергией молодости, всегда устремленной в будущее. Чистотой литературной интонации порадовала зрителей постановка **московского РАМТа** «**Лада, или Радость**» в режиссуре **Марины Брусникиной**. Верность авторскому тексту **Тимура Кибирова** и честный неблагостный взгляд на жизнь русской деревни добавили поклонников актерскому ансамблю во главе с **Нелли Уваровой**, талантливо сыгравшей собаку Ладу. Жанр спектакля — «игра в театр», где зрителю все время напоминают, что он смотрит «постановку» со всеми ее рабочими моментами, не позволяя полностью погрузиться в иллюзию деревенской жизни. Но все же зритель ощущает в финале «настоящее всамделишное счастье», о котором говорится в пьесе.

Венчал программу показов спектакль театрального мэтра, руководителя художественных проектов ТЮЗа им. А.А. Брянцева **Адольфа Шапиро** «**Вино из одуванчиков, или Замри**». Постмодернист Кибиров наверняка оценил бы



Мастер-класс А. Левинского «Биомеханика Мейерхольда»

эту художественную подмену оригинальных «бредбериевских» реалий на артефакты советской жизни — при сохранении и преумножении главных смыслов культовой книжки. Постановщик создал «фантазию на тему Бредбери», наложив его истории на факты собственной жизни. И тем самым приблизил к нам американского фантаста, который, однако, всегда говорил чистую правду.

Честны были с фестивальной аудиторией и «приглашенные звезды» — известные деятели театра, проводившие в рамках «Радуги» многочисленные мастер-классы, тренинги и семинары. Режиссер, актер и педагог **Алексей Левинский** провел серию уникальных тренингов «**Биомеханика Мейерхольда**». Известный драматург **Анна Крогерус** представила презентацию современной финской драматургии, а бессменный ди-

ректор по культуре города Авиньон, стоявший у истоков многих крупнейших культурных проектов мирового театра, Кавалер ордена Почетного легиона **Жак Монтеньяк** рассказал желающим «**Все об Авиньонском фестивале**».

Итоговая конференция «**Новый театр — новому поколению зрителей**» собрала за одним столом режиссеров, актеров, театральных педагогов, театроведов и была посвящена проблемам и перспективам развития современного театра для молодых. Ее участники еще раз подчеркнули важность для дальнейшего развития театрального искусства таких фестивалей, как «Радуга», почти два десятка лет консолидирующих новые творческие силы театра.

Татьяна ПОЗНЯК
Фото Е. ЧЕРНАКОВОЙ

МЕЛИХОВО. ЧЕХОВ

Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна»

В Музее-заповеднике Мелихово в 16-й раз прошел **Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна»**, в котором приняли участие 11 театров из России и стран ближнего и дальнего зарубежья, а также студенты Российского университета театрального искусства – ГИТИС. В этом году фестиваль был посвящен трем памятным датам: 155-летию А.П. Чехова, 120-летию пьесы «Чайка» и 75-летию Музея-заповедника Мелихово. Впервые за много лет фестиваль прошел без своего идейного вдохновителя и главного эксперта **Татьяны Шах-Азизовой**. Поэтому прошедший спустя несколько месяцев после ее ухода из жизни фестиваль был негласно посвящен именно ей. Организаторы фестиваля опубликовали в официальном буклете несколько фрагментов научных трудов Т.К. Шах-Азизовой,

объединенных рубрикой «Пьесы Чехова и их судьба». А в один из фестивальных вечеров в Мелихово на огонек «Театрального вечернего чаепития» съехались ее друзья и последователи, чтобы без пафоса и патетики почтить память замечательного человека и театроведа...

Еще одной специфической чертой программы этого года стало преобладание в ней инсценировок прозаических произведений А.П. Чехова и композиций о его жизни и творчестве. Пьес было всего две – «Безотцовщина» и «Чайка». Надо сказать, что фестиваль в год 120-летия последней, конечно же, прошел «под знаком» этой великой пьесы. Были показаны две ее театральные версии, ей же было посвящено и торжественное открытие фестиваля, представленное **Мелиховским театром «Чеховская студия»**. Кстати, этот театр открыл фестиваль

«Чижик-пыжик, где ты был?». Мелиховский театр «Чеховская студия»





«Забавные опыты любви». Театр «Zego» (Израиль)

своими творческими работами. В самом начале были показаны два его спектакля: первый — «**Чижик-Пыжик, где ты был?**», поставленный актером театра **Евгением Пеккером** по рассказам А.П. Чехова, главными героями которых являются дети. Второй — «**Jamais**» (**Жамэ**), о котором журнал недавно подробно писал.

На следующий день спектаклем «**Забавные опыты любви**» Театра «Zego» из **Израиля** открылась международная часть программы фестиваля. Спектакль, поставленный режиссерами **Маринной Белявцевой** и **Олегом Родовильским** по композиции из трех рассказов А.П. Чехова («Супруга», «Следователь», «Враги»), формально объединен медицинской тематикой (отсюда — соответствующее сценографическое оформление и костюмы — халаты, скелет, операционный стол и т. д.). Спектакль предваряется забавным «танчиком» и незатейливой песенкой персонажей (вместе с режиссерами на сцене в составе актерской «троицы» — **Борис Шиф**). Но за этим внешним легко-

мыслием, непринужденностью, гротеском и «наклеенными» на лица артистов улыбка-ми уже читается драма, которая должна объединить несчастных чеховских героев, оказывающихся волею судьбы в экстремальных ситуациях. И в результате «забавные опыты любви» вырастают в большую человеческую трагедию, главными темами которой становятся равнодушие, ненависть, супружеская измена и смерть. При этом, как это часто бывало и раньше в Мелихове, зрителю вдруг открывались ранее скрытые смыслы и послы чеховских произведений. Нельзя не отметить прекрасно подобранную авторами спектакля музыку. Песни немецких романтиков в исполнении известной российской камерной певицы Ирины Евдокимовой стали даже не иллюстрацией, не «необходимой приправой, которая оттеняет неповторимый вкус этого театрального действия».

Печальное настроение, навеянное израильскими «забавными опытами», в тот же вечер рассеял **Московский областной ТЮЗ** своим спектаклем «**А чой-то ты во**

фраке?». Режиссер **Валерий Персиков**, художник **Ирина Балашевич**, музыкальный руководитель **Григорий Слободкин** и превосходные артисты театра вдохнули новую жизнь в хорошо знакомый зрителям мюзикл **Сергея Никитина** и **Дмитрия Сухарева**, в основе которого — пьеса-шутка А.П. Чехова «Предложение». Авторы не скрывают лубочности и клоунской природы своего зрелища. Наоборот, они всячески их подчеркивают — и гримом, и костюмами, и яркими, подробными «изысканно-аляповатыми» декорациями и вызывающе гротесковой актерской игрой.

Как уже было сказано, на «Мелиховскую весну-2015» «прилетели» две «Чайки»: одна из Воронежа, другая из Санкт-Петербурга. **Воронежский академический театр драмы им. А. Кольцова** сыграл свой спектакль не в музее-заповеднике, а на солидной классической сцене Серпуховского музыкально-драматического Гортеатра. Доминантой сценографического решения спектакля (автор — режиссер-постановщик и художественный руководитель театра **Владимир Петров**) стали, расположенные на авансцене в унылом беспорядке, обветшалые серые остовы старых лодок, похожие на скелеты огромных рыб, как символа «уходящего времени» и упадка дворянских усадеб. Герои спектакля (во всяком случае, в первом действии) отчасти похожи на эти лодки: они как будто тоже ветшают на наших глазах, покоряясь течению времени. При этом нельзя было не заметить, что первая и вторая части спектакля разительно не подходят друг на друга и в плане театральной эстетики. Возникло впечатление, что в первой части режиссер намеренно провоцирует зрителя, акцентируя его внимание на «рутине и предрассудках» традиционных представлений о «Чайке» и ее героях, а во второй решительно развенчивает эти предрассудки. В первом действии практически нет неожиданностей: зритель видит то, что давно привык видеть в спектаклях по этой пьесе: самовлюбленную «актрису актрисовну» Аркадину, рефлексирующего неврастеника Треплева, согбенного, немощного старика Сори-

на, застенчивую, приторно нежную Заречную, благородного и авантажного Дорна, etc. Пожалуй, лишь Тригорин в сдержанной и интеллигентной трактовке **Антоня Тимофеева** и угловатая, трагическая Маша, пронзительно и остро сыгранная **Анной Кикас**, выбиваются из общего ряда хрестоматийных чеховских персонажей. Вторая часть кардинально меняет ситуацию. Тон спектаклю задает блестяще сыгранная «пьяная» сцена Маши с Тригоринным, после чего действие становится динамичным, ярким, упругим и насыщенным. Прежде всего, бросается в глаза преобразование Ирины Николаевны Аркадиной (**Ольга Рыбникова**), которая из средне-статистической «актрисы актрисовны» со вздорным характером превращается в роскошную Артистку, способную своим шармом и талантом покорить сотню тригоринных и заткнуть за пояс любую соперницу, даже очень молодую! Метаморфоза проис-

«Чайка». Аркадина — Е. Сапронова.
Театр Дождей (Санкт-Петербург)





«Птица счастья». Нижегородский театр комедии

ходит и с Ниной Заречной. Из «голубой героини» в первом действии она во втором превращается в опустившуюся наркоманку с синяками под глазами, которая (sic!) вкалывает себе «дозу» аккуратно на авансцене. Наверное, по мысли режиссера, зритель должен в эти минуты ужаснуться и, обхватив голову, зарыдать, оплакивая судьбу несчастной соблазненной девушки. Но ожидаемые слезы не льются. Молодую женщину не очень-то и жалко, потому что по воле того же режиссера Нина (**Алевтина Чернявская**) в первой части по сути дела сама соблазняет Тригорина, который, стараясь держаться до последнего, пытается оставаться порядочным человеком. А рассудительный зритель сразу задается вопросом о том, какой же безумный антрепренер отважится дать ангажемент *такой* актрисе, пусть даже в заштатном Ельце?

В отличие от мощного воронежского «театрального полотна» «Чайка» **Санкт-Петербургского** коллектива с поэтическим названием «Театр Дождей» — это камерный, неспешный «актерский» спектакль, который был показан в полумраке и тесноте мелиховского «Театрального двора» при минимуме сценического оформле-

ния. Поставила его художественный руководитель театра **Наталья Никитина**. Отличительная особенность этой «Чайки» состоит в том, что создана она 29 лет назад! Поразительно, что Аркадину все эти годы играет одна и та же актриса — **Елена Сапронова!** Причем, делает это очень даже неплохо, да и выглядит прекрасно. Надо сказать, что этот спектакль в отличие от некоторых других, показанных на фестивале, продемонстрировал бережное отношение большинства питерских актеров к тексту пьесы, что уже немаловажно.

Особенно интересно было наблюдать за Е. Сапроновой. Она играет спокойную, уравновешенную, интеллигентную женщину, абсолютно лишенную такого часто встречающегося среди ее (и ее героини) коллег качества, как актерство в жизни. И на театральные причуды сына она смотрит вовсе не с пренебрежением или иронией, а как опытный педагог на эксперименты молодого «задиристого» драматурга и режиссера. Треплев, каким его играет **Илья Божко** — это вполне уверенный в себе, немного заносчивый, внешне благополучный, ухоженный субъект с аккуратной модной бородкой, сверкающий очами и периодичес-



«Дуэль». Липецкий государственный академический театр драмы имени Л.Н. Толстого

ки разражающийся страстными монологами непризнанного гения. Поэтому в противовес замыслу режиссера в этом спектакле велеречивый и надменный красавчик Треплев противопоставляется тихому, спокойному, интеллигентному миру вполне достойных людей, населяющих усадьбу Сориных. В целом, несмотря на солидный сценический возраст, спектакль «Театра Дождей» не кажется архаичным. Если, конечно, не принимать во внимание музыку Ж.-М. Жарра и Дж. Мородера, вызывающую аллюзии с безвкусными телешоу или дискотеками 80-х и 90-х годов прошлого века.

Нижегородский театр комедии показал отнюдь не комедию, а грустный спектакль под названием «Птица счастья». Композиция, созданная режиссером спектакля **Ириной Промптовой**, объединяет два рассказа А.П. Чехова — «Княгиня» и «Душечка». Двух абсолютно не похожих друг на друга женщин — легкомысленную, самовлюбленную княгиню и тихую, незаметную, мечтающую о простом человеческом счастье женщину, очень точно и прониновенно играет **Марина Вязьмина**. Этот режиссерский ход подчеркивает схожесть разных женских судеб вне зависимости от того, какое место в

обществе они занимают. В негромком камерном «литературном» спектакле сделана попытка преодолеть привычные стереотипы восприятия чеховских героинь. Поэтому зритель, сопереживая невеселой судьбе плывущей по воле житейских волн «душечке», в какой-то степени сочувствует и княгине, единственный недостаток которой — «энергия заблуждения».

Липецкий государственный академический театр драмы имени Л.Н. Толстого показал на нынешнем фестивале одну из последних своих премьер — спектакль по повести А.П. Чехова «Дуэль» в постановке главного режиссера **Сергея Бобровского**. В спектакле, жанр которого обозначен как «драматические эскизы», действие течет неспешно, подробно, взаимоотношения двух главных героев повести исследуются детально и скрупулезно. В нем резко противопоставлены жизненные позиции и менталитеты двух антиподов — мягкотелого сибарита и эгоиста Лаевского (**Александр Белояров**) и жесткого, а порой и жестокого перфекциониста фон Корена (**Евгений Азманов**). Спектакль оформлен художником **Оксаной Столбинской**: насыщенная декорация вмещает в себя и жи-



«Безотцовщина». Софья — А. Халилулина, Платонов — А. Смирнин. Московский драматический театра «Сфера»

лице Лаевского с Надеждой, и дом доктора Самойленко, и берег моря с купальней и даже огромные валуны на авансцене.

Словом, «Дуэль» поставлена Сергеем Бобровским с присущими ему профессионализмом и доскональностью. Между тем, спектакль вызвал разные — порой полярно противоположные — мнения зрителей и критиков. Одни приняли спектакль с воодушевлением и даже со слезами на глазах, другие откровенно скучали. Автор этих строк, увы, должен отнести себя ко второй группе. Роли главных героев сыграны вполне крепко и профессионально, но нельзя было не заметить, что актеры, избрав для себя в самом начале определенные краски, даже не пытаются их изменить или развить. А милую и непосредственную актрису **Анастасию Абаеву**, восхитившую зрителей в роли Елены Андреевны в «Дяде Ване» на позапрошлом фестивале, в «Дуэли» в роли Надежды Федоровны как будто подменили. И ты теряешь в догадках: за что Лаевский мог полюбить такую на редкость банальную и жеманную особу?! При этом очень порадовали два других главных персонажа спектакля.

Это доктор Самойленко, блестяще сыгранный **Сергеем Бельским**, и дьякон **Вячеслава Болдырева**. При их появлении действие оживало, начинало «бурлить», и сцена буквально озарялась благородством, мудростью и широтой души их персонажей.

Большинство спектаклей мелиховского фестиваля, наверное, следовало бы отнести к разряду актерских. Яркие постановочные находки, свидетельствующие о своеобразном режиссерском мышлении, можно было перечесть по пальцам. **«Безотцовщина» Московского драматического театра «Сфера»** — из этих немногих. Молодой режиссер **Владимир Смирнов** поставил настоящему авторский спектакль: необычный, странный по сути и по внешнему рисунку (художник-сценограф **Дмитрий Разумов**), непредсказуемый, остроумный и изысканный в театральном смысле.

У неискущенного зрителя необычные режиссерские ходы, скорее всего, вызывают недоумение. Но театральный «гурман» в течение двух часов с удовольствием разгадывает эти ребусы, наслаждаясь непредсказуемостью режиссерской мысли, но,

при этом, соперничает сердечным мукам героев, их запутанным отношениям, бурным страстям. Однако ерничанье, взбалмошность, гэгги, остроумно обыгранные трагикомические и даже фарсовые и гротескные перипетии запутанной любовной истории не мешают авторам спектакля исподволь, без патетики и назидательности серьезно говорить со зрителями о весьма непростых проблемах, заставляя их ощутить трагическую безысходность существования неприкаязных героев пьесы.

Жесткий, выстроенный «до пальчика» режиссерский рисунок спектакля не только не мешает, но даже способствует проявлению ярких индивидуальностей превосходных артистов театра «Сфера». Признаюсь, я давно так не наслаждался виртуозной, умной, ироничной, эмоциональной, но, при этом, достаточно сдержанной актерской игрой. Меня, как, надеюсь, и любого зрителя мужского пола, «сразили», прежде всего, прекрасные актрисы. Ну как было не восхититься статной, величавой, загадочной, томной и неуловимой Анной Петровной Войницевой **Нелли Шмелевой**?! Глядя на хрупкую, трепетную и страстную, «роковую» Софью Егоровну **Анны Халилулиной**, ты начинал понимать, что именно из-за таких женщин и стрелялись в свое время настоящие мужчины! В финале сердце рвалось пополам, не выдерживая пронзительного взгляда ее заплаканных трагических глаз. И ты еле подавлял в себе порыв выбежать на сцену, поднять на руки эту тоненькую, как тростинка, женщину в роскошном алом платье с рюкзаком за плечами и увезти ее куда-нибудь в Париж или хотя бы в Тверь в отместку слюнтяю Платонову! Как же трогательна и наивна юная — почти девочка — Сашенька (**Евгения Казарина**), несущая тяжкий крест любви к тому же Платонову (блестящая роль **Анатолія Смиранина**) и впервые сталкивающаяся с обманом близкого человека! И, наконец, немногословная, весьма рассудительная, очень привлекательная и таинственная служанка Войничевых Катя (**Екатерина Давыдова-Тонгур**), хранящая в душе какой-то секрет этого сумасбродного дома!



«Ваш Чехов». Театр «Et Cetera» под руководством Александры Калягиной

Изюминкой фестиваля стали спектакли театральной молодежи. Столичный Театр «Et cetera» под руководством **Александра Калягина** ночью на веранде, открытой всем ветрам, показал дивный спектакль «Ваш Чехов». Молодая актриса и режиссер **Анна Артамонова** поставила свое же театральное сочинение, созданное по письмам и фрагментам произведений Антона Павловича. В исполнении молодых калягинцев рассказ о жизни Чехова прозвучал на редкость свежо, искренно, умно, просто и, главное, с огромной любовью к героям повествования. Среди них — сам Антон Павлович (а поначалу просто Антоша), братья писателя, его сестра Мария (превосходная работа юной актрисы **Кристины Гагу**), Игнатий Потапенко и, конечно, Лика Мизинова, которую нежно и проникновенно играет автор композиции и режиссер. В центре внимания, естественно, Антон и Лика. Но в отличие от пе-



М. Муньос
в моноспектакле
«Каштанка»

чальной истории их любви, показанной в спектакле “Jamais” Мелиховского театра, здесь их отношения светлы, легки и очень ироничны. Что, однако, делает их разрыв еще более трагическим и безысходным. Открытием стал исполнитель роли Чехова юный актер **Федор Бавтриков**, внешне очень похожий на своего героя. Признаюсь, что до сих пор не могу без слез вспоминать тот момент спектакля, когда всегда ироничный и неунывающий Антон Павлович начинает корить самого себя за то, что не смог вовремя диагностировать свою страшную болезнь. Об этом и читать-то нельзя спокойно, а когда эти слова со сцены произносит юный артист, похожий как две капли воды на Чехова, это пронзает душу... Но главное, что поразило в этом спектакле, — это даже не пять пудов, а пять тонн любви, которые обрушили на зрителя молодые калягинские артисты!

Единственным спектаклем, прозвучавшим на фестивале в этом году на иностранном языке, стала композиция по чеховской «Каштанке». Моноспектакль по знаменитому рассказу сыграла испанская актриса **Мария Муньос (Maria Munos, La Troupe de Feijoo)**, ученица легендарного «русского испанца» **Анхеля Гутьереса** — одного из постоянных и любимых участников «Мелиховской весны». Яркая, пластичная, грациозная актриса, запомнившаяся зрителям на прежних фестивалях по ролям в «Чайке» и «Невесте», на этот раз вышла на сцену в ро-

ли очень симпатичной, обворожительной, по-испански страстной и немного лукавой рыжей собачонки, испытавшей по воле судьбы немало удивительных приключений и попавшей в волшебный мир цирка.

Завершилась «Мелиховская весна» праздником молодости, красоты, обаяния и таланта. В последнюю ночь фестиваля студийцы **Рижского русского театра им. Михаила Чехова** на веранде дома А.П. Чехова сыграли композицию из ранних рассказов писателя, поставленную режиссером и педагогом из Санкт-Петербурга **Еленой Черной**. Спектакль с несколько загадочным и интригующим названием «Свидание хотя и состоялось, но...» посвящен встречам и расставаниям, влюбленностям и разочарованиям самых разных мужчин и женщин, свидания которых в большинстве своем сопровождаются забавными, порой нелепыми ситуациями и курьезами. Режиссер и ее юные подопечные взялись, пожалуй, за один из самых сложных театральных жанров — комедию. И, безусловно, победили! Свидетельство тому — гомерический смех зрителей во время спектакля и продолжительные овации после него.

И опять мне мерещилось, что под звездным майским мелиховским небом где-то в пятом ряду сидит сам Антон Павлович, хохочет над своими же «чудиками» и тихо шепчет: «Ай да Чехов, ай да...»

Павел ПОДКЛАДОВ

СКАЗКА ЗА СКАЗКОЙ

III фестиваль театрального искусства для детей в Сарове

В Сарове состоялся III фестиваль театрального искусства для детей «Что за прелесть эти сказки!», проводящийся здесь с 2011 года на базе Саровского драматического театра.

Не зря говорится, что «Бог троюшку любит». В третий раз наконец-то все окончательно сложилось. И время — с весенних каникул фестиваль решено было перенести на самое начало лета; и участники — количество заявок позволило экспертному совету провести конкурсный отбор спектаклей, претендующих на попадание в афишу фестиваля, что, конечно же, существенно подняло планку. А главное — особая фестивальная атмосфера, в которую с первых же минут окунулись все сопричастные этому театральному действу.

Помимо времени проведения фестиваля, оргкомитет решил заодно изменить и состав жюри. Почетное место председателя было отдано давнему другу саровского театра профессору кафедры сценической речи СПбГАТИ, кандидату искусствоведения, заслуженному деятелю искусств Бурятии **Евгении Кирилловой**. Также в состав жюри вошли **Андрей Князьков** — заслуженный артист России, режиссер, драматург, педагог, художественный руководитель Санкт-Петербургского театра пластики рук «Хэнд Мейд» и чемодан-дуэта «КВАМ», **Елена Белецкая** — театровед, методист Марийского регионального отделения СТД РФ и директор саровского департамента культуры и искусства, заслуженный ра-

Открытие фестиваля





«Кот в сапогах». Чувашский ТЮЗ им. М. Сеспеля

ботник культуры РФ Елена Рогожникова. В целом жюри оказалось демократичным, непредвзятым (хотя и во многом единодушным), и довольно строгим. Что ж, в этот раз уровень участников был достаточно высок, чтобы критики могли судить их, не делая скидок.

Немало замечаний пришлось выслушать Чувашскому ТЮЗу имени М. Сеспеля, открывшему фестиваль мюзиклом «Кот в сапогах». У жюри возникли вопросы и к инсценировке, и к работе режиссера, и к оформлению спектакля — яркие костюмы, заворожившие малышей, к сожалению, были слишком разноплановы и «не играли» на развитие сюжета. Но основные претензии были высказаны в адрес хореографии и музыки, коль уж театр заявил своего «Кота» как мюзикл. Ни танцы, ни, особенно, работа композитора критиков не порадовали. «Эстрадность съела сказку», — так был окончательный вердикт.

Зато следующая постановка, сказка «Теремок», привезенная из города Жуковс-

кого (Московская область) драматическим театром «Стрела», вызвала общий восторг. И режиссерское решение (режиссер Наталья Ступина), и уютное, сказочное оформление, и органичная игра актеров, и интерактив — тонкий и интеллигентный — все здесь сошлось. И получилась настоящая детская сказка, поставленная с хорошим вкусом и чувством меры.

Зато вкуса и меры, по мнению жюри, не хватило постановщикам «Сказки перед сном» из Рыбинского драматического театра. Причем, в первую очередь, автору инсценировки. Критикам она показалась запутанной и чересчур фамильярной, что, в свою очередь, диктовало актерам определенный, зачастую чересчур вольный, стиль игры. Возник справедливый вопрос об адресности спектакля. Зрителям постарше постановка наверняка приходится по вкусу, но стоит ли радоваться этому? Развеселить публику, заигрывая с ней, не так сложно, другой вопрос, к чему это ведет.



«Теремок». Театр «Стрела», г. Жуковский

«Сказка перед сном». Рыбинский драматический театр





«Кошка, которая гуляла сама по себе». Губкинский театр для детей и молодежи

Совсем иным по замыслу и задачам был следующий спектакль фестиваля — **«Кошка, которая гуляла сама по себе» Губкинского театра для детей и молодежи**. Киплинг в театре нередко решают в пластике, не стала исключением и эта постановка — красивая, стильная, атмосферная. Но **Сергей Семенов**, режиссер спектакля, ставил перед актерами и более глубокие задачи. Его «Кошка» — это, не больше не меньше, философская история о том, как выжить в большом жестоком мире. Но как сделать такую серьезную тему интересной для маленьких зрителей? К сожалению, этой проблемы до конца решить не удалось, держать внимание зала актерам временами было сложновато. Зато спектакль понравился родителям, пришедшим в театр с детьми. *«Мои дети не все поняли. А я захотела посмотреть спектакль еще раз — очень много мудрости»*, — призналась в отзыве одна из мам.

Цветочный мюзикл **«Теремок для цветов»** привез на фестиваль **Театр кукол «Тамбовтеатр»**. Маленькие зрители едва переступали порог художественной гале-

реи, где должен был состояться мюзикл, а их уже встречали главные герои — Колокольчик и Ромашка. Познакомившись с малышами, общительные цветы приглашали их в зал, на представление. Актрисы прекрасно общались с детьми в фойе, умело «держали зал» во время интерактива, но, увы, сам спектакль оставил желать лучшего. Слабая, неинтересная пьеса с надуманным конфликтом просто не дала актерам возможности раскрыться, да и режиссер им здесь не помог. К тому же членов жюри смутила работа актеров с куклами, которые, честно говоря, были в этом спектакле просто лишними.

«**Снегурочка**», представленная **ТЮЗом города Заречного Пензенской области**, к народной сказке имела весьма косвенное отношение, поскольку поставлена по пьесе известного драматурга **Михаила Баргинева**. Его сочинения всегда смешны, остроумны, но при этом частенько находятся на грани хорошего вкуса, и лишь от режиссера зависит, не будет ли пересечена черта, отделяющая веселую сказку от залихватского эстрадного шоу. Зареченский режиссер **Ми-**



«Теремок для цветов». «Тамбовтеатр»

«Снегурушка». ТЮЗ, г. Заречный





«Бременские музыканты». Арзамасский драматический театр

хаил Гаврилов, к счастью, обошелся с материалом достаточно деликатно, при этом удачно распределив роли и выстроив образы. Помогли ему в создании истинно сказочной атмосферы и декорации, окончательно утвердившие моду на пэчворк («Снегурушка» стала третьим фестивальным спектаклем, оформленном в этой технике).

Все составляющие для успеха были у **«Бременских музыкантов» Арзамасского драматического театра**: интересный сюжет, потрясающая музыка Г. Гладкова, различные сценические спецэффекты, хорошая хореографическая подготовка актеров, позволявшая делать акробатические трюки. И, судя по словам постановщиков, спектакль имеет успех на своей сцене. Но снискать признания фестивальных критиков постановке не удалось.

Перегруженная инсценировка лишила любимую сказку легкости, непрофессиональная аранжировка испортила впечатление от музыкальных номеров, да и сами песни стали просто вставными номерами, практически не продиктованными сюже-

том. Все было слишком громко, избыточно. Даже желание развлечь детей в антракте, не дав им скучать ни минуты, привело к тому, что ребята не смогли отдохнуть и высидеть без усилий второе действие.

Спектакль хозяев фестиваля, **Саровского драматического театра**, «У ковчега в восемь» ставил совсем молодой режиссер **Павел Ушаков**. Актеры, работающие в «Ковчеге», еще моложе — вчерашние выпускники. Всем вместе им удалось создать грамотный, интересный, очень органичный спектакль — настоящую командную работу. Актеры и постановщики порядком переволновались, ожидая вердикта жюри, но напрасно. Критикам понравились и режиссерское решение, и сценография, и музыка, создавшая необходимую атмосферу, и работа артистов. Конечно, не обошлось без замечаний, но это, скорее, были советы актерам.

Уже в третий раз на Саровский фестиваль приехал **Мордовский государственный национальный драматический театр** из Саранска. В этот раз театр решил привезти сказку по пьесе **В. Илюхова**



«Уковчега в восемь». Саровский драматический театр

«Молодильные яблоки». Мордовский государственный национальный драматический театр





«Волшебное кольцо». Рыбинский театр кукол

«Молодильные яблоки», поставленную Лилией Шаховой. И если два года назад спектакль этого режиссера заслужил немало похвал, на сей раз хвалить было практически нечего. Жюри не порадовали ни чересчур многословная и потому скучноватая пьеса, ни работа режиссера, ни песни, исполняемые под фонограмму. И это уже не говоря о слугах Злодея Злодеича, вдруг возникших посреди вполне традиционно оформленной русской сказки в мини юбках из лаке и с тележками из супермаркета. Вот разве что музыка к спектаклю, написанная Сергеем Терхановым, была действительно по-настоящему сказочной.

На последний день фестиваля, как на десерт, были оставлены два кукольных спектакля — «Волшебное кольцо» Рыбинского театра кукол и сказка «Честное слово» Саровского театра кукол «Кузнечик». Сложно сравнивать две эти постановки. Язык Шергина нет слов, как хорош, но для маленьких зрителей сложноват, и артисты временами теряли их внимание. При этом в рыбинском спектакле было немало лю-

бопытных придумок и деталей, которые, в конечном итоге, возвращали утерянный было интерес. Материал, взятый саровчанами, и проще, и прямолинейней, но поскольку адресован самым маленьким зрителям, прямолинейность и даже некоторая назидательность при всем несовершенстве пьесы здесь были к месту. Критикам понравились сценографическое и музыкальное оформление спектакля, и особенно работа актеров — семейная пара Абаховых вдвоем управлялась с немалым количеством персонажей просто виртуозно. Немного подкачали сами куклы — все-таки действие происходило прямо перед лицом зрителя и хотелось бы большей эстетичности.

В любом случае, на оба спектакля члены жюри, по их признанию, повели бы своих детей.

После окончания фестивальной программы, включившей в себя и спектаклей, были подведены итоги:

Лучшим спектаклем фестиваля по единодушному мнению жюри стал «Теремок» драматического театра «Стре-



«Честное слово». Театр «Кузнечик», г. Саров

ла» из города **Жуковский**. Второй раз подряд увез с собой приз за **лучшую сценографию** Губкинский театр для детей и молодежи.

Немало призов собрал Театр юного зрителя города **Заречного** и их спектакль «Снегурушка». Артисты ТЮЗа получили дипломы за **лучшую женскую роль** (Татьяна Иванова, роль Фени), **лучшую женскую роль второго плана** (Елена Терешонкова, роль Матери Феклы) и **лучшую мужскую роль второго плана** (Максим Юнушкин, роль Водяного). Сам же спектакль был отмечен специальным дипломом «**Очень добрая сказка**».

Диплом за **лучшую мужскую роль** достался **Сергею Молодцову**, актеру Рыбинского драматического театра за роли Поваренка, Кролика и принца Сильвио в спектакле «Сказка перед сном».

Людмила Антипкина из Мордовского государственного национального театра получила приз за **лучшую женскую роль второго плана** (роль Бабы Яги в спектакле «Молодильные яблоки»).

В этот раз жюри фестиваля не поспешило на специальные номинации.

Спектакль **Саровского драматического театра «У ковчег в восемь»** стал обладателем диплома «**За лучший актерский ансамбль**», а **драматический театр «Стрела»** — «**За яркий актерский ансамбль**».

Татьяна Кунина, актриса Губкинского театра для детей и молодежи, была награждена дипломом «**За лучшее пластическое воплощение**» за роль Кошки в спектакле «**Кошка, которая гуляет сама по себе**», а **Наталья Гришагина**, артистка Саровского драматического театра, дипломом «**За яркое воплощение образа**» в роли Голубки в спектакле «**У ковчег в восемь**».

И, наконец, «**За лучшую работу композитора**» было решено наградить **Сергея Терханова** за музыку к спектаклю «**Молодильные яблоки**» Мордовского государственного национального драматического театра.

Не остались без наград и театры кукол. **Лучшим спектаклем** было названо «**Волшебное кольцо**» **Рыбинского театра ку-**

кол. Диплом за лучшую режиссуру был вручен Егору Абахову из театра кукол «Кузнечик» за постановку «Честное слово». Специальный диплом фестиваля «За самый озорной спектакль» получил «Теремок для цветов» «Тамбовтеатра», а актриса этого театра Ксения Пыльнева стала обладательницей специального диплома фестиваля «За лучшую роль в кукольном театре» (роль Гусеницы-Бабочки).

Таковы были решения профессионального жюри. Но в этот раз на фестивале работало еще и детское жюри. Четверо ребят, посмотревших все спектакли фестиваля, вынесли свое решение — лучшей сказкой, по их мнению, стал спектакль «Сказка перед сном» Рыбинского драматического театра. Приз из рук юных критиков получил Антон Неробов, режиссер спектакля.

Фестиваль закончился. Погасли софиты, разошлись зрители, в разные стороны разъехались новые друзья, чтобы про-

должить общаться и следить за успехами друг друга, только теперь уже в сети. Осталось послевкусие праздника: ощущение счастья и уверенность в том, что все, что случилось — не напрасно. Радостные лица зрителей, волнение артистов, тонкие нотки, протянувшиеся от театра к театру, от человека к человеку... Ради этого стоило работать, ради этого стоит подождать два года, чтобы все повторилось вновь.

Администрация города Сарова, Оргкомитет и жюри фестиваля благодарят госкорпорацию «Росатом», Общеотраслевую инициативу «Территория культуры атомных городов» и спонсора фестиваля фирму «Система» (Саров) за финансовую поддержку фестиваля. Именно с их помощью третий фестиваль «Что за прелесть эти сказки!» получился интересным и увлекательным.

Ольга ЛОГИНОВА

ЮБИЛЕЙ

ОЧАРОВАНИЕ — ВНЕВРЕМЕННАЯ КАТЕГОРИЯ

Что такое юбилей? Повод поздравить. Повод повторить неоднократные восхваления. Но также повод сказать то, что всегда хотелось, но так или иначе не удалось. Людмила МАКСАКОВА — великая мастерица очаровывать. Сила этого очарования — сродни силе судьбы: однажды поддавшись ей, пощады не жди.

Это случилось со мной сорок лет назад, 19 февраля 1975 года. «Господа Глембаи» шли только полтора месяца. Премьерная лихорадка уже улеглась, а привычка еще не подступила. Спектакль был совершенным. Смотрела во все глаза — впитывая роковую, порочную красоту Шарлотты-Максаковой. Впрочем, порочная красота была тогда не в чести, и воплощать ее на сцене, без полутонов, но и без вызова, без надрыва — в этом

была для актрисы странная предопределенность.

Рискну предположить, что еще до Петра Фоменко Максакова встретила «своего» режиссера, Мирослава Беловича. Ведь через четыре года произошла «Великая магия» Эдуардо де Филиппо, автора, для вахтанговцев наипервейшего. И опять — магия дуга с Юрием Яковлевым, когда партнер откликается на едва уловимый взгляд, а пауза в диалоге задает глубинные загадки.

В «Господах Глембаях» Максакова была картинно хороша. Серебристое платье с глубоким декольте и шлейфом, который актриса подхватывала легко и изящно, словно это летящая ткань из парада «Принцессы Турандот»... 1913 год, который царил на сцене, заставлял думать о мире, стоящем на краю пропасти — Пер-



вой мировой войны. Мир этот, конечно, было жаль. Но красоты, погибающей на сцене, растоптанной, порушенной самой же героиней, было отчего-то жаль во сто крат сильнее. Казалось, мир гибнет, потому что отвергает ТАКУЮ КРАСОТУ — и зачем он тогда?

Вахтанговская актриса — дар особый и редчайший. Трагикомические откровения, пленительная и одновременно броская красота, импровизация, ирония.... И непереносимое ощущение театра-праздника, ведь, как известно, «нет праздника — нет спектакля». В этом подаренном Людмилой Максаковой празднике **Клеопатра Львовна («На всякого мудреца довольно простота»)**, **Жорж Санд («Лето в Ноане»)**, **Адельма («Принцесса Турандот»)** — прекрасные героини вахтанговской сцены. А сколько комического блеска в ее **Николь («Мещанин во дворянстве»)**, **Коринкиной («Без вины виноватые»)**. **Леди Анна в «Ричарде III»**, **Анна Каренина**, героини **«Пиковой дамы»** и **«Да-**

мы без камелий» — каждая роль вспоминается как обретенное чудо.

Ее дебютом стала **Маша в «Живом трупе»**. Рубен Симонов, преодолевая собственные сомнения, поставил юную актрису в дуэт с Николаем Гриценко, а всего лишь через полгода Максакова сыграла Адельму. Эту роль она готовила с легендарной первой исполнительницей Анной Орочко. Рисунок Вахтангова был тщательно сохранен, но, на мой взгляд, актрису больше привлекали сцены яркой театральности, «выхождения» из образа, нежели трагические нотки, которыми славилась Орочко. Так состоялось вахтанговское крещение. Так состоялось обретение веры, одной на всю жизнь.

Поздравляя блистательную Людмилу Максакову, так хочется вернуться в то недавнее вахтанговское прошлое, когда ее героини жили, страдали, любили, восхищали! Так хочется верить, что все еще будет — яркие роли, ею выбранные, для нее поставленные.

Ольга ПИНИЖИНА

ПРОСЛУШАЙТЕ ОБРАЩЕНИЕ!



В. Кудинова. Фото Т. Кулагиной

Театральный режиссер **Марина Брусникина**, известная своими пронзительными и яркими постановками в МХТ им. А.П. Чехова, представила в театре «Сфера» сценическую версию романа **Антоня Понизовского «Обращение в слух»**. Это продолжительное — около трех часов — действие даже для «Сферы» с ее склонностью к экспериментам кажется неординарным.

Вот как бывает: приходишь в театр, а попадаешь в кино. На экранах, что развешаны по округности зала, — крупный план женщины (**Надежда Перцева**). Как в купе плацкартного вагона перед случайным соседом, она просто и без прикрас говорит о себе: рождена была незаконно, девочкой собирала милостыню по деревням. Потом выучилась, вышла замуж, зажила по-людски... Мгновение, вспышка — и вот уже эта женщина сидит в зале. Видеопроекция человеческой судьбы — это только прием. На самом деле, артисты — среди зрителей. Электросварщик из Одинцова

(**Виктор Барченко**) из третьего ряда в голос кричит о наболевшем: молодые пары на стройке теряют пальцы и головы, работают за гроши. Но скоро, обещает смутьян, с этим будет покончено — на страну надвигается очередной русский бунт. И в числе его зачинщиков легко представить бойкую женщину, которая в четыре года научилась доить корову, а в четырнадцать спасла в пьяной драке родного брата (**Инга Оболдина**)...

В своей постановке режиссер Марина Брусникина воплотила и укрепила традиции театра «Сферы». Часть действующих лиц смешались с публикой, рассредоточились в ней, создавая чувство сопричастности. У них даже нет имен, зато — есть истории, трагические, светлые, невероятные. Одна из них — о женском прошлом (**Виктория Склянченкова**), в котором было голодное, но доброе детство в военном городке, гибель матери, неустроенный быт. Другая — о буднях стриптизера (**Алексей Су-**

Лёля — О. Аксёнова, Дмитрий Всеволодович — С. Рудзевич. Фото В. Майорова





Анна – М. Аврамкова, Дмитрий Всеволодович – Д. Ячевский

ренский) с признаниями о том, как попал в сомнительный бизнес. Герои «Обращения в слух» – реальные люди, чьи судьбы «собрал» в своей одноименной книге журналист Антон Понизовский. Он изложил все без фильтра и ретуши – так, как услышал из первых уст от случайных прохожих на Москворецком рынке.

По сюжету – этот «калейдоскоп русской жизни» просматривают и анализируют четверо туристов, которые из-за непогоды застряли в отеле в Альпах. Они – соотечественники безымянных героев. Такие же русские, только другие, «новые». У юной Лели (**Ольга Аксенова**) – богатые родители в качестве тыла и эффектная внешность вместо орудия. У обаятельной супружеской пары средних лет Анны (**Мария Аврамкова**) и Дмитрия Всеволодовича (**Сергей Рудзевич**) в арсенале привязанность, опыт и деньги. Козыри Федора (**Дмитрий Бероев**) – диплом престижного иностранного вуза и научные перспективы. Федор – главный аналитик душ. Именно он предлагает остальным просмотреть и прослу-

И. Оболдина. Фото И. Ефремовой





Федор – Д. Бероев, Лёля – С. Реснянская. Фото И. Ефремовой

шать видеозаписи живых людей, с их открытыми ранами-судьбами.

Все начинается как развлечение под изысканную выпивку и легкую закуску. А оборачивается – собственными исповедями альпийских путешественников. У каждого из них – свой надрыв, который открывается, болит здесь и сейчас. И уже не понятно, кому ты сочувствуешь больше: простофиле-пареньку «из народа», чьим самым ярким впечатлением стал заяц, заскочивший на взлетную полосу аэродрома (**Александр Пацевич**) или пресыщенному Дмитрию Всеволодовичу с его вспышками кризиса среднего возраста.

Сдержанная сценография спектакля – стол и диваны для постояльцев отеля – помогают сосредоточиться на главном: на человеческих чувствах, скрытых, явных, подавленных, и все-таки – живых. Актеры «Сферы» и под руководством приглашенного режиссера играют как слаженный оркестр. Ни нотки фальши. Все – от себя, через сердце. Они «присваивают» истории и проживают их до каждой запятой. Порой даже кажется, что

многовато этой пронзительной искренности. А отдельные рассказы тяжелы, беспросветны настолько, что хочется по примеру Лёли выкрикнуть: «Надо как-то помочь всем этим людям!» Впрочем – само появление подобного спектакля с филигранными актерскими работами и фактурными монологами – уже и есть своего рода помощь. Ведь «Обращение в слух» – это не просто сценическое действие. Это – призыв к тому, чтобы задуматься, оглядеться, посмотреть внутрь себя. И если повезет, получить ответы на жизненно важные вопросы.

У этой неоднозначной и сложной истории – абсолютно светлый финал: Федор и Лёля признаются во взаимной нежности, Анна и Дмитрий Всеволодович понимают и прощают друг друга. Главное, что становится очевидно героям по ходу пьесы, – это скрытые в глубине чувства. Стоило прослушать полтора десятка незнакомцев, чтобы уловить биение собственных сердец и познакомиться с любовью, которая давно в них живет.

Анна ВЛАДИМИРОВА

ОБОРОТНИ

Продолжив главную линию своего театра — линию классики — **Игорь Сиренко** впервые поставил в театре «Сопричастность» **А.В. Сухово-Кобылина**, выбрав последнюю часть его трилогии — «Смерть Тарелкина». Комедия, коей является эта пьеса — нечастый жанр здешней сцены, предпочитающей больше драмы и трагедии. Однако именно в «Смерти Тарелкина», явившей собою чисто мужской спектакль, обнажила свой яркий комедийный тонус вся мужская

часть этой труппы, представив нам блестящий сатирический гротеск.

Этот многонаселенный сюжет, рисующий обличительную картину российского чиновничества, разоблачающий опору государства — полицию — на маленькой сцене «Сопричастности» оказался лаконичным, точным и емким. По периметру сцены плотной шеренгой выстроились гигантских чиновничьих шинелей с раздвигающимися полами, из-под которых выскакивают герои — и в этом шинельно-чинов-

Ох — И. Сыхра, Расплюев — А. Трубин





Копылов – А. Булатов, Брандахлыстова – В. Баландин, дети Брандахлыстовой – Ю. Смирнова, Д. Пушкарёва

ничьём наваждении есть что-то злое, инфернальное, призрачное. (Автором сценографической идеи выступил, кстати, сам постановщик Игорь Сиренко.) Основное пространство пусто и прозрачно: в нем появляются персонажи в мизансценах, напоминающих комические фрески; одна фреска сменяет другую – и так движется и крутится сюжет о бедолаге Тарелкине. Маленьком, разоренном своим начальством чиновнике, загнанном в угол долгами и кредиторами и решившимся уйти из жизни, имитировав собственную смерть. Чтобы потом, уже в жизни другой и новой, расквитаться со своим обидчиком Варавиным. Но, несмотря на изощренный план, у него ничего не выходит: его выводят на чистую воду, вновь повергая на дно жизни и возвращая к исходной точке небытия.

Меж тем Кандид Касторович Тарелкин (Алексей Булатов) – мужчина видный, интересный и статный. Однако вся цепь его униженных и жалких действий – положение в гроб собственной копии, перевоплощение в Силу Силича Копылова, пре-

бывание в полицейском участке под несусветным следствием и пытками и окончательное падение после разоблачения – превращают его на наших глазах в полное ничтожество. Перед нами шаг за шагом разворачивается нравственная гибель личности. И приходит, как фантом, понимание крайней бесправности человека в условиях российского полицейского произвола.

В имитации смерти несчастного Тарелкина – смешение и комического, и трагического. А в суе мелких чиновных хищников, втянутых в расследование его смерти, сатира обретает гротескные формы. Все эти чиновники, солдаты, приставы, надзиратели и кредиторы в своей суе и подобострастных интригах сливаются в общий хор буффонных лицедеев, где каждый следующий кажется изворотливее и подлее предыдущего. Их хищная беготня напоминает сплоченный танец единомышленников, приплясывающих вокруг своей жертвы – Тарелкина, превращенного ими в вурдалака и оборотня. И в этой общей пенящейся игре, полной острого куража, мы



Полутаринов — В. Фролов, Расплюев — А. Трубин, Копылов — А. Булатов

Ох — И. Сыхра, Попугайчиков — Р. Кирши





Варравин – В. Фролов

узнаем приемы площадного фарса, столь близкого русской сатире.

Иезуитски-хладнокровный Варравин (**Владимир Фролов**) самым фарсовым образом превращается в Капитана Полутатарина, поблескивающего фатовскими мутно-зелеными очками – и в том, и в другом облике наделенный безграничной внутренней силой, дарованной неоспоримой властью. Расплюев (**Александр Трубин**) туп, прожорлив, услужлив и патологически труслив, вызывая наш гомерический хохот рассказами о своей ненасытной утробе. Частный пристав Антиох Елпидифорович Ох (**Игорь Сыхра**), немногословный и подобострастный (его принцип «деятельность – и повинование, повинование – и деятельность»), блистает изощренными приемами взяточничества. Чванливый помещик Чванкин (**Алексей Пугачев**) в

страхе перед полицией мгновенно «меняет лицо», униженно готовый дать любые ложные показания. Все тут – оборотни, все – демоны, все – лицемеры. И тему «оборотничества», невольно начатую Тарелкиным, блестяще подхватывает Людмила Спиридоновна Брандахлыстова (**Владимир Баландин**), вдруг обернувшаяся мужчиной. А также вездесущие мушкетеры Качала и Шатала, которых озорно изображают **Людмила Фигуровская** и **Юлия Киршина**.

Во всех них есть что-то общее, какое-то объединяющее бесовство, бесчеловечность и лживость. Все равны своим вероломством и уникальной способностью мимикрировать. Предельно сгустив фарсовые черты, карикатурные и до боли смешные, все эти герои явили нам выразительную картину нравов – актуальную во все времена.

Ольга ИГНАТЮК

ЛЕГЕНДА О ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

По бескрайним прериям скачет на коне юноша. Рядом с ним весело несутся другие мужчины и женщины — все они едут в чилийский город Вальпараисо, где из года в год проходит праздник в честь народного героя Хоакина Мурьеты. Так в 1976 году началась постановка Гедрюса Мацкявичюса «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Так и сегодня начинается спектакль «**Легенда о Хоакине**», поставленный **Владимиром Ананьевым** к 70-летию основателя **Театра пластической драмы**. Конечно, никаких лошадей на сцене нет. Есть актеры, способные в пластике передать и коня, и седока, и весь мир в его многообразии. В новой редакции сохранены многие мизансцены, основа му-

зыкального решения и сценография, а вот костюмы художник **Елена Покровская** создала новые. «Легенда о Хоакине» — не слепок с оригинала. Ананьев не стремится к музейной реконструкции, он воскрешает забытый жанр в условиях современности, воспитывает в актерах умение мыслить и действовать телом. В названии спектакля хранится ключ к его восприятию: легенда — поэтический образ минувшего, ставший самоценным художественным явлением.

Пластическая драма «вышла» из пантомимы, интерес к которой в 1970-е годы по всему миру был грандиозным. Невербальное действие открывало простор для поисков выразительности, но еще и давало возможность искренне-

Сцена из спектакля





Хоакин — Р. Акчурин, Мать — О. Сидоркевич

го высказывания поверх цензуры и потока обесцененных слов. Мацквявичюс был убежден, что «именно безмолвие сопутствует всем крайним, кульминационным моментам человеческой жизни». «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по мотивам драматической кантаты П. Неруды — одна из первых работ режиссера. В это же время рок-оперу А. Рыбникова «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» ставил М. Захаров в театре Ленинского комсомола. Спектакли-ровесники самостоятельны как в плане жанра, так и в музыкальном решении — Мацквявичюс обратился к аутентичной чилийской музыке. Его «Хоакин...» стал образцом построения драматургии в пластической драме и азбукой жанра. Поэтому сегодня именно этот материал был снова выбран для постановки.

Костяк «труппы» составили актеры **Театриума на Серпуховке**. Исполнитель роли Хоакина **Руфат Акчурин** задает эмоциональный градус спектакля, верно чувствуя все его «зоны молчания» и «крики» страсти. Отправившись в Калифорнию на поиски счастья, Хоакин встречается на пароходе Тересу. Его ухаживания настойчивы, в движениях — уверенность и гармония. От юноши исходит подкупающее спокойствие, и девушка уступает. Тереса **Полины Пахомовой** сочетает в себе изящную женственность и крепость духа, дающую и физическую силу. Воображаемый лом в руках актрисы, похоже, пробивает «почву» дюйм за дюймом ничуть не хуже, чем у мужчин-золотоискателей. Огромной взаимной теплотой наполнен дуэт Хоакина и Тересы, который акте-



Хоакин — Р. Акчурин, Тереса — П. Пахомова

ры исполняют под известную композицию “Gracias a la vida”. Лаконичный и точный образ матери создает **Ольга Сидоркевич**. Вся в черном, обреченная вечно утешать, провожать и оплакивать своего сына, она строга в своей скорби. Поливая сыну на руки из воображаемого кувшина, мать у Сидоркевич, кажется, сама способна стать водой и пролиться в его ладони. Контрапунктом к рабочему человеку существуют «хозяева жизни» — Кабальеро (**Петр Королев**), его «шестерка» (**Владимир Седлецкий**) и Золотая блошка (**Татьяна Калакина**). Образы решены в стиле варьете — яркие костюмы, широкая «пританцовывающая» пластика свидетельствуют о “dolce vita” персонажей.

От рук этих прожигателей жизни гиб-

нет Тереса. Хоакин застыл от горя. Но именно с этого момента для Хоакина начинается яростная скачка мести, которая завершается у могилы Тересы. В финальной схватке Хоакин с обнаженным торсом один противостоит четверым бандитам в длиннополых плащах с капюшонами, которые избивают его ногами, заставляя подлетать от ударов. Неравная борьба заканчивается убийством Хоакина. Отрубленную голову героя принимает в свои руки Смерть. Смерть в исполнении **Юлии Тарниковой** присутствует на сцене с первых минут действия (Хоакину пришлось столкнуться с ней еще на пароходе во время шторма). Она непринужденно скользит среди пассажиров парохода в своем белом развевающимся одеянии, танцует на па-



Тереса — П. Пахомова, Смерть — Ю. Тарникова

луже и, конечно, ни на шаг не отходит от героев в последние часы их земного бытия. Завершается спектакль все той же неистойвой скачкой чилийцев — символом непобедимой любви к жизни. Движения актеров не закреплены в каждом шаге (это не танец или пантомима, где жанр требует особой точности исполнения) — это существование в предлагаемых обстоятельствах, поиск своей уникальной интонации в «говорящем» жесте. Сегодня «Легенде о Хоакине» еще не хватает подлинной свободы. Всего три месяца было дано драматическим актерам на освоение азбуки пластической драмы. После такого экспресс-курса можно заговорить на иностранном языке, но чтобы непринужденно шутить на нем, нужны годы практики.

Овладеть языком пластической драмы актерам помогли ученики Мацквичюса **Анатолий Бочаров** и **Сергей Лобанков**. Оглянувшись в прошлое, режиссерская группа сделала огромный бросок в будущее, передавая из поколения в поколение уникальный опыт. Отвечая на вопрос журналиста о том, чему его научил Мацквичюс, Владимир Ананьев, когда-то сам игравший Хоакина в той первой постановке, ответил: «Миссионерству. Пониманию своего предназначения». Не в этом ли предназначение режиссера и педагога? Научить актера быть собой, быть искренним — ведь слова часто лгут, а тело не солжет никогда.

Татьяна КАВЕРЗИНА
Фото Алены МАРЯШИНОЙ

ПРАВО И ДОЛГ РЕЖИССЕРА

28 сентября исполняется 100 лет со дня рождения выдающегося режиссера и педагога **Георгия Александровича Товстоногова**. Этот день отметят не только в **Академическом Большом драматическом театре им. Г.А. Товстоногова** в Санкт-Петербурге, а везде, где трудятся его ученики и продолжатели, прошедшие школу Мастера и не забывающие ее простых и великих правил.

Мы предлагаем вашему вниманию фрагмент из книги **Юрия Сергеевича Рыбакова «Г.А. Товстоногов. Проблемы режиссуры»**, изданной в 1977 году. Автор этой монографии был не просто замечательным критиком театра и кино, но и подлинным исследователем и педагогом. Он был другом Товстоногова, не упускавшим из поля своего внимания ни одного его спектакля, и Георгий Александрович высоко ценил Рыбакова, доверяя его вкусу, интуиции, точности оценок. Мы решили, что необходимо напомнить сегодня и об этой кни-

ге Юрия Рыбакова, и о нем самом, человеке, в свое время, в середине 60-х годов, сделавшим журнал «Театр» невымысленной интеллектуальной потребностью для целого поколения. Позже, уже после перестройки, Юрий Рыбаков, став главным редактором журнала «Советский экран», и его сумел превратить в достойное и умное чтение.

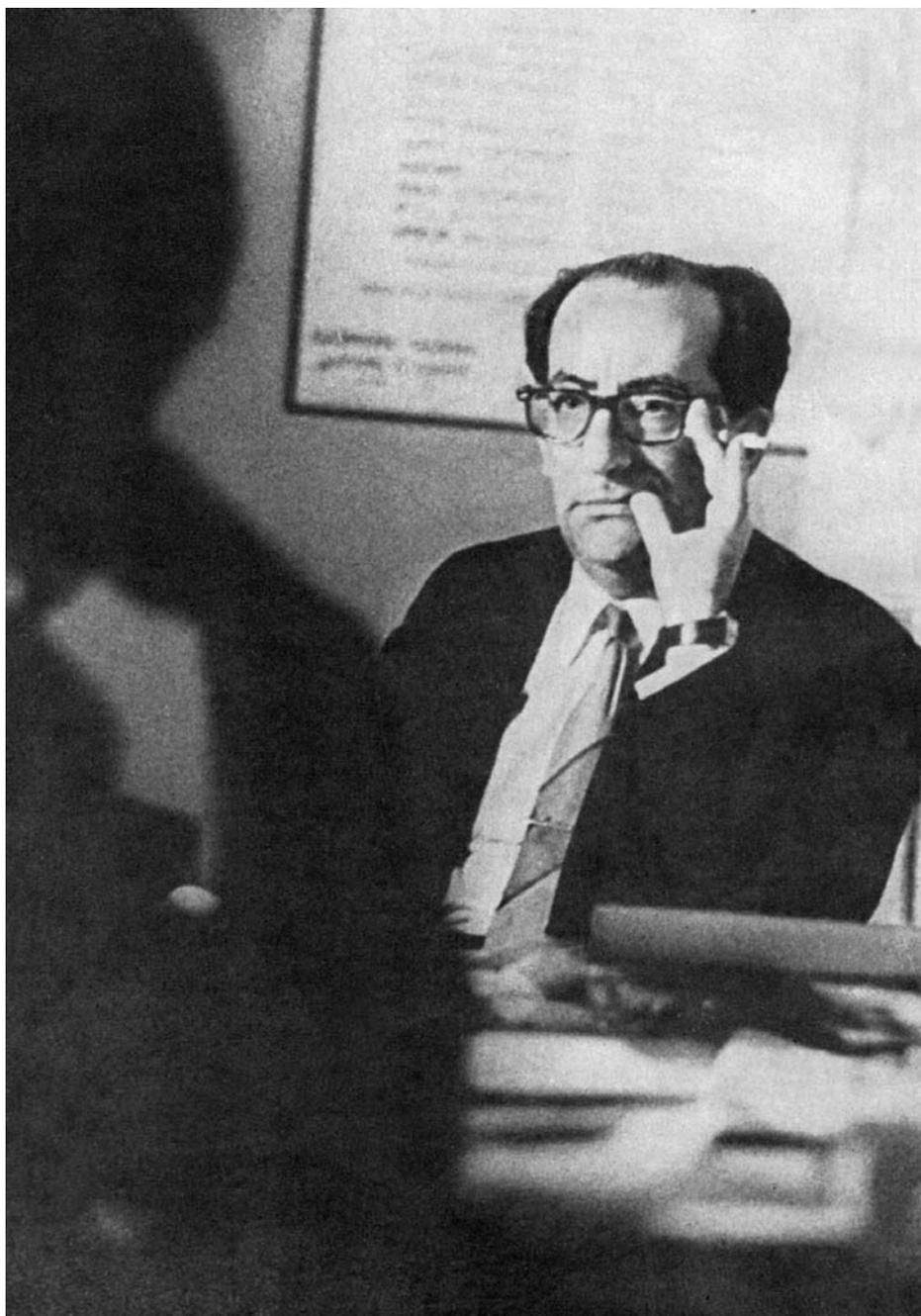
Сегодня кому-то могут показаться несколько «устаревшими» взгляды критика на театр его времени. Но глубина и острота мысли, точность анализа, доходчивость до любой аудитории ясного и великопленного русского языка не могут не привлечь и не заставить прикоснуться к творчеству Юрия Сергеевича Рыбакова. Соединение двух имен подлинных Мастеров, Георгия Александровича Товстоногова и Юрия Сергеевича Рыбакова, представляется нам необходимым для ощущения Времени. Потому что, как сказано мудрецами, не время проходит, а мы с вами...

Период 1953–1956 годов, спектакли этих лет, споры этих лет свидетельствовали, что в искусстве театра происходит интенсивный процесс обновления, прежде всего связанный с режиссурой.

Место режиссера, его творческие обязанности и административные права, художественный язык режиссера — все оказывается в центре внимания театральной общестственности, становятся предметом обсуждения, споров.

Товстоногов выступает активным борником ведущей роли режиссера в театре. В этом утверждении, казалось бы, нет ничего принципиально нового. Но особенность ситуации заключалась в том, что многие старые понятия, старые истины приобретали новизну, весьма подчас острую, а в иных случаях сами понятия были новыми по существу, представая лишь в старой терминологической упаковке.

Так было и с утверждением ведущей роли режиссера. Разумеется, и Станиславский, и Мейерхольд были руководителями, умевшими определять идейно-художественный курс своих театров. И все же Товстоногов и те режиссеры, которые выступали по этому вопросу, не ломились в открытую дверь, отстаивая права режиссера-руководителя. Нужно было разбудить самостоятельность и волю режиссера — открыть перед ним свободное поле поиска, сломить некий психологический барьер, удерживавший режиссерскую самостоятельность и фантазию. Замена поста художественного руководителя должностью главного режиссера говорила о некотором ущемлении прав творческого руководителя театра, ограничении его власти. Штатное расписание отражало творческое положение режиссера, делившего обязанности и ответственность художественного руководителя с художественным советом или директором.



Георгий Александрович Товстоногов

О месте и роли режиссера размышляли в те годы многие. Старейший советский режиссер Н. Петров, выступая на пленуме совета ВТО, говорил тогда о необходимости «вернуть театру ясность в понимании того, что же такое режиссер, какова его ответственность за работу театра». Режиссерские вопросы затрагивали многие ораторы этого пленума, в их числе и Товстоногов, с тревогой сказавший о том, что в нашем театре заторможен профессиональный рост молодых постановщиков. В 1956 году журнал «Театр» печатает ряд материалов о творческом лице театров. Своевременность и актуальность этого обмена мнениями была подчеркнута едва ли не в каждой статье. Рубен Симонов, например, писал: «Не секрет, что за последние полтора-два десятилетия очень многие наши театры стали удивительно похожи друг на друга. И добро бы, если б эта похожесть представляла собой выражение всех тех побед, всего того нового, чем обогатилось наше театральное искусство в послеоктябрьский период. Нет, похожими друг на друга наши театры становились в результате одинаковой творческой робости, пассивности, одинаковой бедности, ограниченности изобразительных средств и методов».

Причины нивелировки театров коллективно и тщательно анализировались, намечались пути преодоления творческой серости и однообразия. В этих спорах говорилось и о драматургии, и об актерском искусстве, и, конечно, о режиссуре. Статья «Правды», уловившая эту тенденцию, призывала «учитывать право художника на самостоятельность, на смелость, на поиски нового».

История возрождения Большого драматического напрямую связана с вопросом о ведущей роли режиссера в театре. Об успехе всякий театр и всякий режиссер заботились во все времена, но, как правило, неудачи того или иного театра объясняли плохим репертуаром или нерадивостью дирекции, конкуренцией кино или злокозненностью критиков. Товстоногов был одним из тех, кто практически показал, что все эти причины иллюзорны, что

«время диктует новую формулу: сколько будет режиссеров-художников — столько будет и театров! То есть художественных организаций, достойных этого имени». Дстаточно посмотреть, какой репертуар был у Большого драматического театра до прихода Товстоногова, чтобы понять, что дело не в репертуаре. В театре шли хорошие пьесы, и его афиша была ничуть не хуже, чем в любом другом театре. На ней в то время числятся «Егор Бульчов и другие», «Достигаев и другие», «Враги» М. Горького, «Разлом» Б. Лавренина, «Флаг адмирала» А. Штейна, «Рюи Блаз» В. Гюго, «Снегурочка» А. Островского, «Домик на окраине» А. Арбузова и т. д.

В 1954 году театр ставит: «Гости» Л. Зорина, «Вихри враждебные» Н. Погодина, «Половчанские сады» Л. Леонова, «Смерть Пазухина» М. Салтыкова-Щедрина, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, «Сердце не прощает» А. Софронова, «Разоблаченный чудотворец» Г. Филдинга, «Девушка с кувшином» Лопе де Вега, «Ученик дявола» Б. Шоу. (Деять названных спектаклей ставили шесть режиссеров.) Новый художественный руководитель ставит «Безымянную звезду» М. Себастиану и «Когда цветет акация» Н. Винникова, потом «Шестой этаж» А. Жери. Все эти пьесы легко представить себе и в «дотовстоноговский» период, и в другом театре, но случилось так, что именно «Шестой этаж» и «Когда цветет акация» резко меняют зрительское отношение к театру, именно с них начинается безбедный период существования Большого драматического театра.

Приняв коллектив, потерявший доверие зрителей, Товстоногов, естественно, первым делом позаботился о том, чтобы в театр шли люди, чтобы — попросту — не пустовал зал. Чистоплюйство никогда не было ему свойственно, он понимает, что без компромиссов в театре не бывает, и он, уже стяжавший великий успех «Оптимистической трагедии», отмеченный присуждением Ленинской премии в 1958 году, включает в репертуар вполне заурядную мелодраму «Шестой этаж», в которой, как и в пьесе «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи, отоз-



«Пять вечеров». Слева — К. Лавров, Катя — Л. Макарова

вались хоть слабым эхом привлекательные мотивы итальянского неореализма.

История его реформаторской деятельности в БДТ — особая история. Рассказать ее было бы поучительно для того, чтобы представить себе, с какими организационными трудностями сталкивается режиссер, решивший, что мысль о театре единомышленников не фраза, а программа действия. Сейчас важно лишь отметить, что работа в этот период шла с невиданной интенсивностью. Были месяцы, когда выходило по два спектакля. Факт творческой биографии Товстоногова, сумевшего первыми же спектаклями привлечь зрителя в театр, становится принципиальным и сильным аргументом в защите прав художественного руководителя театра, в утверждении авторитета режиссера.

В БДТ Товстоногов создал уникальный ансамбль актеров-единомышленников. Ансамбль и индивидуальность, актер и режиссер нашли в спектаклях БДТ свое е-

стественное и обогащающее взаимодействие. Этот пример, воплотивший художественные, организационные и этические принципы Станиславского и Немировича-Данченко, опровергал бытовавшие разговоры о несовместимости индивидуального актерского творчества и единовластной художественной роли режиссера, вновь практически доказывал, что театральный коллектив может быть содружеством талантливых индивидуальностей, а не усредненных, безликих исполнителей. Товстоногов вывел на сцену новое поколение актеров, единых в понимании искусства театра, обладающих яркой творческой самобытностью. Нужно отметить также, что школу Товстоногова прошли в тбилисском и ленинградском театральных институтах и в БДТ многие режиссеры, занимающие ныне видное место в нашем сценическом искусстве: М. Туманишвили, Г. Лордкипанидзе, З. Корогодский, И. Владимиров, М. Рехельс, Р. Агамирзян,

Р. Сирота и многие другие. Позднее, когда авторитет главного режиссера приобретает весомость авторитета художественного руководителя, хотя в штатном расписании все остается по-прежнему, Товстоногов скажет, что XX век — это век атома и режиссуры. Право на шутливую и гордую фразу нужно было завоевать, делом поднимая значение режиссера в театре.

Теоретическая защита и пропаганда Товстоноговым системы Станиславского и практическое ее воплощение в спектаклях... получали в контексте времени принципиальный характер. Выступая в роли как бы традиционалиста, Товстоногов объективно оказывался новатором, ибо его поиск в области актерской и режиссерской методологии выражал насущную художественную потребность всего театрального искусства.

Поучительность художественного пути и опыта Товстоногова решающим образом обеспечивается творческой принципиальностью и последовательностью проведения в жизнь всем как будто известных принципов, смелостью последовательности, — хочется сказать. С первых же шагов в Большом драматическом театре он делает реальным то, что в большинстве других театров остается лишь благим пожеланием, старательно выдаваемым за действительность. Призыв к театру единомышленников осуществляется сразу и решительно, тезис о театре высокой литературы становится неколебимой реальностью, верность системе Станиславского воплощается в творческой практике каждодневно. Новаторский смысл работы Товстоногова обеспечен этой последовательностью. Она же создает те чистые линии художественной жизни театра, которые позволяют говорить о школе, о направлении. Последовательность не создаст направления, школа невозможна без реального выполнения ее «правил».

Новаторство Товстоногова, при всей «традиционности» его методологических принципов, вырисовывается еще более



«Холстомер». Холстомер — Е. Лебедев

ясно при сопоставлении с общими закономерностями развития русского и советского театрального искусства. Режиссер как бы угадывает те главные, не подверженные заманчивой моде тенденции, которые лежат в основе процесса исторического развития театрального искусства. Эти общие тенденции прокладывают себе дорогу среди густого многообразия форм, стилей, методов и индивидуальных решений. Одна из таких тенденций состоит в стремлении театрального искусства к психологическому реализму. Не раз и не два на протяжении бурного XX века выдвигались заманчивые, новые, революционные формы театра, готовые вот-вот уничтожить за полной ненадобностью «обветшалый» психологизм, но он снова и снова воскресал, спокойно и с достоинством беря на вооружение кое-что из художественного арсенала своих «погубителей».

Разрыв между «представлением» и «перезиванием», между формой и содержанием,



«Три мешка сорной пшеницы». Женька Тулупов — Ю. Демич

шире — между условностью и реализмом, который беспокоил многих вдумчивых режиссеров нашего времени, преодолен ими за счет обогащения психологического реализма метафорическими постановочными средствами. Утверждая роль режиссера в театре, Товстоногов выступает против режиссерского своеволия, когда оно становится самоцельным. Товстоногову, как большому художнику, свойственна обостренная чуткость к изменениям в художественной жизни, к тем процессам, которые происходят в самом близком ему искусстве — в искусстве театра.

Товстоногов был одним из тех, кто выступал за утверждение ведущей роли режиссера, выступал с позиций человека, уверенного, что только режиссер ведет сегодня театр, что только он определяет сегодня успех. В 1962 году он писал не без раздражения: «Надо окончательно договориться о месте режиссера в театре. Режиссера, как и полководца, не выбирают». Вот какие со-

поставления, вот такая категоричность! Через пять лет он предупреждает и прогнозирует: «Примат режиссера стал нынче модным. Появилась тенденция некоего режиссерского «самовыявления», особенно в спектаклях совсем молодых и несомненно талантливых режиссеров. Они находят неожиданные, смелые художественные решения, у них есть определенность гражданской позиции, и в то же время в их спектаклях редки яркие сценические портреты, характеры... Это холодные произведения, подчиненные мысли, не согретые дыханием большого человеческого чувства. Сегодня это модно. В завтрашнем театре, я уверен, эта мода пройдет».

Власть режиссера должна, по мысли Товстоногова, быть в творческом плане разумно ограничена, вернее, подчинена задаче сценического выявления замысла драматурга. Это для него непреложная истина, символ веры.

О том, что режиссер обязан идти в ногу с автором, что цель и смысл его работы — воплотить замысел автора, Товстоногов твердит почти назойливо. Он повторяет эту мысль в статьях, докладах, на занятиях со студентами и молодыми режиссерами. Когда ему кажется, что он вынужден идти против автора, он испытывает истинные мучения, пока не находит точек соприкосновения авторского материала и реальной жизни.

Так, трудно шли репетиции «Беспокойной старости» Л. Рахманова, пьесы, имеющей содержательную сценическую историю. Товстоногову справедливо казалось, что многие мотивы этой пьесы, написанной более чем за тридцать пять лет до его постановки, не во всем совпадают с нашим нынешним историческим опытом. Характер Полежаева он видел более значительным, его путь к революции более сложным, обстановку вокруг фигуры Полежаева более драматичной. Он искал сценические пути прохода через пьесу к исторической точности, к воссозданию реальной атмосферы времени Революции. Здесь обнаруживается новая точка пересечения индивидуальных свойств режиссера

с одной из устойчивых тенденций развития театра последних десятилетий. Кажется, что режиссер может подменить автора, заменить его, что права и возможности режиссуры неограниченны, что на ее улице настал безудержный праздник.

Время, однако, показало, что искусство режиссуры обладает свойствами и возможностями, которые дают богатые плоды (и с очевидностью говорят о самостоятельности режиссера среди создателей спектакля) даже в том случае, когда режиссер добровольно подчиняет себя авторскому замыслу. Эту традицию заложил Художественный театр, опыт которого всегда высоко ценил Товстоногов. Еще одна важная и устойчивая тенденция развития театра выявляется в возрастающей роли литературы. Театр сближается с литературой по эстетической емкости, сравнивается с ней в способности психологического постижения характера, соревнуется за место «документа эпохи».

Корабль сценического реализма получил дополнительный ход именно от режиссера. Товстоногов пишет: «В своей работе я употребляю такой термин — «роман жизни». Для меня это является лекарством от страшного гипноза опыта, который все время тянет в знакомые сценические условия. Что это значит — «роман жизни»? Читая пьесу, я стремлюсь увидеть ее не в сценических формах, а, напротив, как бы возвращая себя к тем пластам жизни, которые стоят за пьесой, пробую перевести ее в «роман жизни». Какое бы произведение ни было передо мной, будь то психологическая пьеса или лирическая поэма в драматической форме, фантазмагория в духе Сухово-Кобылина или народная сказка, водевиль или шекспировская трагедия, я стремлюсь на первом этапе увидеть «роман жизни», независимо от будущей сценической формы произведения. Я пробую представить себе, скажем, «Грозу» Островского не как пьесу, где есть акты, явления, выходы действующих лиц, а как поток жизни, как действительно существовавшее прошлое, пытаюсь перевести пьесу с языка театра на язык литературы, сделать из пьесы роман, предположить, что передо

мной, например, не пьеса «Гроза», а роман «Гроза», в котором нет явлений, актов, реплик и ремарок. Я пытаюсь представить себе жизнь героев пьесы как жизнь реально существующих или существовавших людей. Мне важно, что с ними происходило до появления на сцене, что они делали между актами пьесы. Важно знать, что они думали. Больше всего мне хочется понять даже не что они говорят и делают, а чего они не говорят, чего они не делают, но хотели бы сделать».

Хотя Товстоногов рассматривает здесь термин «роман жизни» в плане методики работы режиссера, нет сомнения, что это его всеобъемлющий творческий принцип, имеющий отнюдь не только методологическую ценность. Стоит заметить, что «литературное» качество режиссуры распространено отнюдь не повсеместно, как иногда кажется. Имеющая принципиальное эстетическое значение, обладающая методологической ценностью, эта «литературность» должна быть отмечена и как индивидуальное свойство режиссерского почерка Товстоногова.

Решение сцены Товстоногов проверяет, так сказать, литературой. «...Нас более всего удовлетворяло совпадение логики сцены с логикой романа», — замечает он по поводу одной из сцен «Идиота». Говоря о драматургии А. Володина, он находит новое в его творчестве в том, что «построение драматургической композиции идет у него по принципу не драмы в привычном понимании, а новеллы, повести, романа».

Эта «литературность» режиссерского взгляда на театр не врожденное, а приобретаемое свойство, находящееся в динамике, в развитии, усовершенствовании и обновлении. «Режиссер-романист Товстоногов родился из режиссера-сценариста», — справедливо утверждает Д. Золотницкий. Логика личного творческого пути режиссера Товстоногова пересекается здесь с общей тенденцией развития советской режиссуры и обретает еще одну составную того, что можно назвать товстоноговским направлением в нашем театре.

«СЧАСТЬЕ — В ПУТИ»

Олег Шулепов, ведущий артист Волгоградского ТЮЗа, обладает удивительной внешностью. Худое, смуглое от природы лицо с глубоко посаженными черными глазами и крупным носом. Острый взгляд исподлобья придает ему довольно зловещее выражение. Но вдруг появляется улыбка, и взгляд становится мягким, светлым. Эта внешняя переменчивость позволяет артисту не только создавать абсолютно полярные сценические образы, но даже в одном персонаже показать человеческую неоднозначность. В зрительской памяти остались уже довольно давние роли Олега Шулепова — **бессловесная обезьянка** из сказки-притчи **Н. Гумилева «Дерево превращений»**, **директор школы** в спектакле **«Завтра была война» Б. Васильева**. Первая продемонстрировала как внешнюю, так и внутреннюю пластичность актера. Когда из демона Астарота он превращался в четвероногое создание, низшее по развитию сравнитель-



Олег Шулепов

но с человеком, но в результате оказывался существом глубоко нравственным, страдающим от несовершенства мира. В роли директора школы молодому тогда актеру удалось передать мучительный внутренний конфликт романтика-интеллекта, умного, энергичного человека, попавшего вместе со своими учени-

«Щелкунчик». Мастер Майер — О. Шулепов





«Финист — ясный сокол». Мужик — О. Шулепов

ками в смутное время предвоенных сталинских репрессии. Убежденного, что не должны быть изуродованы детские души, попораны представления о чести и порядочности.

В этом году Олег Шулепов отметил 50-летие.

— 50 лет... Олег, как ты ощущаешь себя в этом рубежном возрасте?

— Я его как-то и не ощущаю. К тому же, мне кажется, что я еще не овладел профессией по-настоящему. Почти каждая новая роль создается мучительно, через бессонницу и постоянные сомнения.

— А ты мог бы жить вне театра, вне актерской профессии?

— Не знаю, не пробовал. Хотя многое умею делать, в том числе и руками. Куклы могу конструировать, макраме плести, тапочки вязать, занавески из бамбука... Эти умения очень помогли, когда переживали с семьей времена безденежья.

— Знаю, что еще картины пишешь и стихи. Видела, читала.

— Давно уже не писал ни того, ни другого. Но если серьезно, вряд ли бы смог прожить без театра. Все-таки самое большое удовольствие я получаю на сцене. Знаешь, я ведь человек закомплексованный — вечно не уверен в себе, так вот именно сцена помогает, именно там приходят смелость и свобода. Хотя путь к ним не простой, надо постоянно держать себя в форме, много работать, наращивать мастерство.

— Ты достаточно много занят в сегодняшнем репертуаре. Есть ли роли, которые доставляют наибольшую радость?

— Не хочу обидеть ни одну свою роль — они мне все родные. Но, наверное, все же те, над которыми труднее было работать. Назову директора клуба Марка Анатольевича из «Фронтовички» А. Батуриной. Я долго не мог понять, что он за человек. Вроде солидный такой, уважаемый мужчина, болеющий душой за свое дело, желающий наладить культурный досуг жителей городка, в том числе детей. Активный борец за дисциплину и нравственную чистоту своих сотрудни-



«Сто поцелуев за шляпу». Король — О. Шулепов

ков. В то же время сам-то не больно безупречен в моральном отношении. И не очень умен, и бывает, как баба, скандален. Его легко зацепить вопросом: «А почему вы не были на фронте?» И это для меня как актера тоже важно понять.

— Да, личность Марка Анатольевича весьма противоречивая. Ты его не щадишь, как и сама героиня спектакля фронтовичка Мария. Для зрителей важно, что это живой человек, который может вызывать и неприязнь, и сочувствие, и даже смех.

— Если назвать других персонажей, с кем мне особенно интересно на сцене, то это, конечно, и мои условные «старички» из классических французских комедий. Надеюсь, что они не очень похожи друг на друга, хотя сходство в их натурах есть. Паскино из «Романтиков» Э. Ростана больше всего озабочен судьбой своей доченьки, при этом скупердый и интриган. Ансельм из мольеровской ранней комедии «Шалый, или Все невпопад» тоже жаден до денег, и еще его делает уязвимым слабость к женскому полу, что позво-

ляет хитроумному герою спектакля облегчить кошелек старичка.

— В пьесе «Шалый» задан «масочный» прием — она написана Мольером под влиянием итальянского театра дель арте. И особенность твоего существования в роли — сохранять комическую «маску» и одновременно проявлять живые человеческие чувства. Что отлично получается.

— Спасибо, для меня это действительно самое трудное здесь.

— Олег, а как ты пришел в актерскую профессию, как оказался в Волгоградском ТЮЗе?

— В Волгограде жили мои бабушка с дедушкой, я в детстве часто гостил у них, мама отсюда. А я родился и вырос в Узбекистане, в городе Ургенч, что рядом с древней Хивой. Туда направили на работу отца. В семье любили рыбалку, меня родители часто прямо из школы забирали, и мы уезжали на озеро. Мама даже вела на местном радио программу о природе Узбекистана. А вообще она всегда мечтала быть актрисой, но не сложилось, ее мечту осуществил я. В школьных спектак-

«Шалый, или Все невпопад».
Ансельм — О. Шупев





«Романтики». Паскино — О. Шулепов

лях всегда играл, потом пробовал поступить в «Шуку», к Ю.В. Катину-Ярцеву, не получилось, пошел в армию служить. И оттуда удалось вырваться раньше срока, чтобы успеть к экзаменам в Ташкентский театральный институт и чтобы к отцу быть поближе после смерти мамы. «Попробуй, не поступи!» — так меня напутствовал командир воинской части. Я попал в очень хорошие руки, к талантливому режиссеру Вячеславу Гвоздкову, тогдашнему руководителю Ташкентского драмтеатра.

— *А что за история была с учебой в ЛГИТМИКе?*

— На втором курсе Гвоздков предложил мне и Владу Граковскому (он сейчас живет в Германии, пишет пьесы, свой театр открыл) поехать на месяц в Ленинградский институт театра, музыки и кино, где сам он учился на курсе Г. Товстоногова, походить на занятия к А.И. Кацману.

— *Это знаменитый педагог, воспитавший многих мастеров. И не убоился Гвоздков сравнений?*

— Значит, не убоился. Он и сам был прекрасный педагог. Потом спросил: «Ну что, обалдели?» Мы-таки сильно «обалдели» — это был такой глоток воздуха! Сами занятия по мастерству, в которых участвовали вместе со студентами уникального Аркадия Иосифовича, атмосфера города, спектакли, которые смотрели в БДТ у Г. Товстоногова, в Малом драматическом у Л. Додина, в других театрах. Помню, после «Истории лошади» просто разговаривать долго не могли. На всю жизнь запомнил этот потрясающий месяц в Ленинграде.

— *Гвоздков оставлял тебя в своем театре?*

— Оставлял. Но жить было негде, и жена моя Света, актриса-кукольница, тоже была иногородняя, без квартиры. Решили уехать в Волгоград, к знакомым местам. Потом узнали, что и режиссер наш вскоре покинул Ташкент, все ребята-однокурсники разбегались.

— *Я помню твоё появление в ТЮЗе. Это совпало с постановкой очень значимого для театра спектакля «Одлян, или Воздух свобо-*



«Фронтовичка». Директор клуба — О. Шулепов

ды» по знаменитой книге Л. Габдыева. Ты сыграл в нем роль Цыгана-малолетки. А потом вдруг исчез почти на год.

— Да, меня пригласил на съемки фильма «Пешаварский вальс» об афганской войне знакомый по Ташкенту, теперь очень известный режиссер Т. Бикмамбетов. Жили в горах, недалеко от Алма-Аты в условиях, приближенных к военным. Тоже незабываемый кусок жизни.

— Олег, ты уже почти 10 лет преподаешь актерское мастерство в Волгоградском институте искусства и культуры (ВГИИКи). Что тебе дает эта сфера деятельности? Что ты думаешь о новом актерском поколении?

— Прежде всего я осознаю, какая лежит на мне ответственность. Хочется максимально отдать ребятам все, чему меня научили, что я сам понял, работая в театре более двадцати пяти лет. Они, конечно, другие. Отличаются от меня, от моего поколения, в чем-то более «продвинутые», в чем-то абсолютно «темные», но все равно не случайно пришедшие в эту профессию. Для меня главное — внушить им

необходимость много и постоянно трудиться, а не мечтать лишь о «звездной» карьере. Мне педагогическая деятельность помогает и самому находиться в форме. Сложность заключается в том, что нынешние, в большинстве очень одаренные студенты, к сожалению, мало читают, мало видят настоящие образцы театрального искусства (хотя бы в Интернете), невнимательны к красоте и богатству самой жизни.

Я когда-то увидел замечательный фильм по книге Дэна Милмана «Путь мирного воина». Это как раз про то, что человека делает счастливым его путь, в котором каждое мгновение открывает что-то новое, надо только уметь увидеть и удивиться. Актер должен быть открыт к познанию, как ребенок. Должен копить духовный багаж и учиться свободно его выражать. Чтобы быть интересным зрителю. Все это очень сложно, конечно. Я сам вместе с ними учусь.

Галина БЕСПАЛЬЦЕВА

ТРИ «Я» ЕЛЕНЫ ГРЕЧАН

В Чайковском театре драмы и комедии есть немало актеров, благодаря которым сценическое искусство для зрителя стало привлекательным. Среди них — и Елена Геннадьевна Гречан. Казалось бы, включить ее в золотую когорту еще рано. На чайковской сцене она отработала всего четыре сезона. А, следовательно, и список сыгранных ею в этот период ролей пока что скромны. Но разве дело в количестве, если ее актерское мастерство уже было отмечено ведущими театроведами трех городов — Екатеринбург, Челябинска и Москвы?

Похоже, сакральное число «три» в судьбе Гречан является путеводной звездой. Как православная христианка она верует в *триединство* Отца, Сына и Святого Духа. На праздники великие и двенадцатые Елену Геннадьевну и ее детей — Катю и Сережу — всегда можно видеть среди прихожан Храма во имя святого великомученика Георгия Победоносца.

А на пути в храм Мельпомены в родном городе Улан-Удэ она прошла *три* «университета». В школьные годы Елена Гречан занималась в Образцовой театральной студии «Зеркало» Дворца пионеров. Если в беседе с актрисой речь пойдет о ее театральной карьере, то она непременно вспомнит свою первую «взрослую» роль — княгиню Марию Волконскую в овечьем поэзией и музыкой постановке Каролины Полесье «Жены декабристов». Из любимых сказочных сценических образов — Марфуту в «Морозко» И. Шишкина. Когда заговорим о ролях, созданных Еленой Гречан уже на чайковской сцене, она вдруг назовет Кукушку из спектакля режиссера Алексея Орлова «Сказка о потерянном времени» по пьесе Евг. Шварца. И пояснит:

— Я родом из детства, поэтому люблю играть детский репертуар. Ведь дети — самый искренний и честный зритель.



Елена Гречан

После окончания в 2003 году Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств Е. Гречан прошла свой *третий* «университет»: восемь лет она играла на сцене Государственного русского драматического театра имени Н.А. Бестужева. Среди перечисленных ею любимых ролей — спартанка Лампито в комедии Аристофана «Лисистрата», Беляева в молодежном спектакле «С любимыми не расставайтесь» по пьесе А. Володина, образцовая жена-англичанка Мэри Смит в экцентристической комедии «Слишком женатый таксист» Р. Куни, Огюстина в «Восьми любящих женщинах» по ироническому



«Блэз». Пепита – Е. Гречан, художник Блэз – И. Костоусов

детективу **Р. Тома** и другие. Все они были поставлены замечательным режиссером **Евгением Зайдом**.

Кстати, имена *трех* своих улан-удэнских педагогов-режиссеров актриса произносит с каким-то трепетным благоговением: в студии это была Каролина Викторновна Полесье, в академии – заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, заслуженный работник культуры России **Туяна Баяртуевна Бадагаева**, а в бестужевском театре, конечно, Евгений Иванович Зайд.

– Это они сформировали меня как актрису, – подчеркнула в нашей беседе Елена Геннадьевна. – Вообще мне очень везет на хороших людей.

– *Почему вы все-таки уехали из Улан-Удэ при столь удачно складывающейся там артистической карьере?*

– Из театра ушел наш любимый режиссер Евгений Зайд. Молодежь стала разъез-

жаться. И мой муж, актер Игорь Просяников, пожелал уехать в Чайковский. А я, как «жена декабриста» – за ним (*смеется*).

Самолюбование, «ячество» Елене Геннадьевне не свойственно, *Я* для нее – последняя буква алфавита.

– *Елена Гречан – светлый человек, – говорит о партнере по чайковской сцене актер Александр Ляйс. – С ней общаться хочется. Потому что она источает добро. Предпочитая в беседе роль «второго плана», она умеет слушать и старается услышать собеседника. Да и играть с ней на сцене в паре одно удовольствие!*

Наверно, улан-удэнские наставники заложили в творческую жизнь актрисы Гречан *три* ключевых слова-кредо, не начинающиеся, а оканчивающиеся на букву *Я*. У Елены Геннадьевны есть любимая *профессия*, в которую вкладывается вся *энергия*. На пути к покорению очередной роли она получает истин-

ные *удовольствия*. Пусть даже если это достигается обильным горячим потом и немалой кровью.

Какими способами актриса Е. Гречан возводит свои создания до вершин художественной и идейной ценности? Актриса всегда умеет оставаться собой, наделяя персонажей чертами собственной личности. Конечно, художественный образ, сотворенный ею на сцене, живет в общей системе спектакля. Но психология и поведение персонажа — рисунок роли — прочерчивается актрисой.

Это дает возможность глубоко проникать в дух эпохи, а героиню показывать с их характерными психологическими особенностями, с индивидуальными темпераментами. У Елены Гречан они получаются самыми разнообразными — вплоть до диаметрально противоположных. В комедии положений режиссера А. Орлова «Блэз» ее **Пепита** — это жгучая сексапильная испанка, быстрая, порывистая, с резко меняющимся настроением, с эмоциональными вспышками.

Типичный холерик! Мало того, соблазняя и без того похотливого мсье Клебера Калье (Владимир Князев), Пепита танцует перед ним страстный танец, очень похожий на андалусское огненное фламенко, покоряя зрителей хореографической подготовкой.

Совершенно другим темпераментом наделяет Гречан старую крольчиху **Вислоухую** в мелодраме А. Орлова «Тринадцатая звезда» по пьесе **В. Ольшанского**. «Мать-наседка» на правах «тренера-раба» в кроличьем загоне скакового клуба «Пристань» превращается в одну из стержневых фигур спектакля. Под оболочкой внешней невозмутимости флегматика скрывается пламя материнской любви к своим ученикам. Цель героини благородна: успокоить воспитанников, у которых может сложиться жизнь длинной в один забег. И в этих думах Вислоухой сгорает ее чувство самосохранения.

Об актерской мобильности Гречан свидетельствует такой факт: столь контрастные образы Пепиты и Вислоухой ею

«Тринадцатая звезда». Вислоухая — Е. Гречан





«Не покидай меня». Младший лейтенант Кремис – Е. Гречан, капитан Михасев – И. Просняников

созданы одновременно весной 2013 года. Эти работы актрисы были названы в числе лучших за круглым столом XII фестиваля-конкурса профессиональных театров Пермского края «Волшебная кулиса». Среди положительных рецензентов были ректор Уральского гуманитарного университета, доктор философских наук, профессор Лев Абрамович Закс и челябинский театральный критик, заслуженный работник культуры России Владимир Георгиевич Спешков.

Последняя роль Гречан нынешнего сезона – младший лейтенант Вероника Кремис в драматической балладе режиссера А. Орлова «**На покидай меня**» – заслужила похвалу директора Международного театрального форума «Золотой Витязь» Натальи Николаевны Полукаровой. Яркий символ страданий и

силы воли, этот неординарный, психологически тонко разработанный образ поднимается до обобщения: за ним целая плеяда славных советских молодых женщин-воительниц Великой Отечественной войны.

И еще одна характерная деталь. Е. Гречан понимает, что создание новой личности на сцене происходит только в процессе публичного творчества. И она умеет дарить зрителю счастливый момент сопричастности, включая его в совместную художественную деятельность.

Сейчас актриса Елена Гречан преодолела большую часть пути к тому, что зритель будет, может быть, ходить не только на спектакль, но и на артистку Елену Гречан.

Вадим БЕДЕРМАН

МЕТАФОРЫ ХУДОЖНИКА

К 55-летию Валентина Федорова

Я помню, когда впервые попала к нему в мастерскую. Мама, в то время заведующая литературной частью Чувашского государственного театра оперы и балета, часто брала меня с собой. Однажды мы поднялись на десятый этаж, где располагался в художественный цех. **Валентин Федоров** вырос в дверном проеме, словно могучий исполин, стерегущий вход в таинственное царство холстов и бумаг. Смуглый, тучный, с черной смоляной бородой и вспылками угольных глаз, с массивными ладонями и чуть хрипловатым голосом, он завораживал одним лишь своим видом. Чего только не нашлось в его творческих закромах! Стеллажи с банками и тюбиками, пышные букеты кисточек разной длины и толщины, ведра с озерами всех оттенков радуги, незатейливые портреты и пейзажи на стенах (ведь нужно под-

держивать технику «живого» письма). Стены и пол цвели веселящей небрежностью пестрых клякс подобно деревенскому полю в июле. Валентин Васильевич опустился в кресло и стал увлеченно рассказывать о своих задумках, неторопливо перебирая листы с эскизами и выставляя макеты...

Тогда Валентин Федоров показался мне волшебником. Уже позднее поняла, что на его личности «сошлись клином» вполне реальные, земные факторы. Природная глубина мышления, крепкий интеллектуальный фундамент, нечеловеческая работоспособность, профессиональное чутье. Впрочем, статус выпускника **Школы-студии МХАТ им. Вл.И.Немировича-Данченко** говорит сам за себя. Тем более «гремящие» имена **Валерия Левенталя**, корифея Большого театра, и **Олега Шейнциса**, мэтра «Ленкома», шефствовавших над одаренным юношей из поселка Ибреси Чувашской республики. Последнему он даже ассистировал при создании легендарной киноленты Марка Захарова «Убить дракона» на Мосфильме. Теперь художник вспоминает столичную молодость с теплой и немного печальной улыбкой, как будто больше всего на свете ему хотелось бы вернуться туда, в московские 80-е. Когда где-то под сердцем дрожала новизна ощущений, и еще не накопилось огромного постановочного багажа — более 70 спектаклей. Первым открытием для него стала работа над сценографией к пьесе **Т. Уильямса «Орфей спускается в ад»** на Малой сцене МХАТа. Затем последовал сезон работы в **Чувашском государственном академическом драматическом театре им. К.В. Иванова**. Там, в паре с народным артистом СССР, лауреатом «Золотой Маски», художественным руководителем коллектива **Валерием Яковлевым** он поставил спектакль по пьесе **Б. Чиндыкова «Ежевика вдоль плетня»**, подарившую ему победу на Международном фестивале тюркских театров «Туганлык». Далее посыпались

Валентин Федоров



звания заслуженного художника Чувашии, лауреата Государственной премии Чувашии, четыре победы на Республиканском конкурсе театрального искусства «Узорчатый занавес». У многих чебоксарцев до сих пор захватывает дух от воспоминаний о «**Руслане и Людмиле**» **А.С. Пушкина** в **Чувашском государственном театре кукол**. Только вообразите: Руслан и Черномор, неистово вцепившись друг в друга, стремительно проносятся над переполненным залом. Дети визжат от восторга, у родителей расширяются глаза. После премьеры Валентин Васильевич неоднократно приходил на спектакль, чтобы в очередной раз понаблюдать за реакцией ребят. А были еще оперы «**Дон Паскуале**» и «**Сорочинская ярмарка**» в Улан-Удэ, комедия «**Неугомонная Софья**» в Курске, балеты «**Медный всадник**» и «**Истории любви**» в Нижнем Новгороде, «**Тысяча и одна ночь**» и «**Дон Кихот**» в Москве, «**Щелкунчик**» и «**Золушка**» в США, мюзиклы «**Сирано де Бержерак**» в Новосибирске и «**Биндюж-**

ник и король» в Оренбурге. Но пристально в безбрежном постановочном море стал для него **Чувашский государственный театр оперы и балета**.

Сегодня, когда за плечами 55 лет жизненного пути, 26 из которых – на посту главного художника, трудно представить Валентина Федорова вне театра и театр вне Валентина Федорова. Он действительно «делает погоду» музыкально-театральным сезонам республики, пускаясь в творческие поиски, и это изумительное, какое-то юное неравнодушие к процессу поражает. Даже в возобновленной постановке национальной оперы **Г. Хирбю «Нарспи»** мастер приподнял натуралистичные, стилистически устаревшие декорации Н. Максимова на уровень театральной условности. Действо утопает в лоне раскидистой ивы, обнимающей сцену прядями своих шелковистых ветвей и чутко откликающейся на перемены ситуаций.

«**Аида**» в его воплощении безнадежно оторвана от сфинксов, пальм и пирамид. Драматургия спектакля опирается на за-

Н. Казаков. Мюзикл «Нарспи», 2007 год





М. Мусоргский. Опера «Борис Годунов», 2004 год

мысловатую бледно-желтую конструкцию, имитирующую то ли песчаный бархан, над которым, как миражи в пустыне, всплывают фигуры героев, то ли лабиринт в гробнице фараона... Сценография «**Отелло**» буквально вытекает из музыки подобно тому, как день продолжает утро. Тугой клубок интонационных связей позднего Джузеппе Верди передан через гирлянды корабельных канатов. Есть в этом мучительная натянутость, изматывающая долгота, назойливые щелчки вечности. Как будто судьба потешается над нами, завязывая вырванные нервы в бантики и узлы. Но, вместе с тем, какая игра воображения! Канаты и паруса превращаются то в изысканные портберы, то в коварных змей, то в цветущие сады, подернутые благоуханной лозой. На принципе монотематизма строится и «**Травиата**» с золотыми арками-универсалами, намекающими то на огромные зеркала, то на беседки в саду, то на двери в шикарную за-

ле. Причем спектакль был поставлен еще в 1994 году. Значит, Федоров уже пришел в театр с твердым намерением сделать сценографию «законной» сестрой режиссуры.

Но сколько можно о Верди? Помню, после премьеры балета «**Лолита**» по одноименному роману **Владимира Набокова**, буквально замазанного мраком, испытала разочарование. Почему о любви так угрюмо? Каково же было удивление, когда услышала объяснение от самого художника: «*Творчество Набокова пронизано образом бабочек. Но бабочки – слишком легко для несчастного Гумберта. Мне же хотелось показать отчаяние. Я преобразовал бабочек в мух, которые разбиваются об оконные стекла и превращаются в кляксы дерзкой черноты*». Или, например, обескуражили декорации «**Лебединого озера**» **П. Чайковского**, лишенные привычных лесных пейзажей и обласканные в нежнейшие розовато-сиреневатые переливы, словно весь мир усыпан



П. Чайковский. Балет «Лебединое озеро», 2009 год

лебедиными перьями. Вспоминаются и чудаковатые «Сказки Гофмана» **Ж. Оффенбаха** с прозрачными витринами, летающей тарелкой и костюмами-зеркалами. Причем, мастер никогда не ограничивается обычной иллюстративностью. В «**Борисе Годунове**» **М. Мусоргского** абсолютно картинные, на первый взгляд, кельи, алтари и царские палаты, не предвещающие особых концептуальных поворотов, обрамлены затертой холстиной, сквозь которую робко пробиваются лики святых, словно перламутровые ракушки сквозь речную тину. Серость и грязь контрастируют с призрачной святостью, сияющей вопреки всему...

Восхищает неординарный подход художника к национальной теме. Кульминацией стал мюзикл **Н. Казакова «Нарспи»**, который буквально взорвал Чувашскую государственную филармонию в 2007 году и с тех пор держится на первой строке музыкально-сценического топ-листа республи-

ки. Костюмы Валентина Федорова, выполненные в традициях этнофутуризма, заворачивают симбиозом диковинной, почти музейной архаики и молодежной повседневности: джинсы, платья, футболки, шарфы и гетры пестрят национальными узорами, а лапти сменяются кроссовками, кедами и гриндерсами. Не менее остроумны женские головные уборы, будь то тухья или хушпу (все они похожи на высокие вазы, усеянные ослепительными блестками, монетами и разноцветными пампушками). В подобной эстетике также выдержаны балет «**Сарпиге**» и опера «**Шывармань**» **Ф. Васильева**. Творческое «я» художника замерло на краю XXI века и с любопытством оглядывается назад, дотягиваясь карандашом до истоков чувашской культуры из нашей глянцево-современности.

Мария МИТИНА (ЕВСЕЕВА)

Фото предоставлены Чувашским государственным театром оперы и балета

ПО ТЕЧЕНИЮ И ПРОТИВ

Удивительно, но в свои «без десяти сто» для всех она — Верочка. И для коллег, и для зрителей нескольких поколений, и даже для вечно чем-то недовольных критиков, театроведов. Но это не фамильярность. Скорее похоже на проявление нежности по отношению к **Вере Васильевой**, чьей отличительной чертой — и профессиональной, и жизненной — является неизменно располагающее к ней обаяние. А его сам Константин Сергеевич Станиславский считал чрезвычайно ценным актерским качеством.

Станиславский вспомнился здесь еще и в связи с тем фактом, что Вера Кузьминична Васильева — выпускница Московского театрального училища, воспитанница коренного мхатовца Владимира Васильевича Готовцева. Поэтому Васильеву от Станиславского отделяет всего «одно рукопожатие». К тому же, наверняка, именно Готовцев наряду с азами артистического ремесла привил Вере Кузьминичне основной принцип духовного наследия масте-

ра, учившего не работать, а служить своему делу. Этот «урок» Вера Кузьминична усвоила «на отлично». Ведь профессия стала главной в ее биографии.

Биографии яркой, щедрой на встречи с самобытными режиссерами, на «крупные» роли в кино, на серьезные сценические свершения. Кинематограф, а затем и телевидение принесли Васильевой известность, но приоритетным для нее всегда был и до сих пор остается театр. Он, к слову, у Веры Кузьминичны единственный — Академический театр Сатиры, куда она пришла более шестидесяти лет назад, в далеком 1948 году.

Правда, театр этот не сразу стал своим для Васильевой, не ощущавшей в себе тягу к данному жанру, будучи склонной к иным, менее радикальным театральным направлениям. Все-таки ее художественные пристрастия формировались под влиянием чистой классики и возвышенных созданий корифеев Большого и Малого театров, МХАТа, других прославленных в дни

Вера Васильева на юбилейном вечере





«Пиковая дама». Графиня — В. Васильева

юности и молодости Веры Васильевой коллективов.

Однако Театр Сатиры, вопреки узко-специфическому наименованию — театр широких репертуарных поисков. И это позволило Вере Кузьминичне Васильевой особо не спорить со своей природой, но наряду с тем, повинувшись присущей, вероятно, всем творческим людям тяге к самосовершенствованию, постоянно искать непроторенные пути для более полной реализации своего внутреннего потенциала.

Так, начав с лирических ролей (и тут самый яркий пример, конечно же, **Ольга** из «Свадьбы с приданым» **Н. Дьяконова** в постановке **Бориса Равенских**), Васильева со временем органично, как-то даже изящно перешла к ролям характерным, возрастным (скажем, к **Анне Андреевне** из гоголевского «Ревизора», **Графине** из «Женитьбы Фигаро» в режиссуре **Валентина Плучека**, **Домне Пантелеевне** из «Талантов и поклонников» **А.Н. Островского** в режиссерском прочтении **Бориса Морозова**). И — периодически осваивала непривычные для нее самой и для сво-

их почитателей жесткие, трагические ролевые «рисунки». Последние Вере Кузьминичне предлагали и **Марк Захаров** (в его версии пьесы **А.Н. Островского** «Доходное место» Вера Кузьминична сыграла гордую, свободолюбивую **Анну Павловну Вышневскую**, вынужденную существовать в чуждых ей условиях золотой «клетки»). И — **Борис Львов-Анохин**, доверивший Вере Васильевой роль **Домны Платоновны** в «Воительнице» по **Н.С. Лескову**, женщины противоречивой, поначалу отталкивавшей своей алчностью, но благодаря способности испытывать сильные чувства в итоге добивавшейся понимания зрительного зала. А в поставленных **Александром Вилькиным** «Священных чудовищах» **Ж. Кокто** она получила возможность посредством роли **Эстер** «примерить» на себя образ примадонны труппы.

Справедливости ради стоит заметить, что, несмотря на высокое звание народной артистки Советского Союза и обилие государственных наград, подобное положение Васильевой неведомо. И она, как и многие ее коллеги, увы, знает, как тяжело

Моноспектакль «Однажды в Париже»
в театре «Модернь»





*«Кабала святош».
Мадлена — В. Васильева,
Мольер — А. Ширвиндт*

бывает переживать периоды отсутствия новых ролей в родном театре. Но Вера Кузьминична никогда не сетовала на судьбу, жалобам предпочитая действие. В моменты испытаний написала и выпустила мемуарную книгу «Продолжение души» (между прочим, успешно выдержавшую три издания) и ради поддержания формы охотно принимала различные режиссерские предложения, что называется, «со стороны». Причем, не имело значения Москва это или провинция – Васильевой было гораздо важнее сыграть ту или иную интересную, призванную обогатить ее актерскую «палитру» роль.

В результате в активе Веры Кузьминичны появились Кручинина в «Без вины виноватых» А.Н. Островского (Орловский драматический театр имени И.С. Тургенева, режиссер Борис Голубицкий) и Раневская в «Вишневом саде» А.П. Чехова (Тверской драматический театр, режиссер Вера Ефремова), Сарытова в «Блажи» А.Н. Островского и Н. Соловьева, Пехтерева в «Ассамблее» П. Гнедича (столличный Новый драматический театр, режиссер Андрей Сергеев). А роль миссис Сэвидж в спектакле Андрея Денникова «Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика принесла совершенно новый для Васильевой опыт сотрудничества с артистами Театра кукол имени С.В. Образцова.

Недавно же она сыграла на подмостках Малого театра графиню Анну Федотовну в «Пиковой даме» по А.С. Пушкину (кстати, Веру Кузьминичну порекомендовала Элина Авраамовна Быстрицкая, которой, собственно, была предназначена эта роль), в очередной раз покоров публику лучшими свойствами своей индивидуальности. В том числе психологической тонкостью, умением по-человечески подойти к анализу характера, показав ее не «злой старухой», а лукавой, «хулиганистой» и бесконечно одинокой особой.

«Пиковую даму» поставил режиссер Андрей Житинкин, который вместе с Театром Сатиры преподнес Васильевой роскошный подарок к юбилею – роль Ирмы Гарленд в специально для Веры Кузьминичны постав-



Вера Васильева

ленном спектакле по его, Житинкина, пьесе «Роковое влечение». Благодаря этому Васильева получила шанс «погрузиться» в обстоятельства затворнической жизни некогда популярной «звезды» Голливода, в состояние, которое ей также не знакомо. Во-первых, потому что Вера Кузьминична, судя по ее публичным высказываниям, не отгораживается от окружающего мира, принимая близко к сердцу все происходящее вокруг нее радостные и печальные события. Вдобавок сегодня Васильева не может грешить на невостребованность. Да и к разряду «звезд» Вера Кузьминична не принадлежит. «Звезда» – понятие переменное, непредсказуемое, она неожиданно появляется и столь же внезапно исчезает. А Васильева – настоящая, большая актриса, без личности которой нельзя представить ни советский этап отечественного искусства, ни нынешний российский культурный «ландшафт».

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

ВЕРА ПРЕВОСХОДНАЯ

«**В**ы, Вера, превосходная! Вы истинно народная» — эти строки из стихотворения-поздравления **Вере Кузьминичне Васильевой** от Андрея Вознесенского стали названием юбилейной выставки народной артистки СССР, открывшейся в **Театральном музее им. А.А. Бахрушина** (на Малой Ордынке) и посвященной не только ее творчеству, но и «дотворческому» периоду. Да, был и такой, правда, очень короткий, поскольку уже в 12 лет, увидев на сцене Большого театра оперу «Царская невеста», Вера Кузьминична (а тогда еще Верочка) «заболела» театром.

Есть на выставке интересная фотография, где актриса еще совсем маленькая девочка со своим братом. Фото из другой эпохи. Как и сама актриса, уже ставшая легендой. Андрей Житинкин в одном из интервью сказал:

«Вера Кузьминична — живая легенда. Их осталось очень мало — великих актрис и актеров XX века, которым каким-то непостижимым образом удается абсолютно полноценно существовать в XXI веке». И подобных признаний на выставке очень много. Но еще больше признаний и искренних благодарностей самой Вере Васильевой тем, с кем ей посчастливилось работать — ее учителям, режиссерам, актерам.

В книге «**Продолжение души**», которая уже выдержала не одно издание, Вера Кузьминична писала: «В школе я выполняла минимум требований, а вся моя настоящая жизнь сосредоточилась на книгах, на театре, на несбыточных, странных мечтах. Перечитав маленькой девочкой почти все имевшиеся тогда мемуары великих артистов, я стала рисовать себя во всех желанных ролях. Я пропадала в театральной библиотеке, пере-

Вера Васильева на открытии выставки



читала все журналы “Рампа и жизнь”, “Театр и искусство”, знала всех актеров и антрепренеров по именам и фамилиям, разыскивала старые газетные рецензии, театральные фельетоны и прочее в том же духе...

Что же особенного запало тогда мне в душу?

МХАТ — с его спектаклями, старыми, поставленными еще К.С. Станиславским, — “Синяя птица”, “Мертвые души”... Мир старого театра, который так пленял меня в книгах, вдруг чудился мне в тех спектаклях, о которых я так коротко сейчас вспоминаю.

Как известно, все наши желания сбываются. И актриса вышла на сцену одного из старейших театров России — **Малого театра**. В роли графини **Анны Федотовны** в спектакле «**Пиковая дама**» **А.С. Пушкина** в постановке **А. Житинкина**. На выставке представлен один из созданных для этого спектакля Вячеславом Зайцевым костюмов героини, рядом с которым актриса призналась: «Я поняла, что могу говорить о том, что я хочу. Я встретила понимание и доверие и со стороны режиссера, и со стороны партнеров по сцене. Графиня очень дорога для меня и подвигла на большую смелость и откровение... Это чудо из чудес играть такую роль».

Еще одним знаковым событием в театральной жизни Москвы и в актерской судьбе Веры Кузьминичны стал спектакль «**Реквием по Радамесу**» **А. Николая**, появившийся в репертуаре Театра Сатиры в постановке **Романа Виктюка**, где актриса играла в незабываемом звездном трио с **Еленой Образцовой** и **Ольгой Аросевой**.

«Он (Роман Виктюк. — *А. О.*) не может не творить. В этом само его существо, — говорит Вера Кузьминична. — Даже личное общение с ним — это спектакль, который он бесконечно талантливо режиссирует. Вся работа была на невероятных эмоциях. От надежды и восторга до ужаса, отчаяния и оледенения, когда казалось, что я не в состоянии ничего сделать, я готова уйти».

И снова о мечтах и их воплощениях. «И вдруг два неожиданных, но подспудно желанных события вошли в мою жизнь. Я оказалась в городе моего детства, да еще в роли, о которой мечтала! И свои ощущения я мог-



Вера Васильева с братом

ла бы назвать единственным прекрасным словом — счастье! Случайная встреча в поезде с Верой Андреевной Ефремовой — главным режиссером Тверского драматического театра. Мы разговорились о моей родине, о профессии, о мечте, которая скорбно умирает в моей душе — и... (о, счастье!) выяснилось, что в Тверском театре, которым руководит Ефремова, вот уже девять лет идет “Вишневый сад”, но последние два года его не играют, так как исполнительница роли Раневской переехала в другой город. И Ефремова, присмотревшись ко мне, прислушиваясь к моим размышлениям, вдруг полуплутя-полусерьезно предложила мне сыграть в ее спектакле эту роль, заметив, что... в спектакль надо войти хоть и по-своему, но бережно сохранив все то, что было сделано. Так возникло неожиданное в моей жизни творческое содружество, сопряженное с огромными трудностями, сомнениями, неуверенностью, страстной жадной трудиться и что-то из своих сокровенных мечтаний, размышлений реализовать на сцене».



У Веры Кузьминичны, помимо актерского, есть еще один потрясающий талант — умение находить теплые, искренние и правдивые слова о тех, кто рядом с ней по жизни и в профессии. В уже упомянутой книге «Продолжение души» она оставила свои воспоминания о великих актерах и режиссерах в истории русского театра. Среди них: Вера Марецкая, Александр Остужев, Ольга Андровская, Екатерина Еланская, Алла Тарасова, Алиса Коонен, Мария Бабанова, Софья Гиацинтова... И очень трудно не процитировать некоторые из них. О Георгии Менглете («Играть и репетировать с ним было легко и радостно, как всегда, когда рядом на сцене Мастер. Каждому участнику спектакля Георгий Павлович отдавал много времени, но особенно много работал со мной»), о Надежде Слоновой («...редкий мастер, виртуозная артистка, женщина умная, независимая, ироническая. Она редко кого хвалила, но всегда была правдива в оценках и потому я особенно дорожила ее мнением»), о Николае Петрове («...человек удивительно лег-

кий, талантливый, добрый, артистичный, раскованный, начисто лишенный желания властвовать, быть диктатором. Он охотно приглашал талантливых режиссеров, всегда радовался успеху чужого спектакля»), об Андрее Гончарове («В те времена работал в театре молодой режиссер — Андрей Гончаров, шумный, веселый, темпераментный, красивый и волевой»), о Борисе Равенских («В искусстве он был заметной, крупной фигурой, а в жизни — сложный человек, способный вызвать не только любовь, преклонение, восхищение, но и ярость, ненависть, полное неприятие. Он был велик! Пересказывали его словечки, поступки, копировали манеры, негодовали, смеялись над привычками одеваться, кричать, опаздывать и т. д. Он вызывал такие разные чувства, такие полярные страсти! Для меня он остался загадкой. Думать о нем мне трудно... В этих мыслях нет идиллии. Все слишком живо в памяти: моя фанатическая, религиозная преданность, моя боль, мой протест, мое непонимание его поступков, страстей, борьбы...»), о Валентине Плучке («...старался приучить нас к опоэтизированию чувств, к романтической приподнятости, что и требовалось для этой романтической пьесы, которая была больше похожа на сказку»), об ЭрASTE Гарине («Гарин был так бестелесен, добр, наивен и сказочен, и ясно было, что так, как он, никто сыграть не может. Его удивительные незабудковые глаза не понимали этой жизни. Он был так душевно прекрасен, что не смыкался со всеми нами, земными, плоскими»), о Валентине Гафте («Один из тех немногих актеров, что разговаривая, не показывают себя. Он весь мысль, весь — сжатая пружина. Даже на отдыхе, когда можно расслабиться. Стать ленивым — никаким»), об Андрее Миронове («Я знала немного людей, которые были бы так влюблены в театр, как Андрей. В жизни он был очень разный. Но всегда — очаровательный. И все в него влюблялись»), об Александре Ширвиндте («...лучшее подтверждение того, как нужны на сцене красивые люди. Не сказать о том, какой обаятельный, красивый, контактный, добрый и умный человек наш Александр Анатольевич Ширвиндт — просто невоз-



Фрагмент экспозиции

можно...»), об Анатолии Папанове («Папанов, каким я его знала, был натурой для меня не разгаданной, человеком неожиданных решений и свершений. И его актерский путь был полон блестящих неожиданностей... На наших репетициях он оказался поразительно добрым, терпеливым, ранимым, по-отечески опекающим абсолютно каждого участника будущего спектакля. Демократичный, не боящийся потерять свой авторитет, собранный, эмоционально заряженный только добром, только нежностью и верой в каждого артиста, с которым он работал...»).

И в каждом слове — Вера Васильева. Ее понимание жизни, профессии и людей, ее чувства и чувствования, все то, из чего складывается ее неповторимая, интересная жизнь. И все эти воспоминания, впечатления и размышления органично «вмонтированы» в выставку, на которой представлено около 200 экспонатов из разных собраний и из личного архива актрисы — эскизы

костюмов и декораций, афиши и программы спектаклей, фотографии, рукописные материалы, костюмы, куклы, предметы мемориально-вещевого фонда, прежде всего, награды Веры Кузьминичны.

В одном из выставочных залов создана атмосфера времени, в котором воспитывалась и формировалась будущая актриса, здесь же представлена ее жизнь «около» театра и вне его. Да, была и такая. Например, Вера Кузьминична на фестивале «Лучшие спектакли России», на сцене с Евгением Леоновым в капустнике в ВТО, на Патриарших прудах в окружении детворы в «роли» депутата Моссовета, тут же исторические фото со съезда кинематографистов, посещения усадьбы Александра Островского «Щельково» и в экстерьере Монмартра в Париже... Она такая разная и такая прекрасная. Всегда.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА
Фото автора

ЩЕДРОСТЬ ДУШИ

В августе отметила свой юбилей заслуженная артистка РФ **Августа КЛЕНЧИНА**. Полвека назад выпускница Красноярского училища искусств начала свой творческий путь в **Красноярском драматическом театре**, а позже в ее актерской биографии появились театры Пскова, Иваново, Пензы, Калининграда, Ставрополя, Уфы.

В 1986 году в **Вологодский ТЮЗ** (Театр для детей и молодежи) она пришла уже состоявшейся актрисой. В ее послужном списке было множество разнообразных ролей, персонажей классической и современной драматургии, ставших значимыми и любимыми для самой актрисы: **Виктоша («Сказки старого Арбата», А. Арбузов), Клеопатра («Антоний и Клеопатра», У. Шекспир), Электра («Траур — участь Электры», Юджин О'Нил), Элеонора («Месть Амилькар», Ив Жамиак), тетушка Руца («Птицы нашей молодости», И. Друцэ)...**

Профессия актера не терпит застоя, она всегда заставляет быть в поиске идей, решений, даже желаний. Желание работать с режиссером **Борисом Гранатовым** привело Августу Кленчину в северную провинциальную Вологду — город, с давно сложившимися культурными традициями. Город, где любят театр. Соприкосновение с преимущественно детской и подростковой аудиторией — необычной зрительской средой, которую невозможно обмануть и очень непросто увлечь — стало для актрисы своеобразным испытанием и особым стимулом для творческих поисков. Созданные ею сказочные персонажи покорили маленького зрителя разнообразием характеров, смелым и ярким рисунком образов. Это и расчетливая, скарденная **Мышь («Дюймовочка»** по сказ-

ке **Х.К. Андерсена**), мудрая **Фея («Золушка», Е. Шварц)**, наивная **Корова («Кошка, которая гуляла сама по себе», Р. Киплинг)**, решительная, находчивая госпожа **Шпуль («Приключения капитана Врунгеля»** по **А.С. Некрасову**), забавная, нелепая **Ведьма («Огниво»** по сказке **Х.К. Андерсена**)...

Основной в творчестве артистки стала тема матери. Августа Кленчина создала своеобразную галерею женских образов, за каждым из которых не просто характер, но и сложная судьба, жизненный путь человека. Страстная натура и трагическая личность — **Гертруда («Гамлет», У. Шекспир)**; ироничная и великодушная **Осе («Пер Гюнт», Г. Ибсен)**; задавленная безысходностью семейных проблем **Анна Хороших («Прошлым летом в Чулимске», А. Вампилов)**, верная, надежная **Кормилица («Ромео и Джульетта», У. Шекспир)**, преданная семье и дому **Варвара Капитоновна («Вечно живые», В. Розов)**. На общем фоне ее ролей особо выделяется образ **Фирса** в спектакле **«Вишневый сад» А. Чехова**. Фирс, созданный актрисой в этом спектакле, — удивительно невесомое, эфемерное существо, которое присутствует везде и всегда. В нем есть что-то материнское, это не только душа умирающей усадьбы — это ее сердце, символ потерянной родины.

В 2014 году Августа Кленчина получила диплом лауреата «Лучшая женская роль» за роль **Амалии Павловны («Вперед и спесней!»)**, **А. Найденев** на VIII Международном театральном фестивале современной драматургии «Коляда-Plays» в Екатеринбурге. И в 2015 году за эту же работу — диплом участника II фестиваля-конкурса мо-



Августа Кленчина

носпектаклей «МОНОfest» в Перми. Артистка создала образ женщины с изломанной судьбой. Героиня спектакля — современная пенсионерка — своим эмоциональным рассказом заставляет задуматься о судьбе целого поколения людей, на долю которых выпали нелегкие испытания: репрессии, война и послевоенная трудная, но не лишённая радости жизнь.

Августа Савельевна Кленчина — человек широкой души, она щедро наделяет своих персонажей такими неподдельными, сильными чувствами и эмоциями, которые передаются публике и надолго остаются в памяти.

Щедрость души Августы Савельевны распространяется не только на ее роли, но и на помощь в работе с молодыми актерами. Ее готовность помочь коллегам в роли педагога-режиссера или подыграть в их самостоятельной работе всегда очень ценна для кол-

лег. Важным приобретением для театра стал спектакль **«Наташина мечта» Я. Пулинович**. Он родился из совместной работы Августы Кленчиной и юной актрисы Алены Данченко, только что закончившей институт, для которой это был первый, важный шаг на театральных подмостках.

Опыт работы ассистентом режиссера был успешно применен Августой Кленчиной в спектаклях театра: **«Кораблекрушение» К. Драгунской**, **«Марьино поле» О. Богаева**, **«Ромул Великий» Ф. Дюрренматта**, **«В открытом море» С. Мрожека**, **«Сотворившая чудо» У. Гибсона**.

Мы поздравляем Августу Савельевну Кленчину с Днем рождения и творческим юбилеем! От всей души желаем здоровья и удачи! Оптимизма и бодрости! Новых ярких свершений и успехов!

Светлана ШАТРОВСКАЯ

ХОРОШАЯ ЦИФРА 15...

«Марийский балет». Сегодня этот бренд, может быть, лучше известен в Мексике, Южной Корее, Китае, Германии, чем в родной стране, хотя и в тех российских городах, где он побывал на гастролях, у него появилось много поклонников. В столице **Республики Марий Эл**, в городе **Йошкар Ола** на балетных спектаклях всегда аншлаг. А на балетных премьерах, как говорится, — весь город и Глава Республики **Леонид Маркелов**. Благодаря его настойчивому приглашению, ведущий солист Большого театра, уроженец Марий Эл, **Константин Иванов** в 1999 году возглавил балетную труппу, а через год стал **директором и художественным руководителем Марийского Государственного театра оперы и балета им. Э. Сапаева**. Ему было 27 лет.

И вот прошло 15 лет...

Этим летом балетная труппа Театра оперы и балета им. Э. Сапаева Республики Марий Эл впервые гастролеровала в Москве. Она была приглашена открывать **Летние балетные сезоны**, которые проходили на сцене **РАМТа** в пятнадцатый раз. Впервые такая честь была оказана не столичной труппе. Основа репертуара Летних сезонов традиционна — русская классика. И Марийский театр привез «Лебединое озе-



«Щелкунчик». Ученицы отделения хореографии Колледжа искусств Республики Марий Эл

ро», «Спящую красавицу», «Щелкунчика», «Ромео и Джульетту», «Дон Кихота» — удачные версии Константина Иванова, а также балет знаменитого эстонского хореографа Май Мурдмаа «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову. 12 спектаклей за 12 дней, 6 названий. Успех превзошел все ожидания. С каждым вечером увеличивалось количество зрителей. Вторая половина гастролей шла при аншлагах. Аплодисменты, цветы, крики «браво!»... Зрители были благодарны артистам и Константину Иванову за то, что они сохраняют лучшие традиции русского классического балета.

Откуда в Йошкар Ола такая высокопрофессиональная труппа: такие солисты на главные и второстепенные партии, такой кордебалет, такая постановочная культура? Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним историю. В 1992 году Московское хореографическое училище (ныне Академия) закончил Константин Иванов и был сразу приглашен в труппу Большого театра. Так случилось, что, став ведущим солистом Большого, он не утратил духов-

К. Иванов и его ученики



ной связи со своей малой родиной, Республикой Марий Эл. Начал ездить домой, попытался танцевать с местной труппой, которая в то время была в плачевном состоянии. Потом он придумал Рождественские вечера: гала-концерты, в которых с удовольствием участвовали ведущие солисты Большого театра. Это была очень дружная, веселая компания. Константину Иванову хотелось, чтобы в родном городе увидели и полюбили настоящий балет. И лед тронулся — залы на Рождественских вечерах были полны.

А далее последовало приглашение возглавить балетную труппу, а затем и Театр оперы и балета. Так для Иванова начался XXI век. Первые годы Константин Иванов успешно совмещал работу в Большом театре, где карьера его шла вверх, с работой в Йошкар Оле. Он стал одним из лучших танцовщиков своего поколения. Его поддерживал тогдашний директор Большого театра Владимир Васильев. Когда руководство сменилось, Иванова поставили перед выбором: Москва или Йошкар Ола. Он выбрал Йошкар Олу. Не мог поступить иначе. Здесь уже началась кропотливая работа по созданию, фактически, новой балетной труппы. И первое, что сделал Кон-

стантин Иванов, — открыл балетную школу. Он прекрасно понимал, что театра не будет, если не вырастить свои кадры.

Так получилось, что 15-летие Школы отмечали гастролями в Москве. Это было счастливое совпадение. И сегодня на 98% марийская балетная труппа — выпускники Школы Константина Иванова.

Ему фантастически повезло. Отделение хореографии Колледжа искусств, которое Константин Иванов возглавил, приютил у себя необыкновенный человек — **Григорий Ефимович Пейсахович**, директор школы №18, ныне это Баумановский лицей. Уже тогда, полтора десятилетия назад, это была необычная школа со своими особыми программами, где все ученики занимались после уроков спортом и разными искусствами — живопись, керамика, музыка, хор, народные танцы и т. д. В огромном спортивном зале можно было играть в волейбол, футбол, баскетбол и даже в теннис. Кроме того, были в школе бассейн и своя медицинская часть. Но главное — была там особая творческая и человеческая атмосфера. Вот в этой школе и оборудовали специальный класс для занятий хореографией. К счастью, нашлись прекрасные

Педагоги отделения хореографии Колледжа искусств Республики Марий Эл





«Мастер и Маргарита». Бегемот — С. Александров, Маргарита — О. Челпанова, Фагот — А. Барачевский, Воланд — Д. Коган

«Щелкунчик». Мари — Е. Байбаева, Принц — Д. Коган. Фото Е. Никифорова





«Спящая красавица». Сцена из спектакля

педагоги — бывшие артисты театра. Оборудовали и общежитие, так как талантливых учеников находили не только в Йошкар-Оле. Здесь же получали они прекрасное общее образование.

Основа нынешней балетной труппы — это выпуск 2007 года, 12 человек. Участвовать в спектаклях они начали очень рано. Особенно хороши оказались мальчики. Нынешние ведущие солисты — **Константин Коротков**, **Кирилл Паршин**, **Дмитрий Коган** — из этого выпуска. В моем архиве сохранилась запись, где Костя Коротков рассказывает, как он попал в балетную школу: «В 99-м году, когда Константин Анатольевич задумал организовать хореографическое училище, был сперва экспериментальный класс. Потом стали набирать мальчиков и девочек из разных школ. Пришли в нашу школу. Я как раз перешел в пятый класс. Все пятые классы собрали в большом зале, проверяли данные. Меня отобрали. Я думать не думал ни о каком балете. Я даже

не представлял, что это такое. Никогда в театре не был. Мама сказала: решай сам, если пойдешь туда — это будет твоя профессия. Я не понимал ничего, но почему бы ни попробовать? Так год за годом познавал профессию артиста балета...»

Сейчас Костя настоящий премьер и очень хороший партнер. Вместе с примабалериной **Ольгой Челпановой** они блестяще танцуют все главные партии.

У Ольги другая история. В 2006 году она закончила хореографическое отделение Колледжа культуры и искусства Республики Коми. Она оттуда родом. У Ольги был замечательный педагог **Ольга Федотова**. Константин Иванов увидел Олю в Перми на Международном конкурсе артистов балета «Арабеск», куда она приехала сразу после выпуска. Маленькая, хрупкая, изящная, легкая, хорошо выученная. Как только Иванов увидел ее на первом туре, понял: это — то, что ему надо, такой девочки у него нет. Сразу после первого тура подошел к ней и пригласил в Йошкар-Олу. Она



«Лебединое озеро». Одилия — О. Челпанова

и приехала. И как-то легко вписалась в молодую талантливую компанию, сразу заявив о себе. Ее партнером стал Костя Коротков. Так они вместе и танцуют. И не расстаются ни в театре, ни дома. Как говорит Костя, чувствуют друг друга, любят друг друга на сцене и в жизни. Они оба заслуженные артисты Марий Эл. Им дали квартиру в новом доме на набережной. Но я, грешным делом, думаю, что все-таки их главная любовь — балет.

Еще одна цитата из нашего давнего разговора с Костей Коротковым. Я спросила, как работает Константин Анатольевич Иванов как педагог и как постановщик. Вот что Костя мне ответил: «Во-первых, все, что он получил от своих учителей в Большом театре, все знания и умения он бережно передает своим ученикам, он воспитывает в том духе, в каком его воспитывали — по актерскому мастерству, в техническом отношении... Такое родительское тепло идет от него на протяжении всей учебы и

всей работы. Он переносит сюда традиции столичного театра. Не важно, что мы не в Москве, мы должны быть профессионалами, качество должно расти и чувство ответственности перед зрителями».

И правда, Марийский балет совсем не выглядел провинциальной труппой на Летних балетных сезонах в Москве, а смотрелся более чем достойно. Все спектакли прошли с успехом — и классика, и современный сложный балет «Мастер и Маргарита» эстонского хореографа с мировым именем. Май Мурдмаа специально приехала в Москву, провела репетицию. На спектакле мы с ней сидели рядом. Я видела, как она внимательно смотрела и время от времени тихо говорила: «Молодцы...» Надо сказать, что и публика оценила и сам балет, и исполнителей. Аплодисменты звучали после каждой сцены, а по окончании спектакля зрители долго не отпускали артистов...

Май Мурдмаа поставила в Йошкар Оле не только «Мастера и Маргариту», но и



«Ромео и Джульетта». Ромео — К. Коротков

триптих «Кармина Бурана» на музыку К. Орфа. Когда я спросила, каковы были ее первые впечатления от марийской труппы, она как человек немногословный сказала: «Понимаете, профессионалы есть профессионалы. Если руководитель профессионал — тогда все органично складывается. Люди очень открытые, чистые, бесхитростные. Их воспитывает настоящий художник, поэтому работать было просто и радостно».

Константин Анатольевич Иванов, действительно, не только учит профессии, но и воспитывает учеников как творческих людей, умеющих отличать искусство от подделки. Раньше, пока они еще росли, в спектаклях театра нередко участвовали ведущие танцовщики Большого театра, Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, зарубежные звезды. В последнее время гости приезжают реже, например, на единственный в России да и в мире Улановский

фестиваль. Но теперь все танцуют на равных...

И еще артисты Марийского балета приучены с детства много работать. Какая труппа могла вынести такую нагрузку, как на гастролях в Москве, когда каждый день на сцене, замен нет, спектакли труднейшие... Но — выдержали!

Так сошлись звезды, что 15-летие своей Школы марийский балет отметил в Москве на Театральной площади полномасштабными успешными гастролями. Это ли не чудо? Пятнадцатые Летние балетные сезоны — и 15 лет как Константин Иванов возглавляет Марийский Государственный театр оперы и балета им. Э. Сапаева, для которого два года назад построили новое, прекрасно оборудованное здание в центре Йошкар Олы!

Хорошая это цифра — 15...

Мая РОМАНОВА

Фото предоставлены театром

ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ

Елена Струтинская. Художники Малого театра. XX век. Москва, 2014 год

В 1926 году был основан музей Малого театра, и почти за столетие в его собрании сформировалась уникальная коллекция — 7 224 тысячи эскизов декораций, костюмов, буафории. Теперь эти «единицы хранения» увидели свет на страницах книги-альбома **Елены Струтинской «Художники Малого театра. XX век»**, вышедшей в серии «Библиотека Малого театра» в конце 2014 года. Художник издания и автор макета **Александр Рюмин** включил сюда более 500 эскизов декораций и костюмов, а также фотографии фрагментов спектаклей Малого театра. Впрочем, и саму книгу, сделанную с большим художественным вкусом, обложку которой украшает эскиз декорации В.В. Рождественского к спектаклю «Снегурочка», можно назвать произведением искусства.

Масштабный очерк известного искусствоведа Елены Струтинской охватывает ровно столетие — и в истории российской сценографии, и в истории Малого театра, поскольку художники, о которых идет речь, создавали декорационный образ спектаклей именно для этой сцены. «Наша книга — о художниках, и к ним, кажется, ученые вопросы трактовки пьес и интонации артистов не имеют отношения, но на самом деле это не так, — отмечает автор. — Ведь история отношений Малого театра с художниками составляет целый сюжет, довольно драматичный, полный побед и поражений, и главная интрига в нем — выбор между академическим сохранением традиций и изменчивостью визуального решения спектаклей, подчиненного стилевым доминантам времени».

Этот сюжет Струтинская разбила на шесть глав, вписав в каждую знаковые имена и события. «Малый театр в начале XX века» охватывает период с 1900 по 1916 год, когда в театральном искусстве происходили кардинальные перемены, а сценография впервые получила равный ста-



К.А. Коровин. «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. 1910 г.
Эскиз костюма Елизаветы

тус со станковой живописью и графикой. На выставках стали появляться театральные эскизы, и это становилось сенсацией. В первом сезоне XX века грандиозный успех имела «Снегурочка», эскизы к которому сделал А.П. Ленский — актер, режиссер, театральный реформатор. Эти работы, такие яркие, «пряничные», Елене Струтинской напомнили детскую книжную графику того времени, в них «непосредственность, наивность и пленительность сказочного мира сочетаются с точным знанием, как этот мир воплотить в сценической реальности». Выказывая мысль о создании единого художественного образа спектакля и считая, что в современном театре художник не может быть независим от ре-

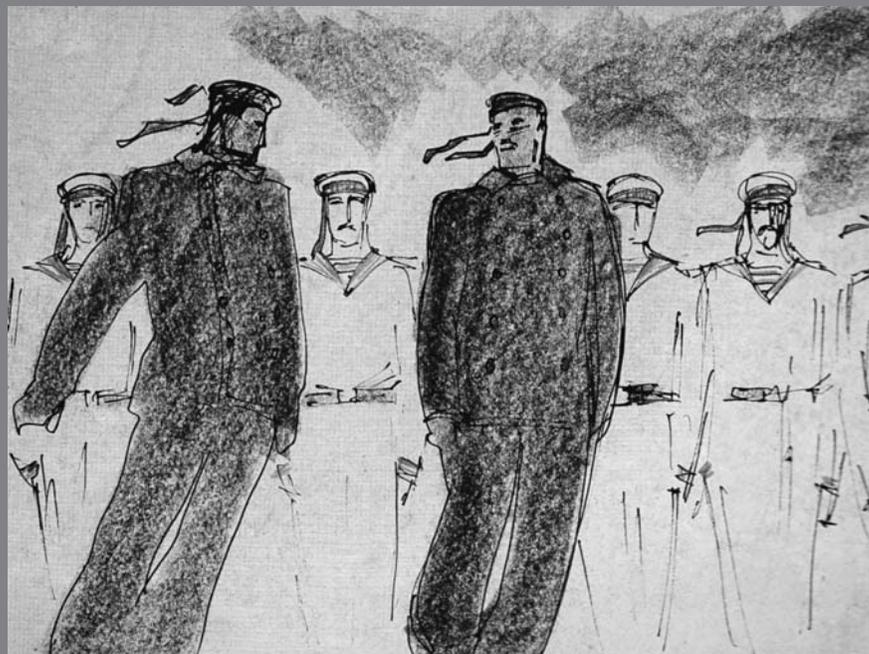


Д.Н. Кардовский. «Ревизор» Н.В. Гоголя. 1922 г. Эскизы костюмов

жиссерского решения, Ленский воплотил свое видение в 1902 году в «Кориолане» Шекспира. Этот спектакль стал его триумфом и как режиссера, и как художника.

Еще одно яркое имя — Константин Коровин. Его видение того или иного образа спектакля поражало экспрессией, знако-

востью. Для каждой постановки он искал новый прием, который раскрыл бы образную и эмоциональную глубину драматургии. Именно такой были сценография и эскизы костюмов Коровина к спектаклям «Измена» А.И. Сумбатова (1903), «Буря» У. Шекспира (1905), «Борьба за престол»



Д.Л. Боровский. «Оптимистическая трагедия» Вс.В. Вишневского. 1967 г. Эскизы костюмов



Д.Н. Кардовский. «Лес» А.Н. Островского. 1921 г. Эскиз декорации 1 действия

Г. Ибсена (1906), «Безумный день, или Женидьба Фигаро» П.-О. Бомарше (1910), «Мария Стюарт» Ф. Шиллера (1910) и другие.

Февральская революция 1917-го, затем последовавший октябрьский переворот, начало строительства нового государства и связанные с этим потрясения. Для Малого театра период с 1917 по 1925 стал самым сложным. О том, как происходило противостояние бывшего императорского театра идеям разрушения, какой ценой приходилось отстаивать свое право на существование рассказывает вторая глава — «Semper eadem — Всегда тот же». С этим временем в художественной летописи театра связаны имена художников К.Ф. Юона, А.А. Арапова, А.А. Веснина, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского, В.Е. Егорова... Все они очень разные, принесшие революционный дух, иное звучание красок, но все же, как права первая исследовательница советской сценографии Н.В. Гиляровская, высказывая которой приводится в книге: «*Бывают театры, у которых так сильна их традиция, их собственная физиономия, что они властно налагают свои требова-*

ния и на художников. Таков Малый театр... И быть может, прав театр, охраняющий свои традиции, чурающийся моды и увлечений, и лишь тогда, когда устоится порыв и бурные натиски новаторства, органически воспринимающий новые достижения».

Мы листаем страницы, а по сути, десятилетия жизни Малого театра — «В поисках стиля эпохи» (1926–1940), «Трудные годы» (1941–1956) «Иллюзия свободы» (1957–1988), «Территории классики» (1989–2000), глядяемся в точные линии и полутона эскизов А.Г. Тышлера, Н.А. Шифрина, Б.И. Волкова, Е.И. Куманькова, Э.Г. Стенберга, Н.П. Акимова, С.М. Бархина, И.Г. Сумбатшвили, Д.Л. Боровского... Закончился XX век, промелькнуло 15 лет нового столетия. Малый театр продолжает свою летопись. Сюжеты уже совсем иные, но в них все так же важны диалоги режиссеров и художников, творческие споры, в которых рождается истина — образ спектакля.

Елена ГЛЕБОВА
Иллюстрации из книги
«Художники Малого театра. XX век»

ТЕАТР ВЛАДИМИРА ГАЛИЦКОГО

При поддержке **Тамбовского отделения СТД** вышла в свет книга заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата государственной премии СССР, режиссера **Владимира Александровича Галицкого**, подготовленная **Тамбовским театром**. Она объединяет уже опубликованные мемуары «**Театр моей юности**» и «**Записки периферийного главрежа**», а также обнаруженную в семейном архиве дочерью Марией Владимировной Галицкой и вдовой Татьяной Владиславовной Петкевич рукопись «**Бессонница памяти**». В издание включены воспоминания его дочери, друзей и учеников, а также фотоматериалы из семейного архива, фондов Музея истории Тамбовского театра и Тамбовского областного краеведческого музея, архива его учеников. При подготовке книги были использованы и материалы открытых источников театров Одессы, Днепропетровска, Харькова, Барнаула, Владивостока, Чебоксар, Калинина (ныне Тверь), в которых служил Владимир Галицкий.

Раздел «**Театр моей юности**» посвящен всем, с кем встречался Галицкий в молодые годы, кто раскрыл перед ним необъятный мир искусства, кто учил, наставлял, подавал руку помощи в трудную минуту. Это своего рода экскурс в историю театрального дела, начинающийся с 1913 года, когда семья Галицких приехала в Одессу. Отец, Александр Петрович, был суфлером и жизнь в семье, как пишет Владимир Александрович, была пропитана театром и целиком зависела от него.

«**Бессонница памяти**» — название, рожденное сердцем автора. «Образы прошлого жили во мне, волновали и настоятельно просились на бумагу», — пишет Владимир Александрович. Он запечатлел здесь родственные явления — русский и украинский театры, в которых служил в годы Великой Отечественной войны, до и после нее, во время эвакуации.

Службе Галицкого на периферии, а именно в Тамбовском драматическом театре посвящен раздел «**Записки периферийного главрежа**». Владимир Александрович пишет, что «к сожалению, периферийный театр не имеет своей истории, процессы, происходящие в нем, взбухают и гаснут, как огни светлячков в ночи», что он, несомненно, влияет на общее развитие театральной культуры,



его можно назвать «питомником талантов». Галицкий повествует о своей личной режиссерской и «главрежской» жизни, описывает положение художника, преодолевающего рутину, отсталость и дурной вкус. Создав при Тамбовском театре студию, укрепляя молодежь спектакли, он открыл новый пласт для периферийной режиссуры, за десять лет создал ансамблевый, высокопрофессиональный (пять званий и пять Сталинских премий) театр, единый коллектив.

Мемуары читаются с неослабевающим интересом, это своего рода новеллы, эссе, меткие зарисовки. Автор показывает театр изнутри, со всеми его специфическими особенностями, мучительными исканиями, творческими озарениями и просчетами, жизненными проблемами. В главах, посвященных корифеям театрального дела Н.И. Соболевскому-Самарину, В.В. Кенигсону, А.Г. Коонен и А.Я. Таирову, С. Мартинсону, Н. Алисовой, В. Леонтьевой, открываются неизвестные факты их жизни и творчества. Этот сборник может стать настольной книгой для служителей театра всех рангов и положений, а также всех, живущих театром.

Артем ПРОЦИН

ФАНТАЗИИ НА ТЕМУ...

Молодежный проект IX театрального фестиваля имени Н.Х. Рыбакова (Тамбов)

Прославленный провинциальный актер **Николай Хрисанфович Рыбаков** (1811–1876) впервые вышел на сцену в пятнадцать лет. К тому времени он окончил четыре класса гимназии и поступил на службу в канцелярию Курской казенной палаты. Тогда же его приняли статистом в курскую труппу, которой руководил И.Ф. Штейн. Театр захватил Рыбакова до такой степени, что он оставил службу, решив посвятить себя сцене. Во время гастролей в Харькове на молодое дарование обратил внимание сам Мочалов. Встреча оказалась

счастливой — по настоянию Мочалова начинающему артисту впервые дали ответственную роль, положившую начало его яркой творческой судьбе.

История символична. Как и то, что уже не первый год в программе одного из крупнейших российских театральных фестивалей, который носит имя Н.Х. Рыбакова (его организаторы — **Управление культуры и архивного дела Тамбовской области и Тамбовское областное государственное автономное учреждение культуры «Тамбовтеатр»**) важное место занимает **Молодежный**

«Вас вызывает Таймыр». Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова





«Две стрелы». Московский театральный колледж при «Московском театре п/р Олега Табакова»

проект. Это особая творческая территория, где проходят показы дипломных спектаклей студентов театральных вузов Центрального федерального округа. И первую ноту, достаточно высокую, на IX Рыбаковском фестивале сыграли четверокурсники **Ярославского государственного театрального института**, представив драматические фантазии на тему «**Маленьких трагедий**» **А.С. Пушкина**.

Вслед за великим мистиком Пушкиным, которого нужно внимательно читать между строк, режиссер **Олег Нагорничных** отчетливо обозначает тему неизбежности и предопределенности. Сквозь все сцены красной нитью проходит образ многоликого и зловещего Беса в ярком исполнении **Антоня Полетаева**. Он Мефистофель, хладно-

кровно заключающий сделку с Фаустом, Жид — толкающий сына на убийство отца. А вот мелькнул среди гостей Дон Гуана, оставаясь почти незаметным, но все так же властвуя над людьми и их поступками, неожиданно проявился в Моцарте, разжигая темную страсть в Сальери, подталкивая к страшному шагу. А когда мир рушится окончательно, Бес занимает пост Председателя пира во время чумы, дирижируя бесполой толпой приговоренных. Впрочем, и сам он обречен.

Говоря об этом спектакле, нужно отметить целый ряд интересных актерских работ, среди которых Барон в «Скупом рыцаре» (**Антон Перверзев**), Лепорелло (**Никита Малков**) и Дон Карлос (**Дмитрий Чистов**) в «Каменном госте», Фауст (**Сергей Морозов**), Сальери (**Сергей Морозов**), Мэри и ее антипод



«Дети солнца». Мелания — А. Гончарова, Протасов — Д. Парамонов. Московский театральный колледж при «Московском театре п/р Олега Табакова»

Луиза в «Пире во время чумы» (**Анастасия Шемякина** и **Алевтина Хомякова**). Благодаря педагогам (**Наталья Волохович** — хореография, **Виталий Новик** — постановка боев), студенты легко и свободно существуют в массовых сценах. Световое решение спектакля, сделанное **Арманом Хаировым**, практически стирает грань между сиюминутным и вечным, создавая новое измерение, где ожившие тени становятся реальными персонажами.

А вот история, рассказанная третькурсниками **театрального института Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова**, абсолютно земная. Пьесу **Александра Галича** и **Константина Исаева** «Вас вызывает Таймыр» поставила **Любовь Баголей**. Не пытайтесь перешагнуть предложенное

драматургами далекое советское время, авторы спектакля наполняют сценическое пространство интересными деталями интерьера и сделанными с большим вкусом костюмами (художник-постановщик **Юрий Наместников**, художник по свету **Дмитрий Крылов**). А главное, они искренно и достоверно говорят о том, что самое ценное в жизни — слышать и понимать друг друга.

Ироничный сюжет этой комедии-шутки сложился из множества недоразумений, которые к финалу легко разрешаются. В характерах персонажей много забавного — будь то директор филармонии **Кирпичников (Никита Кузин)** и его властная жена **Элина Сорокина**, тамбовский пчеловод **Бабурин (Дмитрий Ширин)** и его сестра **Дуня (Надежда Червонная)**, дежурная по тринадцатому



«Много на свете не княжеских детей». Нелли — А. Лукьянова, Иван Петрович — Ю. Романов. Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина

цатому этажу (**Наталья Карпова**), бабушка Фортунагова (**Маша Немцева**), певица и ее концертмейстер (**Яна Дубровина** и **Сергей Бережной**) и, наконец, приехавший с Таймыра товарищ Дюжиков (**Дмитрий Кривоносов**), вокруг которого и закрутилась вся эта история. Далекый Таймыр становится близким, а понятия дружбы и взаимовыручки не кажутся пафосными.

Впервые в 2015 году участником Молодежного проекта театрального фестиваля имени Н.Х. Рыбакова стал Тамбовский молодежный театр, показав «Разбойников» Фридриха Шиллера в постановке **Владимира Карпова**. Музыка к спектаклю написал **Евгений Корабельников**, сценографию придумал **Юрий Наместников**, взяв за основу серый цвет. Она метафорична и во многом определяет главные акценты шиллеровской драмы — серые, струящиеся

ленты превращаются в колонны, в стены замка, в лесную чащу, но в конечном итоге становятся страшными путями для главных действующих лиц. И все же эту работу Тамбовского молодежного театра не отнести к удачам. Потому что за внешним рисунком потерялось внутреннее наполнение, ушли главные смыслы. К сожалению, не всем актерам удалось освоить, почувствовать сложный материал. Хотя можно говорить об удачных работах **Дмитрия Елтунова** (Франц), **Павла Шишляникова** (Карл), **Вячеслава Шолохова** (разбойник Косинский). Несомненным камертоном стал артист Тамбовского драматического театра **Юрий Томили**н, специально приглашенный на эту постановку. Уверена, работа с таким мастером для начинающих актеров — большая удача и хорошая школа.

Мрачный Петербург предстал в спек-



«Разбойники». Максимилиан, граф фон Моор — Ю. Томилин, Франц — Д. Елтунов

«Мне скучно, Бес...». Ярославский государственный театральный институт



такле «**Много на свете не княжеских детей**» по роману **Ф.М. Достоевского** «**Униженные и оскорбленные**», поставленном **Натальей Беляковой** со студентами второго и третьего курсов актерского факультета **Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина**. И хотя не все еще получилось, попытка разобраться в природе человеческой любви, жестокости, равнодушия вызывает уважение. **Юрию Романову**, исполняющему центральную роль Ивана Петровича, с самого начала удалось найти истинные, лишённые нарочитых театральных красок интонации, и во многом это повлияло на общую атмосферу спектакля. Так же как и Нелли **Ангелины Лукьяновой**, в которой соединились обречённость и невероятная внутренняя сила. Она юная и хрупкая, но, кажется, уже все знает о несправедливости жизни. Чем больше стойкость Нелли, тем яростней Бубнова (**Наталья Гомонова**), потому что не может ее сломать. И только искреннее сочувствие Ивана Петровича высвечивает в одинокой и озлобившейся девочке другую сторону души — доброту, верность, всепрощение, человеческое достоинство. Эта героиня со смешными рыжими косичками врывается в его жизнь, преворачивает ее и заставляет поверить в неслучайность всего происходящего.

Театральный колледж при «**Московском театре п/р Олега Табакова**» привез на фестиваль два дипломных спектакля. Первым сыграли «**Две стрелы**» по пьесе **Александра Володина** (режиссер-педагог — **В. Егоров**, зав. постановочной частью **Т. Ермолин**, художники по свету — **Д. Панакин** и **Т. Ермолин**). Действие происходит в каменном веке. В мире первых людей так сочны первые страсти — радость, гнев. Предельно точны хореографические рисунки первобытных плясок и ритуалов, в которых студенты колледжа демонстрируют замечательную пластическую школу. Ин-

тересным дополнением к музыкальному ряду спектакля (звукорежиссеры **Д. Панакин** и **Н. Филимонов**) стала песня, которую героини этой почти детективной истории исполняют на каком-то праславянском языке. Как потом выяснилось, это удмуртский из группы финно-угорских языков, принадлежащий народам, которые пусть и не были первыми людьми, но населяют среднюю полосу России с глубокой древности.

«**Детей солнца**» по пьесе **Максима Горького** поставила заслуженная артистка России **А. Гуляренко**, художественное оформление сделала **В. Воронова**, музыкальное — **А. Андриенко**. Этот материал с внешне очень простым рисунком, но затрагивающий тонкие психологические пласты, показал актерские возможности ребят, их способность взаимодействовать друг с другом. Сильные, запоминающиеся сцены купчихи с нежной душой Мелании (**Алена Гончарова**) и погруженного в науку, внешне культурного, но абсолютно равнодушного Протасова (**Денис Парамонов**). Впрочем, здесь многие «положительные» персонажи равнодушны друг к другу, но стараются «держать лицо». Это история о людях, которые, может быть, и хотят любви, но сами любить не способны. Потому и роман Елены Николаевны, жены Протасова (**Алина Ващенко**) и Вагина (**Александр Билданов**) исключительно от скуки. И все эти размышления о всеобщей любви к людям не больше чем декламация. На самом деле в глубине души «дети солнца» осознают огромную разницу между их рафинированным миром и реальной жизнью простого народа, которому так сочувствует Лиза (**Анастасия Тимушкова**), осознавая при этом, что взрыв неминуем. Время показало, какими страшными оказываются его последствия.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

«БРОДЯЧЕЙ СОБАЧКЕ» 25 ЛЕТ

Юбилей! Кем-то когда-то обусловленная магия цифр взывает: много это или мало? Что сделано и чего не случилось за такой значительный и, кажется, так быстро промелькнувший исторический период времени? Четверть века — это детство почти трех поколений зрителей... Традиционно любой творческий коллектив, чье искусство хрупко и малопредсказуемо, юбилейная дата заставляет остановиться, оглянуться, проанализировать прошедшее, чтобы получить дополнительный импульс к будущему творчеству, вдохновившись откликами друзей, коллег и зрителей.

Для меня **Санкт-Петербургский государственный театр «Бродячая собачка»**, конечно же, в ряду самых своеобразных коллективов России нового постперестроечного времени, любящих куклу и работающих для детей. Несмотря на разный уровень спектаклей, постоянно чувствуется, что «Бродячая собачка» находится в неустанном поиске новых друзей-соавторов, стремится включать в свою художественную орбиту все самое новое и интересное. Не случайно обширный репертуар театра — а это более 20 спектаклей, создан преимущественно

приглашенными режиссерами и художниками, очень разными по возрасту и профессиональному опыту, но, как правило, всегда очень яркими и талантливыми. Художественный руководитель театра **Альфия Абдулина**, являясь и режиссером, и автором некоторых спектаклей в своем театре, не боится и даже активно стремится приглашать к работе таких ярких и самобытных постановщиков, как режиссеры **Н.Ю. Боровков**, **Б.А. Константинов**, **Р. Кудашов**, художник **А. Торик**. Кстати, ближайшая премьера спектакля «Снегурочка» представит работу в театре кукол художника-сценографа **Юрия Харикова**. Насколько я знаю, это будет первый опыт работы прославленного художника в театре кукол.

Благодаря неустанному поиску новых идей и интересных соавторов у театра сформировался весьма эстетически разнообразный репертуар, не дающий скучать ни зрителю, ни труппе театра. А это, в свою очередь, привлекает в театр молодых, талантливых и красивых актеров. Всем понятно, насколько это важно для детского театра и как на сегодняшний день проблематично для современного театра кукол.

«Гадкий утенок»





«Колобок»

Впрочем, у театра есть еще одна весьма приятная для молодых актеров деятельность. Это насыщенная гастрольно-фестивальная жизнь, которая позволяет актерам не только посетить другие страны, что особенно важно для молодых людей, но и увидеть зарубежный театр кукол, что необходимо для профессионального самосовершенствования и развития. Во многом эта возможность открылась со времени появления в репертуаре спектакля «Гадкий утенок», поставленного датским режиссером **Жаком Матиссеном** в рамках Совместного проекта с **NordScen Nordisk Center for Scenekunst** и **Датским Институтом культуры**. Эта поистине нетипичная для российского театра куклол работа не только номинировалась как «лучший спектакль» на Национальную премию «Золотая Маска» в 2004 году, а художник Алевтина Торик получила эту премию в номинации «Лучший художник театра кукол», но до сих пор желанна на многих российских и зарубежных фестивалях. Кажется, благодаря этой работе театр объехал полмира. Об изысканно лаконичном, тонком спектакле без слов по хрестоматийной сказке

Х.-К. Андерсена много писали. За давностью лет трудно точно описать то живое ощущение чуда, рождаемого при оживлении актерами казалось бы очень простых скульптурных кукол из дерева и при этом вызывающего пронзительное ощущение сострадания, сопереживания и подлинности жизни.

Для зарубежных зрителей и коллег этот спектакль был не только эмоционально понятен, но и открывал лучшее в российском театре, а может быть, и в России, за что невозможно не благодарить театр «Бродячая собачка».

Для жителей Кировского района Петербурга, где театр «Бродячая собачка» давно обжил уютное помещение на первом этаже в жилом доме 59 по проспекту Стачек, он стал и местом первой встречи маленького зрителя с театром, и с удивительным миром оживающей куклы — миром, способным много поведать о жизни и о человеке. Ведь Кукла удивительным образом умеет помочь рассказать и объяснить ребенку то, что порой трудно сделать самым родным и близким людям...

Очевидно, в 1990 году это понимали и основатели театра: драматург **Борис Коган** и

художник **Мария Прокофьева** — супруги и единомышленники, которые сейчас живут в другой стране, но о которых стоит с благодарностью вспомнить. Тогда — в уже почти подзабытое революционное время «перестройки» — театр «Бродячая собачка» был одним из первых, возникших по инициативе «снизу». Видимо, для молодых питерских интеллигентов и выбор названия театра был не случаен, хоть по преданию был подсказан ведущим мастером сценографии на Кафедре театра кукол ЛГИТМиКа (ныне СПГАТИ) **Валентиной Григорьевной Ховралевой**. Безусловно, уменьшительная форма названия легендарного театрально-поэтического кафе Петербурга начала XX века вдохновляла, а может, и до сих пор вдохновляет коллектив театра, напоминая о важности поиска нового художественного языка, созвучного времени. Впрочем, эта интеллектуальная аллюзия с исторической переключкой смыслов вполне способна уживаться и с трогательной привязанностью детей к «братьям нашим меньшим», особенно бездомным, а значит, бродячим... Как бы то ни было, наш юбиляр — носитель на редкость удачного и многозначного имени.

«Цирк Шардам»



«Дюймовочка»

С 2000 года театр возглавляет художественный руководитель Альфия Абдулина и во многом благодаря ее неумолимому творческому азарту поле деятельности театра расширяется. Помимо спектаклей театр предлагает своим зрителям помощь в организации торжественных мероприятий по



«Лиса-плутовка»

«Каштанка»





«Федорино горе»

случаю особых семейных и школьных торжеств и событий. А разве это плохо для театра, который стремится быть ближе к своему зрителю? В 2011 году Альфия Абдулина с художником **Лилией Жамалетдиновой** поставили необычный интерактивный по форме спектакль, урок для больших и маленьких артистов «КУК-АЗ-БУК». И это замечательно, что театр популяризирует знания о видах театра кукол, о системе кукол, раскрывает в доходчивой форме азы актерского мастерства, учит детей и их родителей создавать свой кукольный театр. Думается, именно театр кукол должен делиться этим опытом с детьми, которые если и не станут профессионалами, то от работы с куклой обязательно получат и особый культурный багаж и психологическую поддержку.

По случаю юбилея в театре готовится книга, посвященная этапам его творчества. Любопытно, что эту книгу пишут сами сотрудники театра: будь то актер, осветитель или руководитель. Пишут те, для кого театр стал или становится семьей — неистребима в России семейная закваска, особенно, в театральных коллективах. Хорошо это или

плохо — нужно рассматривать в каждом конкретном случае. А у нас будет возможность почитать эту книгу, чтобы порадоваться за коллектив, который в свои двадцать пять живет активно, много трудится, неустанно перемещается по миру и хочет продолжать радоваться своему творчеству и радовать своих зрителей.

Если мое юбилейное высказывание кому-то покажется слишком елейным, то я готова принять эту критику только в том случае, если этот «кто-то» сможет доказать, что такой театр не нужен Петербургу и России. А я и сама, находясь далеко от Петербурга и редко посещающая этот театр, знаю, что в любой семье есть трудности и проблемы, но они решаются трудом и любовью к своему делу. «Бродячая собачка» это уже переживала и переживет еще не раз, продолжая свой путь в искусстве самого простого и одновременно самого трудного и загадочного искусства театра кукол — театра для детей всех возрастов от 3 лет и... до старости...

Елена ЛЕОНИДОВА

ВОЗВРАЩЕНИЕ С ЧЕСТЬЮ

Вслед за балетной премьерой в Государственном театре оперы и балета Удмуртской Республики пришел черед обновить новую, только что открывшуюся после двухлетнего ремонта сцену премьерой оперы. «AMORE. VENDETTA. MORTE» — так назван спектакль, центром которого стала одноактная опера **Пьетро Масканьи «Сельская честь»**, дополненная рядом популярных оперных арий итальянских композиторов.

Для нашего оперного театра — это уже третье пришествие знаменитой одноактовки. Впервые «Сельская честь» была поставлена в Ижевске в 1997 году. Поставлена успешно, но в концертном формате — с оркестром на сцене и легкой режиссерской разводкой солистов. Та «Сельская честь» была первым самостоятельным опытом молодого дирижера **Николая Роготнева**, который вскоре

встал за пульт Симфонического оркестра Удмуртской Республики. Ушел дирижер, ушла и опера. Затем, в 2005 году, опера вернулась на нашу сцену в паре с «Паяцами» Леонкавалло. Но эта постановка, названная «Камо грядеши», не стала лучшей работой театра. Шли годы. Вновь вставший за дирижерский пульт нашего театра Н. Роготнев отметил уже свой 50-летний юбилей и снова оперной премьерой, открывающей новую сцену, выбрана «Сельская честь».

AMORE. VENDETTA. MORTE

Любовь — Месть — Смерть. Эти три слова как нельзя лучше раскрывают суть оперы Масканьи, основой сюжета которой является «любовный четырехугольник»: деревенская девушка Сантуцца — изменивший ей возлюбленный Туридду — красавица Лола — и ее муж, мафиози Альфио. Центральные фигуры этой

Принцесса де Буйон — Н. Ярхова





Альфио – А. Исаев

композиции влюблены и счастливы вместе, те, что по «краям», — охвачены жадной мщенией. Действие происходит на Сицилии, где обидчиков не прощают. Развязкой этой драмы может стать только смерть.

Эти же три слова являются ключом к любой итальянской опере. Надо отдать должное авторам спектакля, разгадавшим этот «генетический код». Это позволило им уйти от привычной, но несколько тяжеловатой для восприятия, пары «Паяцы» — «Сельская честь», превратив полноценный оперный спектакль в легкий «концерт в костюмах» из опер Дж. Верди, Ф. Чилеа и А. Каталани. Выбор музыкального ряда первого действия тоже оказался точен (режиссер **Филипп Разенков**, дирижер **Николай Роготнев**). Цепочка арий «собрана на нитку» единой историей: два хора из разных опер Верди — «Трубадура» и «Макбет» — обрамляют ее начало и конец (хормейстер **Людмила Елисеева**). Каж-

дый, кто знает музыку Верди, слышит в обоих хорах адский «хохот ведьм», злобно замешивающих в общем котле варево из судеб людей, охваченных завистью, ненавистью и злобой. Подбрасываемая огонька, ведьмы хохочут над людьми, яростно уничтожающими себя в слепой жадности мщенией. Жаль только, что грамотно выстроенный музыкальный ряд не нашел пока адекватного сценического воплощения.

Первое действие постановки — своего рода Парад-алле солистов театра. К его несомненным удачам можно отнести Арию Риголетто в исполнении гостя театра **Алексея Исаева**, Молитву Леоноры, спетую молодой солисткой **Юлией Ковалевой**, и, пожалуй, Арию Принцессы де Буйон в интерпретации **Натальи Ярховой**.

ПРИМАДОННА

Начавшаяся во втором действии опера сразу расставила все точки над *i*, обоз-



Сантуцца – Т. Силаева

начив, кто является примадонной нашего театра. **Татьяна Силаева.** Ей до сих пор нет равных. Ее нынешняя Сантуцца – несомненная удача. Эта партия всегда была в числе лучших ее ролей с момента еще той, первой «Сельской чести». Вообще, роли страдающих женщин, сражающихся за свое счастье, удаются Т. Силаевой лучше всего. Ее Тоска, Норма, Сантуцца составили целую эпоху в нашем театре.

И сквозь эту, новую Сантуццу, словно проступают все спетые Т. Силаевой роли: горечь пережитого Тоски и огромное внутреннее достоинство Нормы. Ее Сантуцца даже в самых драматических местах не истерична, голос не переходит на крик, а в пиано заставляет замереть зал. Позы ее героини статуарны, словно в режиме «стоп-кадра». Нет жизни в этой Сантуцце, все выгорело в ее душе, остался только пепел, в цвет ее пепельно-серого платья, переходящего в паутину черных лоскутьев на юбке.

Безжизненен и пейзаж вокруг – два огромных голых каменных валуна по краям сцены, а на заднем плане – одинокая церковь. В открытые двери церковного портала – словно укор – видна микеланджеловская «Пьета». Под ногами не шелест травы, а лишь сухой шорох пепла. Партия Сантуццы низка для сопрано, иногда ее исполняют меццо-сопрано. Например, Елена Образцова. Низковата она и для Татьяны Силаевой – на низких нотах голос предательски меняет тембр. Но и это играет на создаваемый ею образ – голос, словно подернутый пеплом, обретает глуховатую матовую окраску.

ДОСТОЙНЫЕ СОПЕРНИКИ

Под стать Татьяне Силаевой и Туридду в исполнении **Дмитрия Шиврина.** Эта партия вошла в арсенал певца тоже со времен той, памятной первой постановки. Можно сказать, что с Т. Силаевой в этой опере они давно спелись. Их



«Amore. Vendetta. Morte». Сцена из спектакля

дуэт всегда был сильным звеном всех ее постановок в нашем театре. И для Дмитрия Шиврина партия Туридду в новом спектакле — одна из лучших его работ. Пение веристского репертуара, основанного на крупном, форсированном звуке, готовом сорваться в крик, — тот материал, который несомненно подходит сейчас певцу. Плюс актерское мастерство — роль Туридду должна быть не столько спета, сколько прожита. Здесь тенорам обычно не хватает темперамента, чего не скажешь о Д. Шиврине. С яростью раненого быка (и корпулентность певца здесь тоже в плюс) отстаивал он свое счастье, буквально вырывая его зубами, как вырвал зубами и смачно выплюнул пробку из бутылки в «Бриндизи». Так же презрительно — словно Майк Тайсон — выплюнет он затем и откушенную мочку уха Альфио. Пара Туридду и Альфио в этой постановке — сильные и равные соперники, достойные друг друга. Но Туридду понима-

ет, что ему придется погибнуть в этой схватке. И его лирическое — «поцелуй на прощанье, мама, я не вернусь» — перед кровавой развязкой оперы еще одна из удач певца.

Баритон **Алексей Исаев** раскрылся в опере уже с первой песни Альфио. В отличие от Туридду, яростно набрасывающегося на своего соперника, роль Альфио построена на экономии жеста — ни один мускул не дрогнет в его лице. Его внутреннее напряжение и мужскую силу выдает голос — сочный и крепкий баритон. Ну а виновница этой истории — красотка Лола **Натальи Ярховой**. В ней есть и милое кокетство, и женственная манкость. Образ дополняет и костюм: стилизованное сицилийское платье в желтых тонах с изящным головным убором.

ГЛАС НЕБЕС

В «Сельской чести» нет высокого женского голоса, что несет в себе ангель-



Т. Силаева и Д. Шиврин принимают поздравления после спектакля

скую чистоту и кротость. В опере Масканьи эта функция отдана оркестру, прерывающему полыхание страстей островками тихой лирической музыки. Надо отдать должное Н. Роготневу, сумевшему тонко выстроить эту многоступенчатую пирамиду света и тени. Лишь один раз эмоции все-таки взяли верх. В хоре молитвы звука было многовато уже с самого начала, не говоря уже о его кульминации.

Но не только оркестр взял на себя функцию гласа небес. Режиссер Филипп Разенков мастерски ввел ангельские — детские — партии в сценическую партитуру спектакля. Дети в нем живут своей жизнью. Особенно удачным было сценическое решение знаменитого Интермеццо. В тот момент, когда на фоне знакомой музыки микеланджеловская «Пьета» начала угрожающе высветиваться на фоне задника, окрашенного в краски атмосферы Земли, заснятой из космоса, на сцену неожиданно выбежали мальчик и девочка. Они играли в свою игру и жили в своем темпоритме,

абсолютно не совпадающем с происходящим на сцене и в оркестре действием. Пробежав, играя, по диагонали сцены, они удобно уселись на валуне, спиной к зрителю, продолжая выяснять свои — детские — проблемы. Эта «живая» сценка не позволила действию наполниться напыщенным пафосом.

«Сельской чести», как любому веристскому спектаклю, любые аллегорические символы противопоказаны. Не случайно оперу Масканьи часто ставят в естественных интерьерах — прямо на улицах Сицилии. Художник **Вячеслав Анисенков** одел артистов в стилизованные сицилийские костюмы. Эта живописная пестрота и удачное свободное расположение групп хора на всем пространстве сцены создали иллюзию кипящей жизни итальянского Юга.

Надеемся, что и новой «Сельской чести» на нашей сцене наконец-то уготована долгая жизнь.

Евгения НОВОСЕЛОВА

РОМАНТИК ОТ ТЕАТРА

«**Ж**изнь, отданная провинции», — так сам **Николай Николаевич Синельников** охарактеризовал свою биографию, действительно состоявшуюся за пределами столиц. И сделал он это в мемуарных «записках», скромно и по-работному названных им «Шестьдесят лет на сцене». Вышли они в 1935-м, в родном для Синельникова Харькове (там 12 февраля 1855-го Николай Николаевич появился на свет) за четыре года до его кончины (а Синельникова не стало 19 апреля 1939-го).

Сегодня — это библиографическая редкость, погружающая читателя в пестрый, колоритный и донельзя противоречивый мир российской театральной провинции второй половины девятнадцатого — первых десятилетий двадцатого веков.

А ее, кажется, никто не знал лучше, чем автор данной книги — Николай Николаевич Синельников. Один из самых авторитетных, разносторонне развитых и незаурядных творческих людей своего времени, сумевший вопреки выпавшим на его долю многочисленным испытаниям пронести через всю жизнь восторженное, трепетное отношение к театру.

К нему он, кстати, пристратился с детства благодаря преподавателю гимназии — Петру Борисовичу Лукьянову, который не упускал малейшей возможности для приобщения своих подопечных к лучшим образцам мировой драматургии.

Примечательно, что отец Николая Синельникова тоже был учителем, только уездного училища. Его не стало тогда, когда будущий выдающийся деятель отечественного театра успел лишь приступить к изучению гимназического курса.

У Синельникова-младшего от природы был хороший певческий голос (как отмечал сам Николай Николаевич, сначала — альт, потом — тенор), вследствие чего его зачислили в гимназический церковный хор, где он вскоре стал солистом

с жалованьем двадцать рублей в месяц. И это было существенным вкладом в «копилку» его большой семьи, которая после потери основного кормильца нуждалась в материальной поддержке.

Так что быть опорой для своих близких Николай Николаевич Синельников привык с ранних лет. Но при этом деньги не стали для него самоцелью. И недостаток в денежных средствах Синельников испытывал едва ли не всегда. Включая и периоды руководства им различных, на поверку оказывавшихся успешными театральными образований — антреприз и товариществ, которые он затевал вовсе не для обретения финансового благополучия, а ради интересов, относящихся исключительно к сфере искусства.

Именно это позволило Николаю Николаевичу Синельникову, прежде всего, поднять престиж профессии театрального антрепренера. Ведь занимающиеся этим видом деятельности современники Николая Николаевича, как правило, стремились к личной прибыли. В результате чего они нередко забывали об артистах, заставляя их постоянно пребывать в рамках так называемой потогонной системы выпуска спектаклей, которая не предполагала наличие серьезных репетиций. Правда, справедливости ради стоит заметить, что драматургический материал зачастую к этому не располагал, представляя собой элементарную подделку.

А Синельников артистов любил. Писал о них с нежностью, а иногда, если речь шла о тех, чья судьба сложилась не слишком счастливо, с досадой и болью.

Иначе и быть не могло. Он же сам начинал свой профессиональный путь в качестве актера, в 1874-м, в **Харьковском театре Дюкова**. Выходил на подмостки многих провинциальных городов. И снимал на актерском поприще заслуженный и прочный успех. Выступал и в оперетте, где был изящен, обаятелен и не пошл. И —



Николай Синельников

в драме, исполняя соответствующие роли (в том числе **Лаэрта** и **Гамлета** в шекспировском «Гамлете», **Молчалина** в «Горе от ума» **А.С. Грибоедова**) с глубиной, тонкостью и благородством.

Естественно, Синельников, служивший в Одессе, Харькове, Ростове-на-Дону, Во-

ронже, других городах, знал, как нелегко с виду необременительный и во всех отношениях праздничный труд актера. И особенно актера провинциального, чьи жизненные обстоятельства далеки от стабильности. Поэтому впоследствии, уже совсем отойдя от актерства, он не мог не

заботиться о своих бывших коллегах. Старался предлагать им играть не пустые однопдневки, а хорошие, качественные, дающие шанс для профессионального роста пьесы. В том числе европейскую классику, произведения А.С.Грибоедова, А.Н.Островского, А.П.Чехова, Л.Н.Толстого. В период же активного сотрудничества со столичным **Театром Корша**, где каждую пятницу (!) полагалось играть премьеру, впервые в России поставил «**Детей Ванюшина**» **С.А.Найденова**. Помимо этого Синельников ввел в практику тщательную подготовку к репетициям того или иного спектакля.

Наконец, именно артиста Николай Николаевич непременно ставил в центр своих режиссерских изысканий, к слову, неизменно интеллигентных, сугубо реалистических, без каких-либо технических «фокусов». Вдобавок поиск новых талантов, помощь открытым им дарованиям Синельников с его наследственной педагогической «жилкой» сделал своей главной жизненной задачей. И выполнил он ее с блеском. Свидетельство тому — внушительный список видных «персонажей» российской культуры, на формирование индивидуальностей которых Николай Николаевич Синельников оказал решающее влияние.

И начать, пожалуй, надо с Веры Федоровны Комиссаржевской, делавшей свои первые шаги на театральных подмостках в Новочеркасске, у Синельникова, первым разглядевшим в ней задатки большой актрисы. У Синельникова первые уроки актерского мастерства получила Клавдия Ивановна Шульженко, начинавшая как драматическая актриса в руководимом Синельниковым Харьковском театре. С Николаем Николаевичем в разное время плодотворно сотрудничал композитор Исаак Осипович Дунаевский. А также — артисты Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина и Александр Алексеевич Остужев, Леонид Миронович Леонидов, Елена Митрофановна Шатрова и Елизавета Ива-

новна Тиме, Константин Александрович Зубов и Владимир Александрович Владиславский, Семен Борисович Межинский и Николай Афанасьевич Светловидов, Николай Мариусович Радин и Борис Яковлевич Петкер....

Последним принадлежат наиболее точные наблюдения, касающиеся личности Николая Николаевича Синельникова. Так Радин назвал его человеком, буквально «излучавшим энергию». А Петкер утверждал, что предпринятые Синельниковым шаги по усовершенствованию и демократизации российской театральной системы предвосхитили организационные и этические реформы театра, существенные новаторскими МХТ. И это чрезвычайно ценные наблюдения.

Как ценна и теплая, сердечная интонация, с которой все, кому довелось общаться с Синельниковым, вспоминали о нем. И это притом, что одной из доминирующих черт характера Николая Николаевича была требовательность, нетерпимость к актерской фальши, ко всему тому, что мешало работе. А работа составляла смысл его существования.

Но это ничуть не напоминало фанатизм (хотя порой доходило до курьезов, когда полностью погруженный в репетиционные поиски Синельников забывал имя и отчество... собственно сына). Просто, несмотря на неординарные деловые свойства своей натуры, Николай Николаевич Синельников был типичным романтиком, увлеченно занимавшимся любимым делом, верившим в его просветительскую, созидательную миссию.

А еще пример Николая Синельникова очередной раз подтверждает простую истину: да, положительный результат любого начинания, безусловно, важен, однако столь же значимо и полученное в процессе его достижения удовольствие.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

ВСТРЕЧИ В «БРОДЯЧЕМ КУКОЛЬНИКЕ»

В конце мая состоялся последний в этом театральном сезоне вечер Клуба «Бродячий кукольник». Его гостем стал композитор **Николай Морозов**.

В свое время Клуб возник по инициативе частных московских театров кукол, не имеющих своей сценической площадки. И родилась эта идея на Международном фестивале камерных театров кукол «Московские каникулы», который вот уже более 10 лет проходит в Москве весной. Основные его организаторы как раз актеры небольшого театра «ТРИЛИКА» — **Виктор Драгун** и **Елена Мартьянова**, когда-то проводили его каждый год, а с недавнего времени раз в два года при поддержке Кабинета детских театров СТД РФ (ВТО) и Российского центра УНИМА. Приглашая в Москву малоформатные зарубежные спектакли, организаторы всегда включали в программу и наиболее интересные премьерные работы частных театров Москвы, которые получали возможность показывать свои спектакли профессиональному зрителю — коллегам. Решая, таким образом, проблему неучастия многих из этих театральные групп в программах крупных российских фестивалей, организаторы «Московских каникул» с самого начала закрепили еще и традицию подробного обсуждения программы критиками и ведущими специалистами театра кукол. И, как показал опыт этих обсуждений, большинству театров, играющих на очень разных, случайных, площадках, а чаще всего в детских садах и школах, не избалованных вниманием критической прессы, оказалась необычайно важен профессиональный взгляд не только критиков, но и коллег.

Вот и идея Клуба «Бродячий кукольник» возникла как продолжение этого опыта «Московских каникул», целью которого стала реальная возможность показывать свои премьерные работы коллегам, слышать их оценки и замечания, знакомиться со спектаклями коллег и обсуждать их в непринужденной дружественной обстановке. К счастью, для этого администрация **Государственного театрального музея имени А.А. Бахрушина** с готовностью предоставила помещение своего уют-

ного лекторского зала с небольшой сценой.

Итак, каждый последний четверг месяца, за исключением летних, в музее Бахрушина собираются кукольники и любители театра кукол. Программы складываются совершенно разные. Помимо московских премьерных спектаклей, на вечерах происходит знакомство с замечательными современными художниками, режиссерами-мультипликаторами и их выдающимися работами. Эту часть программы когда-то помогала формировать критик Дина Годер, а теперь Роза Гиматдинова — художник-кукольник, режиссер-мультипликатор. Неоднократно проходили творческие встречи с интересными художниками, режиссерами, актерами театра кукол, юбилейные вечера негосударственных театров. Стало традицией в конце года проводить так называемые клубные вечера памяти, посвященные ушедшим выдающимся деятелям театра кукол, воспоминания о которых рождали и благодарности, и осознание преемственности, и столь необходимый анализ основ культуры театра кукол. Поэты, драматурги, художники, актеры и певцы с удовольствием принимали приглашения к участию в программах Клуба.

Вот и недавняя встреча с композитором **Николаем Морозовым**, думается, для многих стала не просто знакомством с замечательным современным композитором, но и очень сильным импульсом к серьезному осмыслению особой важности музыкального «текста» в спектакле театра кукол.

Вечер начался спектаклем «**С Улиткой вокруг света**» Театра кукол «Шутик», музыку к которому написал Николай Морозов. Кстати, и идея провести творческую встречу с композитором принадлежит именно этому театру в лице **Елены** и **Владимира Моргачевых**, являющихся самыми активными инициаторами и организаторами программ Клуба наряду с театром «ТРИЛИКА», Кабинетом детских театров СТД РФ (ВТО) и Российским центром УНИМА. Не имея возможности подробно говорить о творческом своеобразии театра «Шутик» и показанном ими спектакле, следует все же отметить, что этот театр всегда вдумчиво и внимательно работает над всеми со-



Композитор
Николай Морозов

ставляющими своих спектаклей. Можно по-разному относиться к размеренному ритму их спектаклей, но невозможно не оценить их желание всегда настраивать маленького зрителя на особое слушание, не только ушами, но и глазами. Казалось бы, очевидно, что глубокая и точно соответствующая замыслу музыка необычайно усиливает зрительный образ. Но опыт, и многие фестивальные эксперты и критики отмечают проблему вторичности, безликости, а порой и диссонанса музыки с образом и стилем. Именно поэтому встреча с замечательным композитором Николаем Морозовым для многих стала и редким музыкальным подарком, и поводом задуматься о музыке в своих спектаклях.

Морозов знакомил в основном со своей необычайно разнообразной музыкой, виртуозно исполняя ее на рояле и лишь изредка очень коротко и емко что-то уточняя или поясняя. И хотя это были сочинения, не связанные с театральными работами, драматизм, глубина и яркая образность мысли композитора завораживали. Высокий исполнительский уровень, образная лаконичность музыки, усиленные точными авторскими акцентами, простые комментарии к тайнам музыкального языка покорили до отказа заполненный зал Музея.

Композитор рассказал, что, являясь заведующим музыкальной частью Санкт-Петербургского театра драмы «На Литейном» (а ранее в течение почти 15 лет в БДТ имени Г.А. Товстоногова), он продолжает работать с очень

разными режиссерами театра, кино, мультипликации, с интересом занимается педагогикой. Начиная свою театральную деятельность в девяностые годы в Екатеринбургском театре кукол, он до сих пор много сочиняет именно для театра кукол, так как ему интересно работать в музыке с объемным и ясным одновременным образом, заложенным в кукле. И это на редкость точно продемонстрировал показанный на вечере спектакль, где история путешествия муравья и улитки, во многом благодаря точным музыкальным акцентам и мотивам, прозвучала глубоко и эмоционально возвышенно.

Особое впечатление оставила сама личность Николая Александровича Морозова, человека очень открытого, искреннего. Его умение рассказать о себе, о своем понимании музыки, о своих работах обыденно просто и доступно абсолютно не диссонировало с глубокой, многоголосой и завораживающей тайной его творчества, а лишь подтверждало подлинность его личности. И после этой встречи в Клубе «Бродячий кукольник» осталось не только желание наблюдать в дальнейшем за творчеством композитора Николая Морозова, в чем может помочь и его сайт www.nickmorozov.ru, но и понимание необходимости клубных вечеров, которые дают возможность в камерной обстановке размышлять о перспективах сопряженности театра кукол с другими видами искусств.

Елена ЛЕОНИДОВА

«КОРОЛЬ ЭПИЗОДОВ? ЗАТО КОРОЛЬ!»

Ушел из жизни народный артист России **Михаил Светин**, ушел, не дожив до своего 85-летия всего несколько месяцев. Михаил Семенович Светин сыграл сотни ролей в кино, в том числе в фильмах «Афоня», «Чародеи», «Любимая женщина механика Гаврилова», «Человек с бульвара Капуцинов». Он снимался у **Марка Захарова**, **Георгия Даниеля**, **Леонида Гайдая**. Каждая его фраза, им же придуманная, уходила в народ. В маленьких, эпизодических ролях он как то всегда выходил на первый план и запоминался. «У него был абсолютный слух на правду жанра комедии», — вспоминает режиссер Алла Сурикова. Бессменный Карлсон, настоящий, с кнопкой, с пропеллером, он ел в антракте конфеты, которыми его задаривали дети, — нельзя было, чтобы ребятига усомнилась, что он сладкоежка. Маленький, некрасивый, с киевским говорком — его приглашали в цирк на роль клоуна, он играл гномов, королей. Играл сочно, ярко, заразительно.

СКВЕРНЫЙ ХАРАКТЕР

Про него говорили: ребенок-вундеркинд. В три года он смешно танцевал фокстрот, читал пародии, разыгрывал сценки перед гостями. Закончив в Киеве музыкаль-

ное училище, Михаил поехал в Москву. Маленький смешной человек, мечтавший стать Чарли Чаплиным, не получил актерского образования — его попросту не приняли ни в один из театральных вузов. Но был еще кумир Аркадий Райкин, и Светин сумел обратить внимание Мэтра на себя. Через месяц, однако, он был изгнан из театра. Его приглашали известные режиссеры, предлагали интересную работу, но Михаил нигде долго не задерживался. Дерзкий, самонадеянный, недисциплинированный, он учил всех вокруг жить и как будто специально саботировал все, посланные ему судьбой, шансы. Потом раскаивался, сожалел о случившемся, виня во всем свой мерзкий характер.

«МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ»

Была в Москве так называемая актерская биржа. В саду имени Баумана собирались директора, режиссеры, администраторы театров. Вот там и свела судьба Михаила Светина с директором Камышинского драматического театра Ефимовым. Михаилу тогда было все равно, куда он едет, где будет жить, сколько получать. Лишь бы на сцену, лишь бы играть. Город оказался маленьким и пыльным, а вот театр, располагавшийся в здании бывшего Купеческого собрания, прямо над обрывом Волги, был просторным и уютным. Сразу полюбил Михаил и театр, и Волгу, и актерскую братию. Режиссер Павел Джапаридзе представил Михаила труппе, дал роль. И началась работа. Молодой артист проводил в театре все свое время, здесь же спал на любезно предложенной кем-то раскладушке. Он хорошо помнил первый свой спектакль «Брак поневоле», в котором играл ревнивого старикашку, забавного такого человечка. Зал был набит битком. Его вызывали на «бис» много раз. И он выходил на равных с заслуженным артистом РСФСР Иваном Гуро. Его молодую жену в спектакле играла семнадцатилетняя красавица Бро-





нислава Проскурина, которая вскоре стала его женой и в жизни. Много лет спустя народный артист России Михаил Светин скажет: «Моими педагогами были мои коллеги-артисты, а экзаменаторами — зрители. Я стал актером в Камышине».

ПОМНИМ, ЛЮБИМ, ГОРДИМСЯ...

В Театральной энциклопедии написано: «Михаил Светин работал актером в театрах Камышина, Кемерово, Петропавловска, Пензы, Петрозаводска». Вот так одной строкой обозначены двенадцать лет странствий артиста по провинциальным театрам России. Для камышан, для артистов драматического театра очень важно осознание этого факта — здесь у нас начинал свой звездный путь большой Мастер театра и кино. Пожелтевшие афиши и газетные рецензии могут рассказать очень много о жизни театра второй половины прошлого века, о жизни молодого Михаила Светина. Сколько ролей сыграно здесь, как заливался зал от смеха, когда выходил артист на сцену, как стали в городе его узнавать. После спектаклей частенько ус-

траивали творческие встречи, делились впечатлениями. А первая и единственная любовь — это ведь тоже наша камышинская история. Что нашла в нем, маленьком смешном человеке, семнадцатилетняя красавица? Они прожили вместе более пятидесяти лет, вырастили дочь, вынянчили внучек. По сути дела, человек одинокий и не очень удачливый, только жене доверял Светин самые сокровенные мысли свои, с ней выходил на сцену в Ленинградском Театре Комедии, которому служил до конца.

Он шел по лестнице все выше и выше, а мы следили за его восхождением, гордились и радовались за артиста. Немного сожалели? Да нет. Его герои, его персонажи, забавные и серьезные, добродушные и с хитрецей, безобидные и пакостники — они остались, они живут на сцене нашего театра, и новое поколение артистов продолжает дело Михаила Светина, и по-прежнему гремит зал, не смолкают аплодисменты, горят огнем глаза зрителей на премьере, открывающей чью-то новую театральную судьбу.

Светлана КАЛЕНОВА

14 СЕНТЯБРЯ НА ПОКРОВКЕ У АРЦИБАШЕВА

Каждый год в начале сентября я всегда знаю, что прозвучит его звонок: «Приходи четырнадцатого. Будет премьера, откроем сезон». Свой день рождения он обязательно совмещает с выпуском нового спектакля и открытием сезона у себя на Покровке — превращая этот день в общемосковскую светскую акцию... В этот день в **Театре на Покровке** обычно «гуляла» вся Москва, отдавая должное истинно русским традициям хлебосольства и гостеприимства, установленным Арцибашевым на своей территории.

Да, **Сергей Арцибашев** в собственный день рождения всегда давал премьеру — приглашая взглянуть на него в новой роли в новом спектакле. «Арцибашев в новой роли» было уже не метафорой, а обыденностью Театра на Покровке, где худрук примерял на себя главные роли одну за другой. И не собиравшись отказывать себе в этом удовольствии, имеющим серьезные онтологические мотивы. Авторитет в области «режиссуры для актера» и сам от рождения актер, он с мальчишеским упрямством раздвигал личное актерское пространство на сцене собственного театра. Решительно настаивая на своей актерской незаменимости. И теперь уже совершенно ясно, что никто кроме него не сыграл бы на этой сцене Вершинина, Гамлета, Мольера, Ленина, Пушкина, Городничего, Чичикова, Арбенина. Так он породил собственную, фирменную традицию «играющего режиссера».

Как он играл? Наблюдая его роли не только в театре, но и в кино, мы отмечали неповторимый актерский темперамент. Его человеческий пафос, гнев и ярость, быстрота и непреклонность в мыслях и действиях, непримиримая резкость повадки — словом, фактура личности плюс «умение попадать в типы» — было собственным актерским составом. Он играл свои роли честно и легко. Как всегда, с виртуозной детальной аранжировкой и каллиграфией жеста. Смеша нас игрой воображения и снай-

перскими подробностями, пленяя сумрачным юмором и драматическими эффектами. Он был во всем как порох. В его ролях было что-то дикое, необъяснимое.

...С тех самых пор начала 90-х, когда мы все увидели первые спектакли Театра на Покровке — «**Пленный дух**» (о Марине Цветаевой) и «**Три сестры**» — Арцибашева мгновенно полюбила Москва. Интерактив «Трех сестер» с восторгом пересказывался всеми, кому повезло оказаться за общим столом с сестрами Прозоровыми, вкушая вместе с ними именитный яблочный пирог и запивая его шампанским. Публика и актеры были дерзко перемешаны друг с другом, взаимопроникновение зала и сцены было абсолютным: герои общались со зрителем напрямую, глаза в глаза. Зритель — непосредственный участник событий, и физически и эмоционально. Он переживал сценический сюжет как свою собственную жизнь и вынужден был отвечать на вопросы пьесы, адресованные лично ему. Так уже в самом начале был закодирован главный принцип этого театра — энергичной игры на сближение, растворение спектакля в публике, дабы усилить ощущение нашей общности.

Эта традиция стала фирменным знаком Театра на Покровке, где зрителю во время спектакля запросто подносили, например, водочки с огурчиком — и вообще, считали его в доску своим. Эта интонация необычайной близости со всеми нами навсегда осталась в арцибашевских постановках. Именно придумывая что-то необычное, какой-нибудь забавный трюк, объединяющий актеров и публику, режиссер как бы протягивал нам руку — чтобы мы поняли, что ждал он именно нас, что именно ты здесь — желанный гость.

Итак, Ольховка начала 90-х, где начинал свое бытие арцибашевский театр, где все мы были очарованы и смущены его неповторимой интимной атмосферой. Кабинет худрука был рядом, за стеною от зала, и все непременно заходили в него «откушать» и



На репетиции

отведать беседы с ним самим. **«Надежды маленький оркестрик», «Месяц в деревне» И.С. Тургенева, «Ревность»** однофамильца **М. Арцыбашева, «Таланты и поклонники» А.Н. Островского, «Курица» Н. Коляды, в дальнейшем — «Сон» С. Дагера, «Сцены из супружеской жизни» И. Бергмана, шекспировский «Гамлет», «Мой бедный Марат» А. Арбузова, гоголевские «Ревизор» и «Женитьба», «Кабала святош» М. Булгакова, «Пять вечеров» А. Володина, «Старший сын» А. Вампилова, «Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Дом на Фрунзенской» А. Пудина, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Дракон» Е. Шварца и еще очень многое...**

Рассуждая о главных направлениях своего театра, Арцыбашев заявлял: классика и современность. Где же все-таки ожидал его наибольший успех? Объективно выходило, что главная тема, снижавшая этому театру победы, успехи и награды — русская классика. Хотя при его создании имела место идея нацеленной работы с молодыми драматургами, пьесы которых ставились тут во множестве. Но планы — планами, а жизнь — жизнью. И именно жизнь показа-

ла: классика — та самая нива, на которой зреют лучшие плоды Театра на Покровке.

Но тут вот что характерно: ставит ли Арцыбашев Чехова, современную драму или жизнеописание Цветаевой — всюду остается равен себе, предпочитая лишь собственный «путь от себя». Неизменно подтягивая классику к современности и совмещая любые времена. Упорное постоянство такого совмещения может многое объяснить нам в его спектаклях, включая их язык и стиль.

По сути своей Арцыбашев, конечно же, летописец современных нравов. Знаток и толкователь современного бытия. Искушенный ценитель сиюминутного языка жизни. (Вспомните его «Фарс только для взрослых» по пьесе Н. Коляды в филиале театра им. Вл. Маяковского, с виртуозной инструментовкой нынешнего городского сленга, сделавшегося главной реальностью действия.) Сначала нам резали глаз странные сегодняшние костюмы, «нечаянно» возникавшие в чеховских «Трех сестрах». А на удивление эротичный «Месяц в деревне» вообще не скрывал своей демонстративной современности. В «Ревизоре» же грань между временами была абсолютно стерта...

Отсутствие всяких препятствий он демонстрирует в диалоге с любым из классиков. Поскольку в основе этих диалогов у Арцибашева — абсолютно современные модели сознания и жизни, окончательно переводящие все в регистр сегодняшнего дня. И в этом он тверд, проявляя постоянство своей «классической линии» и ухитряясь так стереть грань между временами, что мы поначалу терялись: где же тут, собственно, Гоголь, Чехов или Островский? Эта его упрямая привычка рассматривать классический сюжет сквозь призму собственного знания жизни и собственных житейских понятий — наполняя ими любое сочинение... Его современное «бытовое» воображение, цепкий взгляд и веселая изобретательность каждый раз решали все. Токи сегодняшней жизненной стихии наполняли и Островского, и Тургенева, и Гоголя толчеей дерзких точных подробностей и усмешливых домислов, составляющих ауру действия. «Вглядчивый» Арцибашев каждый штрих и каждую складочку по-своему шлифовал и расправлял — проточив фантазией постперестроенного современника классические картины. Он всегда был крайне прост в обращении с классикой — не ища и не боясь никаких общеизвестных сложностей.

Что же касается современной пьесы, то одним из пристрастий Арцибашева было «советское ретро», ставшее особым разделом его репертуара. «Старший сын», «Пять вечеров», «Мой бедный Марат», «Уроки музыки»... Арцибашев всегда был увлечен жизнью духа своих соотечественников, обожая пьесы о простых людях, которые, по его мнению, с годами меняются мало — все так же продолжая любить, страдать и искать «свой смысл». И эти пьесы под арцибашевской рукой превращались в чистый эпос времени и нравов ушедшей советской эпохи.

В своей режиссуре он был принципиальный и последовательный минималист. Он всегда избегал да в Театре на Покровке и не имел возможностей для пышных сценических изобретений. Почерк его режиссерских фантазий в общем-то скромнен, театральный рисунок прост, замыслы компактны.

Арцибашевскую режиссуру чаще всего определяют по разряду «психологического реализма». О да, он силен как раз в том, что происходит между человеком и человеком — а не в формостроении и эффектных приемах. Его театр — это театр человеческих душ, характеров и типов. С живописной панорамой выражений и лиц, с ювелирным мастерством штриха, тщательностью линий, точными и всегда неожиданными поворотами роли. Его режиссерский азарт — в бесконечных пробах различных жизненных проявлений через актеров. Его «картина мира» — в многообразии жизни людской психологии.

И главное, на чем он строит любой спектакль, — это актерская основа. То есть то, что он может создать на сцене во-первых, как актер. И для актера. Потому в его постановках сильнее всего именно актерское дыхание, актерская стихия. Все в них движется именно по игровой линии. И как режиссер он тут впрямь неисчерпаем — возьмите любую актерскую работу в его спектакле, оцените это неиссякающее изобилие красок, находок и решений! С актерами он работал страстно, репетировал с ними до изнурения; все, что вкладывалось в спектакль, — вкладывалось в основном в них, но и получено в результате было немало.

Стирая грани меж временами и идентифицируя себя с классическими героями, арцибашевские актеры переживают их страдания как свои собственные, тревожа наше воображение такими порывами чувств и таким страстным проживанием жизни, какие нечасты на нашей сцене. В арцибашевских спектаклях есть всегда упоительный лирический трепет, есть истинный полет любви и страдания... Есть та самая магия «русской психологической игры», русского огня и волнения, берущего вас за сердце и проникающего в душу.

Да, главная сила арцибашевских спектаклей — в их страстном реализме. Кажется, что всякий раз он берется за постановку именно для того, чтобы показать, какой он знаток людских отношений. Именно им посвящена вся игра его мысли, именно сюда направлен весь его темперамент. Обе-



Сергей Арцибашев

зуржуяющие подробности поведения, взглядов, намеков и движений, горечь слез и распахнутость дышащей вам в лицо чужой жизни — все это его, арцибашевский театр.

Его спектакли обладали необычайной чувственной энергией. Сам он любил жизнь и знал в ней толк, любил и ценил женщин, много увлекался ими и глубоко их понимал. И его театр, отражая витальную личность худрука, был театром ярко выраженного мужского и женского начала. Стихия «мужского» и «женского», разлитая в актерской массе, мир мужественных мужчин и пленительных женщин с красивыми тонкими телами — все это принадлежность и «Месяца в деревне», и «Ревности», и «Трех сестер», и «Арбенина», и иных постановок, рассказывавших нам о любви.

А еще Арцибашев был одним из немногих, кто сегодня собственноручно выращивает на своей сцене дарования, в каждом актерском случае начиная с нуля. Все, кто в 1991 году начинал с ним театр, — теперь известные люди: Елена Стародуб, Геннадий Чулков, Валерий Ненашев, Юрий Лахин, Валентина Светлова, Виктор Поляков, Геннадий Жмуров, Татьяна Швыдкова, Владимир Стукалов, Татьяна Яковенко. Позднее к ним присоединилась новая молодежь: Наталья Гребенкина, Сергей Удовик, Евгений Булдаков, Сергей Чудаков, Мария Костина, Сергей Загребнев, Наталья Фенкина. И Анну Ардову в «Фарсе только для взрослых» когда-то открыл нам именно он.

Да, Арцибашев — признанный актерский воспитатель и педагог. Он непрерывно был в заботах о своей труппе, пестуя чью-то неповторимость и гордясь своими воспитанниками. И попасть в нему в театр для актеров считалось большой удачей.

Вообще, создавая свой театр, Арцибашев рассчитывал на стайерскую дистанцию, и в репертуаре, и в смене поколений. Чтобы все было перспективно и надолго, и чтобы с накопленным репертуарным багажом можно было долго жить. Именно потому он был заведен ритуал возобновления старого спектакля, ставший органической частью жизни Театра на Покровке. Возобновлялось тут почти все — «Надежды ма-

ленький оркестрик», «Три сестры», «Ревность», «Месяц в деревне», «Ревизор»... В этих возобновлениях, подвергавших серьезной переработке первый вариант спектакля, включая полную замену состава и даже костюмировку, отражалась редкая преданность своим произведениям. Кто же станет восстанавливать то, что ему не дорого. А Арцибашеву было дорого все — что доказывала удивительная стабильность афиши Театра на Покровке, к названиям которой за долгие годы зритель привыкал настолько, что их отсутствие было бы уже странным. Арцибашев хотел видеть свой театр как некую константу и хотел, чтобы и мы знали, что он все тот же. Не поспоришь и с тем, что подобные возобновления в какой-то мере дарят ощущение бессмертия.

Возглавив в 2003 году **Театр им. Вл. Маяковского**, после «**Карамазовых**», Арцибашев также вновь поставил там и «Три сестры», и «Женитьбу», и «Ревизора». А после «**Мертвых душ**», появившихся в маяковке уже позже, и спектаклем «**Как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем**», «линия Гоголя» оказалась основательно вспаханной этим режиссером — как, впрочем, и вся «линия классики», считающаяся его коньком.

После маяковки — вновь возвращение в свой родной дом Театра на Покровке — который он, собственно, никогда и не покидал. И где, кроме Чехова, Гоголя, Шукшина, Шварца поставил свою последнюю масштабную работу — лермонтовскую трагедию «**Арбенин**». Сыграв в ней самого Арбенина.

Обладатель множества государственных премий и наград, он был всегда очень прост, доступен, открыт. Горячо любимый своими друзьями, он и сам умел дружить. Хотел, чтобы его Театр на Покровке был истинно домашним, чтобы мало чем отличался от настоящего дружелюбного дома. А порой и лично встречал зрителей в дверях, и даже провожал, и угощал. Его часто можно было увидеть в фойе среди зрителей, у которых он искренне интересовался, понравился ли им его спектакль.

Ольга ИГНАТЮК

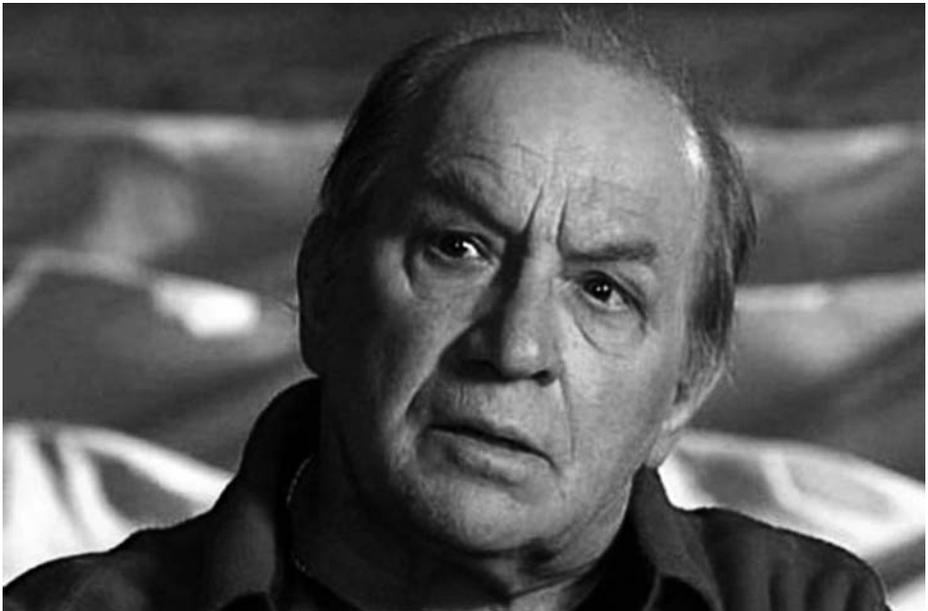
ИРОНИЧНЫЙ ЛЕВ

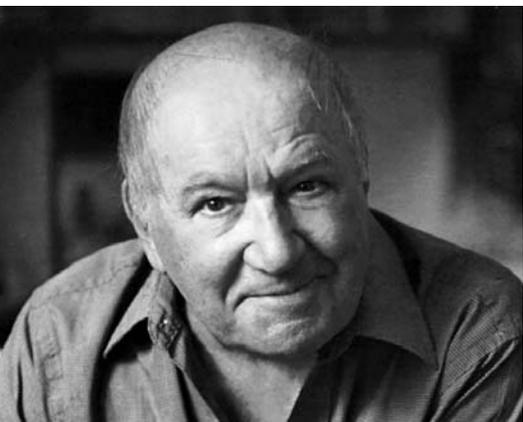
В судьбе **Дурова** было немало пафоса. Начиная с сочетания его, мягко говоря, не богатырской внешности и такого солидного имени — Лев. К тому же, принадлежа к легендарной цирковой династии, но выбрав драматическую сцену, родство с цирком он внутренне не порывал. Всегда был готов к выполнению любых, самых невероятных по сложности режиссерских заданий, умел существовать на театральных подмостках или на экране на грани риска, не боялся предстать перед публикой смешным, нелепым. Недавно его часто называли клоуном. Клоуном в высоком, чаплиновском значении слова.

Сам же Лев Константинович относился к себе иронично, руководствуясь при этом четкими, абсолютно логичными критериями. Своих педагогов по Школе-студии МХАТ, а также знаменитых вахтанговцев, мастеров Малого театра и всех тех, кто справедливо счита-

ется кумирами зрителей разных возрастов, Лев Константинович причислял к «дворянскому» актерскому сословию. «Разночинцами», то есть рангом пониже, именовал поколение, к которому принадлежал он, как и большинство его ровесников, всего добившийся сам. Ведомый многогранным талантом, трудолюбием и верностью отечественному психологическому театру, одним из «первых сюжетов» которого являлся на протяжении едва ли не всего своего творческого пути, охватившего целых шестьдесят (!) лет.

Из них почти пятьдесят были отданы **Театру на Малой Бронной**, куда пришел вместе со своим кумиром — режиссером **Анатолием Эфросом**. С Анатолием Васильевичем Лев Дуров впервые встретился будучи артистом Центрального Детского театра, продолжив сотрудничество с ним в Театре имени Ленинского комсомола. Именно Эфросу Дуров был обязан доведением им прак-





Лев Дуров

тически до совершенства даром подробнейшего исследования характеров персонажей (а это было особенно важным, если учесть, что Льву Константиновичу в основном доставались роли «второго плана»), возможностью в полной мере проявить свой природный, «открытый» темперамент, попробовать себя в разных жанрах. И — в самом, наверное, трудном для любого актера жанре трагикомедии. Свидетельство тому — его огромный и невероятно пестрый «послужной список», где присутствовали и **Яго** из шекспировского «**Отелло**», и **Сганарель** из мольеровского «**Дон Жуана**», и **Снегирев** из спектакля «**Брат Алеша**» по роману **Ф.М. Достоевского** «**Братья Карамазовы**», и **Жевакин** из «**Женитьбы**» **Н. В. Гоголя**, и **Бутон** из булгаковского «**Мольера**»...

Роли **Бутона** и **Павла Платонова** в кинокартине Константина Худякова «Успех» предоставили Льву Константиновичу счастливый шанс воплотить образы людей театра, о котором он, кажется, знал все. И о парадных, праздничных, и о дурных, не слишком приглядных его сторонах. Однако, несмотря на последнее, театр Дуров любил. Поэтому вопреки серьезным проблемам со здоровьем не переставал много работать. И у себя, на Малой Бронной, и в «**Школе современной пьесы**» у **Иосифа Райхельгауза**, и в **Новом драматическом театре** у **Вячеслава Долгачева**, принимал участие в антрепризных проектах.

Параллельно успевал сниматься, преподавать, периодически выпускать книги. И, окончив в свое время Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе, ставить спектакли, предпочитая обращаться исключительно к качественному драматургическому материалу, который обязательно должен был отвечать его мировоззрению, твердой жизненной позиции человека, верившего в то, что искусство призвано культивировать в зрителях только доброе и хорошее.

И этот позитив находил отклик в сердцах многочисленных почитателей и коллег Льва Дурова, которые недаром рассуждали о Льве Константиновиче с улыбкой в дни, когда пришло известие о его кончине. В столь скорбных обстоятельствах подобное явление — редкость.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 2-182/2015

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова, Ассоль Овсянникова-Мелентьева / 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.

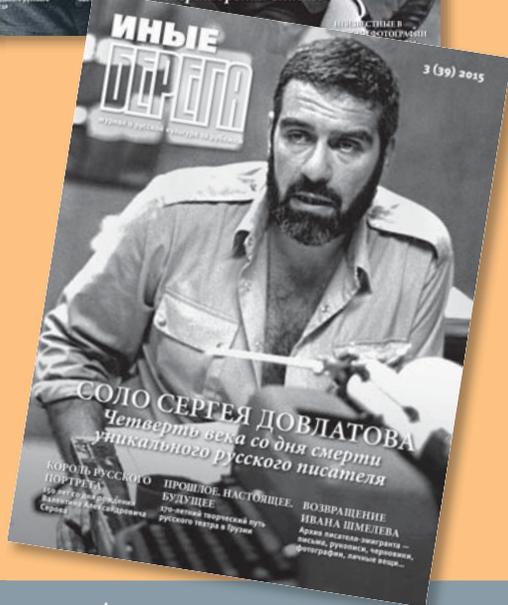
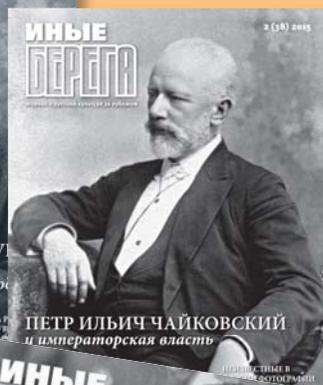
ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №3(39) 2015



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

К 70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

«Победитель» в Иркутском театре юного зрителя
им. А. Вампилова

В РОССИИ

Премьеры Пермского театра юного зрителя
«Птица счастья» в Нижегородском театре «Комедия»

ФЕСТИВАЛИ

«Звезды белых ночей» в Мариинском театре
Фестиваль современной драматургии «Коляда-Plays»
(Екатеринбург)

ГОСТИ МОСКВЫ

Ростовский академический театр драмы
им. Максима Горького

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru