

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-186/2016



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Наступил последний зимний месяц, и это не может не радовать — весна приблизилась, и она вселяет надежды на лучшее своим призрачным светом, своими акварельными красками, своим предвестием, рассеянным, кажется, в воздухе. Даже тогда, когда еще летит снег и заставляет опускать голову пронизывающий ветер.

И мы не просто надеемся — мы знаем, что ждет нас в самое ближайшее время: фестивали, региональные смотры, которые, как правило, приурочены к Дню театра, одному из главных наших праздников, премьеры, премьеры, премьеры...

О них написано много и в номере, который лежит перед вами. Для своих городов, регионов многие из них становятся подлинными событиями, и вы непременно должны знать, что идет далеко от ваших родных мест, кто занят в новых спектаклях.

Конечно, как и в каждом номере, в этом уделено место памяти о тех, кто составил славу отечественного искусства — наши рубрики «Вспоминая» и «Театральная шкатулка» родились не только ради того, чтобы помнили, но и для того, чтобы невольно сравнивали. Ведь каждый из нас с ранней юности находит свой идеал и старается соответствовать ему зачастую на протяжении всей жизни.

Меняется жизнь, меняются идеалы — это естественно, но очень важна та неизмеримая порой мера, которая и руководит нами в наших неприятиях или горячем сочувствии всему новому, прогрессивному. Важно только твердо ощутить в себе, в своем душевном мире эту самую меру...

Итак, мы ждем наступления весны, которая одарит нас многочисленными встречами и столь же многочисленными знакомствами на фестивалях, одарит впечатлениями, мыслями, эмоциями. Будем надеяться, что только самыми хорошими, хотя, к сожалению, такого не бывает.

Но кто может помешать нам верить, надеяться и ждать?..



*Всегда Ваша*

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

## СОДЕРЖАНИЕ

На обложке:  
Татьяна  
Карпова

### ПРОШУ СЛОВА

Фенечки. *К. Щербаков* 2

### К 70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

«Пойти и не вернуться»  
(актерский факультет Минского  
университета). *Е. Глебова* 5

### В РОССИИ

Арзамас. *Е. Валеева* 8Златоуст. *Ю. Светлова* 12Краснодар. *Н. Тен-Ковина* 15Мытищи. *С. Носенкова* 18Саратов. *И. Крайнова* 21

### ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ

#### РОССИИ

«Авангард и традиции»  
в Гатчине. *А. Овсянникова-  
Мелентьева* 24

### ФЕСТИВАЛИ

Фестиваль камерных  
спектаклей по произведениям  
Ф.М. Достоевского в Старой  
Руссе. *М. Быкова* 34«Наш Кавказский меловой  
круг». *Н. Карпова* 38«Долгопрудненская осень».  
*Г. Степанова* 43

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«С.С.С.Р.» (Театр "Эрмитаж").  
*К. Щербаков* 50«Жанна Д'Арк» (Московский  
драматический театр  
им. А.С. Пушкина),  
«Яма» (Театр на Малой  
Бронной). *А. Овсянникова-  
Мелентьева* 54«Любопытный слоненок»  
(Детский музыкально-  
драматический театр «А-Я»  
*А. Иняхин* 58

### СОБЫТИЕ

Присвоение Старооскольскому  
театру для детей и молодежи  
имени Б.И. Равенских.*Н. Старосельская* 60

Гастрольные проекты

Министерства культуры РФ.

*А. Ефремова* 64

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Игорь Сиренко (Москва).

*О. Игнатюк* 70

### ЛИЦА

Натэлла Канделаки (Москва).

*П. Тихомиров* 75

Владимир Уваров (Владикавказ).

*Т. Бунтри* 76Станислав Железкин (Южно-  
Сахалинск). *С. Омшенецкий* 79

Александр Хряков (Барнаул).

*Е. Кожевникова* 81

Сергей Листопадов (Хабаровск).

*С. Фурсова* 88

Марина Егорова (Иркутск).

*Л. Тирон* 92

### ГОСТИ МОСКВЫ

Волгоградский ТЮЗ.

*В. Омелина* 97Северо-Осетинский государс-  
твенный академический

театр им. В. Тхапсаева.

*М. Арбатова* 102

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

Наталья Рей. «Театральные

заметки дилетанта».

*О. Иноземцева* 105

### ВЗГЛЯД

Фестиваль молодой

драматургии «Любимовка».

*Ю. Савиковская* 106

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Оренбургского театра  
музыкальной комедии.  
*Н. Веркашанцева* 114

### МИР МУЗЫКИ

Мюзикл «Вий» в Новосибирском  
театре музыкальной комедии.  
*Т. Ильина* 123Опера «Похождения Лисички-  
плутовки» в Детском музы-  
кальном театре им. Н.И. Саци Камерном музыкальном  
театре им. Б.А. Покровского.*Е. Артёмова* 128«Недоросль» в Музыкальном  
театре п/р Г. Чихачёва.*А. Иняхин* 132

### МИР КУКОЛ

Московскому  
государственному кукольному  
театру — 85 лет. *Т. Короткова* 136«Колобок» в Иркутском  
областном театре кукол«Аистенок». *Н. Новая* 140

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Николай Хмельёв.

*М. Фолкинштейн* 146

Елена Булгакова.

*Н. Голикова* 152

### ЮБИЛЕЙ

Татьяна Боброва (Омск) 68

Галина Кондрашова-  
Доброскок (Якутск) 112

Татьяна Карпова (Москва) 142

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Эмиляно Очагавия  
(Кострома) 160

# ЖИТЬЁ-БЫТЬЁ. ФЕНЕЧКИ

Цитирую по памяти:

*Никогда не толпился в толпе.  
Там – толпа, здесь – я, сам по себе.  
В одиночестве поседев,  
По отдельной иду тропе.*

*Боковая моя тропа.  
Индивидуализма топь.  
А толпа? Ну что же, толпа  
Заблудилась меж прочих толп.*

Александр Володин

\*\*\*

**К** «Золотой маске» не имею отношения уже около 20 лет, и сейчас только из прессы узнаю о страстях, которые там свирепствуют, о карах, которые должны обрушиться на головы тех, кто горяча или по неведению поздоровается не туда. Наверное, знания мои не полные, но, право, достаточные для того, чтобы испытать чувство мучительного стыда за тяжкую взаимную ненависть, которая обуревает творческих и не творческих лиц, причастных к масочным рычагам и дружинам, — ненависть, легко переходящая границы морально допустимого, границы простых приличий... И, помилуйте, ради чего? Опомнитесь бы, попытайтесь глянуть со стороны, как это все... ну, ладно.

\*\*\*

Багрицкий вдруг вспомнился.

*Оглянешься – а вокруг враги:  
Руки протянешь – и нет друзей:  
Но если он скажет: «Солги!» – солги,  
Но если он скажет: «Убей» – убей.*

И чего вспомнился? Стихи эти с «Золотой маской», разумеется, никак не ассоциируются. Они — о серьезном.

\*\*\*

Иногда в суматохе кажется, что полемики относительно того, чем современная сцена превосходит ушедшую в прошлое, и вообще, кто какое занимает место на театральном олимпе, — что полемики эти имеют свой смысл. Но вот приезжает Додин с новой редакцией спектакля «Братья и сестры», и — никуда не денешься — приходится вспомнить, что критерии существуют. Возникает полная очевидность, где вокруг настоящее, где оно поблизости, а где и вовсе не ночевало. И полемизировать не о чем.

Хотя каждый, конечно, свой смысл иметь волен.

Или вот еще. Недавно случилось пересмотреть телепрограмму Бориса Поюровского 1966 года, где запечатлена встреча московских артистов с артистами БДТ в старом Доме Актера. Зинаида Шарко и Кирилл Лавров показывали — в концертном, понятно, исполнении — сцену из спектакля Георгия Товстоногова по пьесе Веры Пановой «Сколько лет, сколько зим». Пять-шесть минут крупных планов Шарко и Лаврова — и опять все оказывается на своих местах. И опять — спорить не о чем. И тут же из дальних уголков памяти: Чацкий-Юрский и Молчалин-Лавров медленно идут навстречу другу и смотрят друг другу в глаза: две душевных структуры, две жизни, два мира — лоб в лоб. Подняться до БДТ времен Товстоногова, сравняться — кто храбрый? И адекватный...

\*\*\*

Поклонник телевизионного сериала «Екатерина»:

— Вот осуждают Екатерину, говорят, с очень уж многими мужиками спала. А я считаю: правильно спала. Правильно.

Почему же не спать, если ей так нравится, а все согласны.

Приятно, когда у человека свой взгляд на историю.

\*\*\*

Когда приглашают в Российский Академический молодежный театр к Алексею Бородину, не меньше, чем в зрительном зале, хочется побывать в кабинете хозяина. Вот и в этот раз — пришли с Ирой посмотреть спектакль «Кот стыда» (название странноватое, но что-то в этой странности есть). Спектакль по трем коротким пьесам молодых женщин-драматургов поставила Марина Брусникина, Бородин вообще охотно отдает сцену другим режиссерам, у кого-то получается, у кого-то не очень, но чужих спектаклей здесь нет.

Значит, «Кот стыда» — все признаки новой драмы будто бы налицо: случайные связи, неблагополучные семьи, умеренный алкоголь. Как за окном... И не как за окном. Не как в новой драме, когда сидим по уши в известной субстанции и сидением этим все начинается и все заканчивается. Нет, здесь где-то за кулисами бродит кот, перед которым, оказывается, может быть стыдно, и тянется, тянется ниточка — не за окно, не на улицу — в кабинет к Алексею Владимировичу Бородину. Антракт, много ли скажешь? Чашка чая, несколько дружественных фраз, произнесенных симпатичными друг другу людьми — а получается: не прохожий ты здесь, не случайный, не лишний. Второй акт — и чувствуете? — со сцены в зрительный зал тянется ниточка — доброты, участия, благожелательства. И душевно откликается зритель, возникают отзвуки, переклички. Люди на сцене и в зале не хотят, чтобы было по уши, и за ниточку держатся крепко, дай бог, не оборвалась бы.

Не обрывается. Противостояние — слово вроде бы неуместное, однако иного не подберу. Оно возникает — тихое, но с места не сдвинуть. В телевизор не лезем, митингов не устраиваем, никому себя не

навязываем. Но иначе жить не станем, вы уж не обессудьте.

И еще — знаете, кто здесь борозды не испортит? Чарльз Диккенс. На дворе — промозгло, холодно, суетливо, а здесь — потрескивают дрова в камине, тепло и уютно, и люди собрались хорошие (правда, камина нету, но все равно — тепло и уютно), и стаканы наполнены грогом (это, правда, только в дни премьер и правильно, что только в дни премьер), но чай с конфетами под хороший разговор — тоже славно.

Похоже, в самых разных жизненных сферах опять наступает пора дефицита, только ведь чаю-то нам надолго хватит, — а, Алексей Владимирович?

\*\*\*

Художник переживает свою славу или скромнее — популярность, известность, дело обычное, не многим из прежних «славных» (по заслугам ли, нет ли) удается этого избежать. Радоваться, понятся, нечему, однако почувствовать, понять вовремя, отнестись к неизбежному со спокойствием — ох, как следует. А вот не поняв, не почувствовав, лихорадочно ловить устаревшим ликом последние лучи светила, почти уже скрывшегося за горизонтом, а, казалось, твоего, персонального, послушного, вечного... Завершения грустней не придумаешь...

\*\*\*

Смотрел эротически озабоченный спектакль по пьесе «Месяц в деревне» в Ярославском театре им. Волкова. Полуголые тела на фоне классического тургеневского текста. Тела — красивые, текст — замечательный, но лучше бы по отдельности, порознь. Впрочем, кому как нравится, а великая литература у нас стойкая. Чего только с ней не предельвали, а она, как заметил опять же классик, правда, другой, и по несколько иному поводу — «существует — и ни в зуб ногой». Даже если насилуют ее на сцене старейшего русского театра.

Номинаций на «Золотую Маску» — шесть. Интересно, к тому времени, когда «фенечки» увидят свет, сколько номинаций воплотятся в реальные премии?

\*\*\*

Да нет, я видел и не такое. Видел, к примеру, в одном из сибирских театров, как голые Аркадина и Тригорин объяснялись, совокупляясь в бочке с водой. И — ни в зуб ногой. Классика. Существует, за какие золотые маски ее ни прячь, и в какие бочки ни запикивай.

Хотя, зачем наговаривать? Бочка, как ею ни распорядись, вещь в хозяйстве не лишняя. Будем только иметь в виду — если наша авангардная режиссура перестает различать, где сцена, а где места для совокупления, даже самого изобретательного, это все-таки ее проблемы, которые с творческими путать не надо.

\*\*\*

Да и не только в театре происходят смещения подобного свойства. Читаю над входом в ресторан: «Занимайтесь любовью, а не едой». Хорошо, что предупредили. За заботу — спасибо. Только если в ресторане заниматься любовью, то едой, извините, где? Или, может, как-то совмещать? Сперва поел, а потом это... Или наоборот. Удобно и экономия времени...

\*\*\*

Вообще у нас всегда главное — забота о людях. Вот решили, что торговые палатки, павильоны на улицах мешают нам жить (правда, не знаю, кому персонально мешают — говорят, проходим) — только решили — и убрали. Газетные киоски, к примеру. Но обеспечение прессы — это тоже забота о людях. И уже заботливые женщины киоскеры — лично сооружают из незамысловатых железных конструкций подобие укрытий (которые, однако, иногда разлетаются на ветру), накидывают на них целлофановую пленку и торгуют, торгуют газетами, ярко проявляя общую тенденцию

заботы о людях. На ночь укрытие убирается, чтобы утром возникнуть вновь. Такой вот кругом озабоченный цикл. Многоярусная забота о людях. Многоярусней не бывает.

Правда, некоторые газетные киоски не просто снесли, а заменили их общественными туалетами. По линии заботы о людях — дело хорошее, но почему вместо, а не рядом? Видимо, опасались, что пресса будет использована не по назначению. Опасение здравое.

Или кто-то непродуманно поставил павильончики, где свежую дальневосточную икру и рыбу продавали без посредников, в полтора раза дешевле, чем в соседних супермаркетах. Спохватились, конечно, павильончики опять же снесли — мешают, все тем же, якобы проходим. Ну и владельцам соседних супермаркетов тоже мешают, понятное дело. А владельцы, они что же, не люди? О них не надо заботиться?

Когда по Рублевке пролетают кортежи высоких начальников, а прочие автомобили жмутся к обочинам или стоят в пробках — это, если вдуматься, тоже забота о людях. Надо, чтоб высокие начальники как можно раньше попадали на свои рабочие места, и у них было бы больше времени думать о палатках, павильонах, пробках. Больше времени на многоярусную заботу о людях.

Когда доллар переваливает за восемьдесят, гуманистический пафос заботы о людях обостряется особенно. Второе дыхание открывается.

Хоть специальную трассу прокладывай.

\*\*\*

Александр Володин. Цитирую по памяти:

*Мы словно бы жители разных планет.  
На вашей планете я не проживаю.  
Я вас уважаю, я вас уважаю,  
Но я на другой проживаю. Привет.*

Константин ЩЕРБАКОВ

## ВОПРОСЫ ВЫБОРА

**П**овесть **Василия Быкова «Пойти и не вернуться»** в ряду тех философских произведений о Великой Отечественной, где главные боевые действия разворачиваются не на поле брани, а в душе человека. Поэтому пространство одноименного спектакля, созданного в **мастерской Николая Кириченко Белорусской государственной академии искусств** (г. Минск, Республика Беларусь), предельно камерное. В нем нет лишних деталей, исключены попытки придать истории патриотическую или театральную пафосность. И ни одного впустую сказанного слова. Потому что творчество **Василия Быкова** очень дорого режиссеру **Андрею Савченко**, и работа с этим материалом стала для него ключевой вехой.

Инсценировку повести Андрей Савченко делал вместе со студентами-актерами

*Зося — Д. Пармененкова, Антон — Н. Воробей*

**Дарьей Пармененковой** и **Николаем Воробьем**, и так вышло, что творческий процесс оказался бесконечным. Спектакль играют в родном Минске, на фестивалях в России, и всякий раз это новое осмысление трудной, неоднозначной темы человека и войны. Он звучит на белорусском языке, но, кажется, понятен до последнего слова. И дело не в схожести славянских языков, а в общем понимании знаковых для человеческого бытия вещей. Инстинкт выживания, такой естественный во время смертельной опасности, присущ каждому. Другое дело, что рано или поздно приходится делать выбор: предать и выжить, либо погибнуть, но сохранить честь.

Для Зоськи, «маленького человека на этой земле», все абсолютно ясно — в войне с немцами можно только выстоять и победить. Другого выхода нет. И выбора





«Пойти и не вернуться»

нет. Отбиваясь от приставаний Антона Голубина, она говорит: «Я, знаешь, сильная». Пройдет совсем немного времени, события примут неожиданный и страшный оборот, но эта девочка окажется не просто сильной — несгибаемой. И уже не в житейской ситуации, а в вопросе главного выбора.

Партизанка Зося Нарейко отправляется на свое первое боевое задание. Ей страшно, она понимает, как опасен путь по зимнему лесу, где в любой момент можно встретить немцев или полицаяв. И еще пугающие шорохи, стылый воздух и снег, на котором так отчетливо видны ее следы. Зоська — это очень серьезная работа молодой актрисы Дарьи Пармененковой. В том, как она доверчиво засыпает, прислонившись к спине Антона, еще не зная истинной причины его ухода из партизанского отряда, как нежно обнимает его во время их первой ночи, столько света и чистоты. Тревожный сон оказывается «в руку», и Зоське

требуется немало душевных сил, чтобы осознать всю тяжесть поступка Антона — в случае падения Сталинграда перейти на сторону немцев и сделать все, чтобы сохранить жизнь. Для девушки такой вариант неприемлем, и она, по мнению Антона, «глупо разрушает его замыслы». Ему не понять, что даже тяжело раненая от его выстрела Зоська не встанет на сторону предателя. А ей никогда не осознать причины страшного удара от любимого человека. Потому что «в врага можно стрельнуть, а в своего нет...».

Антон Голубин человек сложный, противоречивый. Есть в нем что-то от героя, потому что воевал в партизанском отряде и даже сумел вывести товарищей из опасной переделки. Кажется, он действительно влюбился в эту «малышку» и по-настоящему нежен с ней. Но сейчас его до краев заполняет усталость от войны и страх смерти. Николаю Воробью удалась эта непростая, внутренне затратная роль. В его персонаже разные





Зося — Д. Пармененкова

психологические оттенки, и оттого возникает сочувствие и даже понимание, что за физически крепкой внешностью может скрываться слабый человек, у которого вместо души заячий хвост. Но лишь до того момента, когда в Антоне стираются последние человеческие черты. Невозможно уловить, когда этот симпатичный парень превращается в озлобленного зверя и, почувствовав запах крови и опасности, готов уничтожить беззащитную Зоську. Он стремится уцелеть любой ценой, но как ему потом с этим жить?

Жить, конечно, хочется всем. Тем, кто сложил голову в бою, кого расстреливают за связь с партизанами или за неподходящее под нацистские требования происхождение. В наивных, но таких точных по смыслу размышлениях Зоськи звучит главное: какой бы печальной ни была судьба человека, есть то незыблемое, через которое не проступить, — Родина, отчий дом, совесть.

Спектакль «Пойти и не вернуться» при всей своей простоте и сценографической немногословности очень визуален. Разложенные полукругом бревнышки, по которым прыгают Зося и Антон, ведро с водой и веер брызг, пахучее сено — все это каким-то необъяснимым образом создает абсолютно реальные картинки заснеженного леса, ледяной реки, развалин старой усадьбы. Тяжелые удары камней о сцену имитируют выстрелы, а на самом деле болью отдаются в сердце. В этом нет нагнетания эмоций, а только честный, иногда жесткий разговор белорусского писателя Василя Быкова и авторов спектакля «Пойти и не вернуться» о том, что война делает с человеком. Это возвращение памяти о тех, кто 70 лет назад сделал выбор, не пощадив своей жизни. Это для нас, живущих сегодня в пространстве слишком хрупкого мира. Но удержать его нужно любой ценой.

Елена ГЛЕБОВА

## АРЗАМАС. История со смысловым многоточием, или Между Мужчиной и Женщиной

**О**чень теплый, душевный, лиричный и содержательный состоялся спектакль в Арзамасском драмтеатре по пьесе Семена Злотникова «Пришел мужчина к женщине». За, казалось бы, банальностью и простотой сюжета скрывается то, что К.Г. Юнг назвал «глубинным психоанализом».

«Пришел мужчина к женщине» – фраза со смысловым многоточием, у которой может быть миллион продолжений и интерпретаций! Мужчина и Женщина выступают здесь как два знаковых архетипа, два несовместимых космоса.

Этот спектакль живет на одном дыхании: во время действия стояла такая чуткая тишина зрительского напряженного внимания, какая бывает только, если зал захвачен сценической энергией,

искренностью и напором чувств артистов, убедительно и проникновенно рассказывающих про современную женщину и современного мужчину. Правда, на особом образном языке, благодаря чему и рождается множество ассоциаций и аллюзий.

В квартире нового дома живет Она, одинокая телефонистка Дина Федоровна (**Наталья Тешина**), и ждет Его – Виктора Петровича (**Сергей Столяков**), с которыми их познакомили общие друзья.

Она – напористая, решительная, такая, про которую Некрасов написал: «Коня на скаку остановит», российская Венера. Он – милый чудак, который мечтал стать писателем (врачевателем человеческих душ), а стал фармацевтом (врачевателем человеческих тел). Она же меч-

Она — Н. Тешина, Он — С. Столяков



тала о принце, а не о человеке с целым набором комплексов и предрассудков.

Казалось бы, у этой нелепой встречи не может быть продолжения. Но столкновение мужчины и женщины в пространстве под названием «жизнь» никогда не бывает случайным. Случай — это псевдоним Бога. Он и Она — два полюса, которые не могут обойтись друг без друга и никогда друг друга не поймут.

Пока Он сокрушается, что пришел не по адресу, а Она жалеет, что открыла дверь, жизнь неторопливо пишет для них свой сценарий, в котором не будет ни писателя, ни принца, ни фармацевта, а будет просто Мужчина, который пришел к Женщине. Любовь — единственное, что украшает их жизнь, давая возможность как-то воспарить над серой обыденностью, почувствовать себя нужными, стать воистину *женщиной* и ощутить себя настоящим *мужчиной*.

В спектакле заслуженного артиста **Амана Кулиева** Она и Он играют в любовь не по своим правилам, выработанным года-

ми прошлого опыта, неудачного и закончившегося ничем, а поэтому говорят как бы на разных языках. Он — на языке рязановского «Служебного романа», Она — на языке театральной репризы, фальшиво напевая арию роковой Кармен. Оба убедительны каждый сам по себе, жаль, предложенные Злотниковым обстоятельства они не в силах примерить на себя.

Это своеобразная вариация на тему «обретенного и потерянного рая», в котором Она — новая Ева, а Он — новый Адам. Не случайно режиссер акцентирует внимание зрителя на яблоках, которые с таким удовольствием ест Дина Федоровна и так настойчиво заставляет съесть Виктора Петровича.

Два акта спектакля — это две разных истории, условно разделенные этим злощастным яблоком: одна — про соединение людей, другая — про разрушение их отношений. Неизменным остается одно: Он — Небо, Она — Земля, напоминающая мужчине «о его месте», снимающая с облаков, освобождающая от бесплодных

Она — Н. Тешина, Он — С. Столяков





Она — Н. Тешина

мечтаний. Не удивительно, что в первом действии герой слышит голоса свыше, словно предупреждающие его об опасности слияния с женщиной.

Чисто режиссерским ходом является то, что приготовления героини, наведение марафета перед знакомством оказывается не вынесенным за скобки, как это было у драматурга. В пьесе читатель застаёт героиню смотрящей домашнее видео, когда ей двадцать, и она отдыхает на море, демонстрируя все прелести молодого тела. В спектакле образ двадцатилетней Дины дан в окне, которое то открывает, то закрывает героиня, представляя себя юной, тщетно пытаясь вернуть утраченное время. Есть момент, когда она «втягивает» в это прошлое и героя: они оба смотрят оттуда на зрителя. Открыв окно в третий раз во втором акте, Дина Федоровна не видит там уже ничего.

Важно, что режиссер акцентирует внимание зрителя на том, что на про-

тяжении всего действия идет сильный дождь. Дождем начинается и заканчиваются оба акта. Виктор Петрович не раз говорит, что там потоп. Он так стремится к Дине Федоровне, видя в ее комнате некое подобие Ковчега, в котором спасался Ной. Кстати, библейских и литературных аллюзий в спектакле достаточно: есть над чем подумать...

Сценография спектакля наполнена образами-символами. В центре находится кровать, на которой и вокруг которой строится все действие. Кровать в постановке Амана Кулиева — сердце комнаты, в которой живет героиня. Вроде бы вполне обиденная на первый взгляд вещь, но в спектакле она наделена своей особой поэтикой.

Во-первых, кровать — неотъемлемый спутник человеческой жизни. Человек рождается на кровати, проводит там первый период своей жизни. Когда он взрослеет, кровать становится местом уединения; там он видит сны, мечтает,

ленился, читает, болеет. Потом кровать превращается в брачное ложе, а к концу жизни — в смертный одр. В истории знаменитой любви Пенелопы и Одиссея именно кровать оказывается средством «узнавания» Одиссея. Кровать — второе «Я» человека: осквернить постель — значит, осквернить человека. Кровать — это место, где человек обнажает не только свое тело, но и свою сущность.

Во-вторых, это наблюдательный пункт, откуда Она наблюдает за героем Столякова. Это и место, где двое говорят друг другу о самом сокровенном, не боясь быть смешными.

Зеркало в спектакле воплощает целый комплекс мотивов. Оно обнаруживает раскол облика героев, противопоставляя внешнее и внутреннее. Зеркало в бытовом смысле, являясь отражением внешней оболочки, в постановке Кулиева вдруг распаивается, прорывается вглубь человека, обнажая для зрителя невидимые механизмы душевного состояния. Зеркало отражает все, кроме лица смотрящего.

Более того, весь спектакль оказывается тем зеркалом, в которое смотрит каждый зритель. Отражение может не только ослеплять, но и оказываться кривым, выпячивая все слабости и душевные изъяны. Более того, зеркало воплощает тему замкнутости на своем «Я», отсюда и обреченность, уход в одиночество. Завороженность своим отражением и сосредоточенность на своем индивидуальном несчастье не дает возможности разглядеть другого, понять его и полюбить. В каком-то смысле Он и Она в постановке Амана Кулиева оказываются двойниками, кривым отражением друг друга.

Букет красных роз, к которому то и дело подходит героиня, чтобы скрыть собственное смущение, является аллюзией к сказке Экзюпери «Маленький принц», в которой Лис открывает простые истины, в том числе и о том, что «не надо слушать, что говорит роза», до-

статочно вдыхать ее аромат. Сказка, которая учит любить и понимать женщину, которая воспитывает мужчину, получает новое звучание в этом спектакле.

Важная деталь постановки — кресло. Его Дина Федоровна постоянно перетаскивает с места на место. Именно его она взяла с собой в новую квартиру, в новую жизнь. Кресло, с которым она так не хочет расстаться и на которое она так долго не разрешает присесть гостю, — символ одиночества. Если на кровати могут быть двое, то в кресле — всегда один.

Открытием режиссера является введение музыкальной игрушки — талисмана, с которым никогда не расстается героиня. Это плюшевый пес, поющий песню, помогающую разгадать сущность Дины Федоровны. «Никто тебя не любит так, как я... Ну кто тебе сказал, что нынче осень?» — знаковые для понимания психологии героини слова.

Показательно, что начинается и заканчивается спектакль сценой с этим талисманом, заменяющим реального Мужчину. Раздосадованный герой в конце второго акта (перед уходом) сажает плюшевого пса на кровать и говорит: «Пой».

И наконец, двери (справа и слева сцены), в которые Она то не впускает, то не выпускает; то гонит героя, то зовет его обратно. Куда ведут эти двери? На лестничную площадку? В другую комнату? В виртуальное пространство друг друга? В пространство библейского мифа? В повседневность?

Перечисленные образы-символы образуют параллельную линию развития действия, являются средством эмоционально-психологической характеристики героев. Они не расчлняют образное пространство спектакля, а способствуют его восприятию как художественного целого.

Елена ВАЛЕЕВА  
Фото Андрея КАНАТЬЕВА

## ЗЛАТОУСТ. «К нам едет ревизор...»

**В** Златоустовском государственном драматическом театре «Омнибус», который в октябре 2015 года отметил свое 95-летие, сезон открылся классикой. На этот раз зритель увидел комедию **Н.В. Гоголя «Ревизор»**. Режиссер-постановщик спектакля (а также автор музыкального оформления) — главный режиссер, заслуженный деятель искусств РФ **Борис Горбачевский**. За историю златоустовского театра это шестая постановка «Ревизора».

Со школьной скамьи нам известен сюжет про мелкого петербургского чиновника Хлестакова, которого хозяева провинциального уездного города приняли за важное лицо. Что нового откроет для себя современный зритель в истории, рассказанной великим классиком более полутора столетия назад? Говоря об особенностях премьерного спектакля, Борис Горбачевский отметил: *«Есть разные пути подхода к такого рода драматургии. Есть путь традиционного классического прочтения, есть путь авангардного прочтения. Я как режиссер-постановщик выбрал третий путь, являющийся современным: постарался открыть это произведение по содержанию и изобрести по форме. Это путь авторского театра, на котором много рифов, но актеры поверили и пошли по этому пути. Пересматривались, углублялись персонажи произведения по психологии, по биографии, по отношениям, сочинялась очень острая форма. Сложность этой пьесы заключается в том, чтобы у всех персонажей были биографии, чтобы они были не мертвыми масками, а живыми людьми. Гоголевский смех сквозь слезы услышится через переплетение жанра водевиля с очень серьезной государственной историей»*.

И она получилась, эта государственная история во всей своей откровенной неприглядности. Типажи, выведенные Гоголем в пьесе из российской реальности 30-х годов XIX века, приобрели общечеловеческое звучание, оказались очень современными. Как и реплика тогдашнего московского зрителя про «половину публики берущей, а поло-

вину дающей». А точнее сказать, данная история о казнокрадах и взяточниках вневременная, повсеместная. И это удалось показать актерам в содружестве с режиссером и сценографом при очень бережном отношении к классике. На сцене — минимум декораций. Обобщенный намек на место действия. Лаконично, но емко обозначить главную идею постановки — особенность творческой манеры петербургского художника **Алексея Киселева**. По его словам, декорации «Ревизора» — это «пародия на барокко. Все должно быть глупо и смешно». Оно и получилось глупо и смешно. Поначалу. В экспозиции спектакля зритель видит Городничего (**Вячеслав Никитин**), мечущегося, не находящего себе места после получения письма о приезде петербургского чиновника. На сцене — сущности в масках — свиных рылах, они везде, их много, они заполняют жизненное пространство Городничего, превращая его ночь в кошмар, который вскоре воплотится наяву. Сон — предчувствие, сон — пророчество. Особенность златоустовской постановки в том, что в ней — весь Гоголь. Здесь и реализм, и мистика, и сатира. На протяжении всего действия на сцене «оркестр» под управлением Городничего. Его состояние, настроение проходят несколько фаз и легко подхватываются чиновниками. Образы чиновников обобщенные, но имеющие яркую индивидуальную характерность. Артистами театра при помощи режиссера найдены точные направления рисунка каждой роли. Нелепый, пребывающий в хроническом страхе перед начальством, ревизию смотрящий училищ Лука Лукич Хлопов (**Александр Антонов**), судья Ляпкин-Тяпкин (**Андрей Плакунов**) больше озабочен псовой охотой, а в делах его ведомства — покрытые пылью бумаги. Но любит при случае выказать свой ум. Уверен до наивности в непогрешимости своих неправомысленных действий почтмейстер Иван Кузьмич Шпекин (**Денис Коломин**). И чего бы не вскрыть чужие письма, когда из них столько интересного можно узнать! Непрост, ох, как непрост попечитель

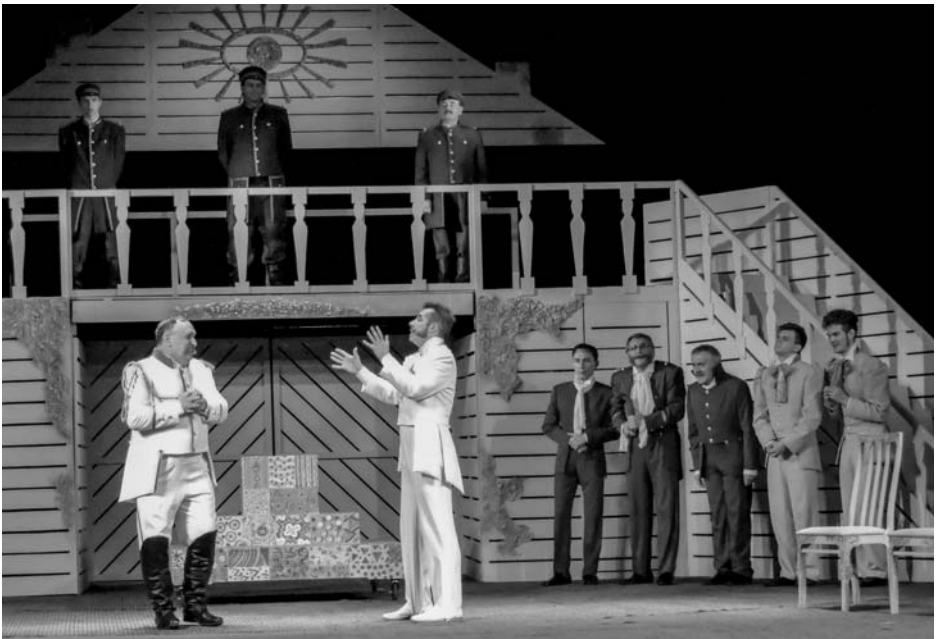
богоугодных заведений Артемий Филиппович Земляника (**Игорь Вершинин**). Этот потопит всех, лишь бы самому остаться на плаву. Донос-то настрочил-таки на Городничего!.. И, наконец, два городских болтуна Бобчинский и Добчинский (**Глеб Баканов, Илья Сумбаташвили и Сергей Гузенко**), благодаря которым и завертелась нелепая история в уездном городе N. Вот с такими-то деятелями и собрался встречать ревизора наш Городничий. В спектакле несколько планов: реальный, на котором происходят действительные события. В параллель ему, фоном, почти бессловесный, но осязаемый, видимый — зеленые мундиры, должны поддерживать государственный порядок в рамках конкретного уездного города, а также купечество, помещики, мещане. И ирреальный, передающий внутреннее состояние персонажей, — это и упомянутый сон Городничего, и преображение всех действующих лиц в сущностей в свиных масках немой сцены спектакля.

Апофеоз человеческого тщеславия показан в двух по-разному развернувшихся исто-

риях Хлестакова (**Максим Фаустов**) и Городничего. Для пустышки Хлестакова события в городе N. — неожиданно выпавший счастливый билет, вдруг подвернувшаяся возможность реализовать свои абсолютно несбыточные мечты побыть важной, значимой персоной. Безо всякого анализа происходящего, от страха до испуганного торжества, повергнувшего в ужас чиновников, он легко использует обстоятельства в свою пользу. Жаждающая поклонения и восхищения, мелкая его душонка вполне удовлетворена. Мало того, он уезжает победителем. Максим Фаустов передал всю гамму чувств и настроений своего персонажа. Точны образы слуги Осипа (**Кирилл Букин**) и слуги трактирного (**Влад Василенко**), которые, в отличие от Хлестакова и всех прочих, живут в простых реалиях ежедневных будней.

Городничий, тщательно продумывая и анализируя каждый шаг, оказывается в таком проигрыше, что теперь дай бог на своем-то месте усидеть. Вячеслав Никитин эмоционально, психологически точно показал нам хитрого, прожженного, далеко не глуп-

Сцена из спектакля. В центре — Городничий — В. Никитин, Хлестаков — М. Фаустов





Анна Андреевна — А. Михеева, Городничий — В. Никитин, Марья Антоновна — М. Багина

пого человека, погоревшего на собственных грехах. Вообще, при упоминании о ревизоре все словно потеряли разум и логику. Какой-то всеобщий дурман, постановочно подчеркнутый оригинальной пластической формой (балетмейстер **Виктория Пестова**). Вот идет энергичная подготовка дома к приему важного гостя, и женское его население метет-выметает всю видимую и невидимую грязь; танцуют чиновники, подчеркивая пластикой характер взаимоотношений (угодничество, панибратство); ликует в танце (эх, удалая «Цыганочка»!) Городничий со своим семейством, предвкушая и дом в Петербурге, и чин генеральский... Водевильные моменты спектакля лишь подчеркивают остроту ситуации. Это интересно.

Любопытны женские образы. Жена Городничего (**Алена Михеева** и **Наталья Фаустова**) и дочь (**Мария Багина** и **Марина Рахматуллина**) — живут в своем придуманном мире, главное место в котором занимает внешняя сторона жизни: наряды, положение в обществе, словом, продолжение устремлений Городничего в женском варианте. Колоритна Февронья Петровна Пошлепкина, слесарша (**Любовь Вишневецкая**).

За комедийной стороной созданного актрисой образа — полная безысходность, зависимость от самодурства власть предержащих. В ином ключе решена роль жены унтер-офицера (**Катерина Крыгина**), которая «сама себя высекала». В силу молодости персонажа ее горе — не беда, но ущерб возместить за позор не мешало бы... Нужно сказать, что женское население спектакля одето в униформу, подчеркивающую подчиненное положение женщины.

В спектакле занята вся труппа театра. Единый слаженный актерский ансамбль, в котором органично сосуществуют молодежь, среднее и старшее поколения, направляемый режиссером, сумел показать правдивую картину общественных нравов, до сих пор не изжитые пороки. Горькое: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!..» — гоголевский смех сквозь слезы — так и осталось горечью и в современной российской действительности, что умно, правдиво, оригинально удалось показать в спектакле златоустовского театра.

Юлия СВЕТЛОВА

Фото Владимира НАКОРЯКОВА



## КРАСНОДАР. Яблочные иллюзии

**П**од занавес юбилейного для П.И. Чайковского года в Краснодарском музыкальном театре состоялось главное событие сезона — долгожданная премьера оперы «Евгений Онегин».

Поклонники оперы попадали в зрительный зал, вкусив от щедрот кубанского урожая: фойе театра благоухало великолепными яблоками, попробовать которые смог каждый желающий. Излюбленный в мифологии фрукт, ключевой символ в оформлении спектакля, стал мостиком, связывающим питерскую постановку с кубанскими реалиями.

Новый «Онегин» покорила слушателей ясностью режиссерской концепции и невероятной музыкальностью, высокой элган-

тностью стиля, чувственным аскетизмом и тихой простотой. Интеллигентная зрелищность спектакля — заслуга художника-постановщика **Александра Орлова**. Каждая деталь минималистического оформления сцены эмоционально точна и рождает ассоциативный ряд. Минимализм сценического оформления избавляет оперу от бытовых подробностей и в то же время не отвлекает от главного — музыки.

Режиссер **Алексей Степанюк**, хорошо знакомый с труппой Музыкального театра, в котором он поставил практически все оперные спектакли и оперетты И. Штрауса «Летучая мышь», мудро не навязывал актерам возвращение в возраст пушкинских персонажей. Главные герои «вернулись» в новую постановку повзрос-

Ольга — Н. Бызеева, Ленский — В. Емелин





Татьяна – Г. Низамова



Онегин – В. Кузнецов, Ленский – В. Емелин

левшими, что обогатило интерпретацию новыми красками, добавило переживаниям глубины и драматизм.

С первых тактов вступления, с появления у затуманенного окошка девушки с письмом понимаешь, что счастливый конец в этой постановке невозможен. Рассказываемая история воспринимается как ретроспектива, погружение в милые, волнующие сердце воспоминания. Действие воспринимается как «сцены»: вот яблочная идиллия поместья Лариных, вот их уютный дом, еще не оскверненный роковой ссорой...

Новые краски в образ привнесла исполнительница партии Татьяны **Гюльнара Низамова**, для которой нынешняя Татьяна шестая. Актриса не просто вкладывает в трактовку героини приобретен-

ный опыт зрелой женщины, но рассматривает ее сквозь призму женских образов в отечественной культуре. В Татьяне Гюльнара Низамовой ощущаются решительность и фатализм Лизы из «Пиковой дамы», отголоски героинь Достоевского и даже... булгаковская Маргарита!

Трактовка образов Онегина (**Владимир Кузнецов**), Ленского (**Владислав Емелин**), Ольги (**Наталья Бызеева**) не выпала из традиций и была более чем убедительна. Несказанную радость зрителям доставил хор (хормейстер **Игорь Шведов**). За воплощением в жизнь режиссерских задач (вождением медведя, хороводами, изображением представителей всей социальной лестницы России XIX века) хор «не забывал» петь.



Татьяна – Г. Низамова, Онегин – В. Кузнецов

В спектакле все подчинено пению, и в этом, наверное, главное его достоинство. Нынешняя музыкальная трактовка дирижера-постановщика оперы **Владислава Карклина** отличается по темпам: цель изменений – дать возможность исполнителям наполнить фразу дыханием, смыслом. Выраженный «плюс» постановки – «говорящий» оркестр, подкрепляющий вокал выразительными соло.

«Для меня важно добиться естественно-го рождения музыкальной интонации из слова и конкретного сценического контекста. Хотелось избежать пафоса в бытовых эпизодах, я старался, чтобы музыкальная речь звучала естественно и просто. Очень сложная задача – добиться единства звучания оркестра и солистов», – комменти-

рует музыкальный руководитель и дирижер Владислав Карклин, известный краснодарским зрителям по участию в международном фестивале «Опера без границ» и постановке музыкальной фантазмагии «Ночь в опере».

Процессом и результатом maestro доволен (к слову, с января 2016 года Владислав Карклин – постоянный приглашенный дирижер Краснодарского музыкального театра). Но больше всех выиграли зрители, ставшие свидетелями рождения на сцене знаменитого, характерного для «Евгения Онегина» ариозного стиля.

Нелли ТЕН-КОВИНА  
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

## МЫТИЩИ. «Когда приходит бешеная ясность...»

**К** жанру моноспектакля в последнее время обращаются все чаще. Зрителей подкупает исповедальность действия, когда актер говорит с ними о сокровенном. Априори считается, что на подобное способен лишь зрелый артист с богатым жизненным и профессиональным опытом. Однако премьера моноспектакля «СашБаш. Вечный Пост» Филиппа Ефимова, состоявшаяся в этом сезоне в Мытищинском театре драмы и комедии «ФЭСТ», наглядно показывает: из данного правила есть счастливые исключения, если к жанру самовыражения обращается талантливый и смелый молодой человек.

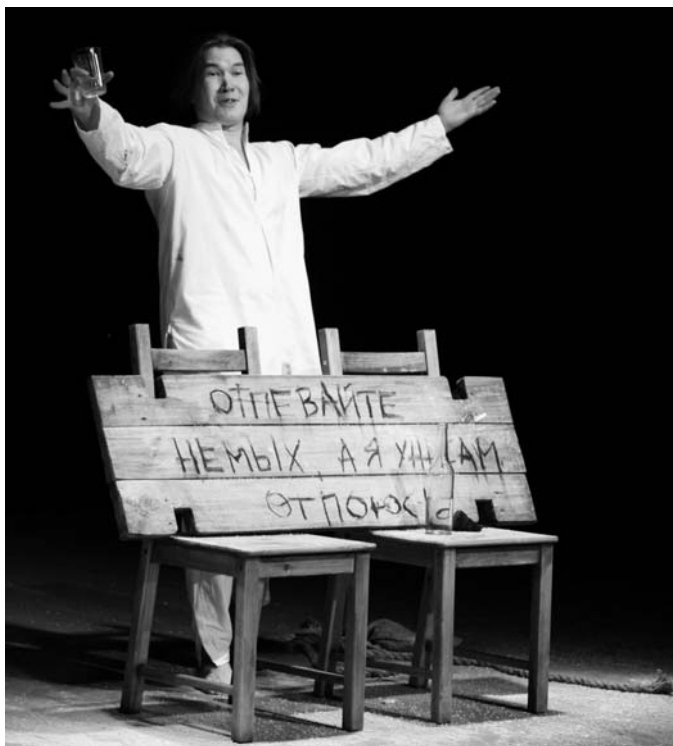
Филиппу Ефимову всего 23 года. В 2013 году он окончил Самарскую государственную академию культуры и искусств (курс заслуженного артиста России Юрия Долгих) и поступил в труппу театра «ФЭСТ». Есте-

ственно, его постепенно вводили в уже имеющиеся в репертуаре и новые спектакли. Так, запоминающимся, колоритным у него получился образ Павлина Ивановича Устрашимова в премьерке прошлого сезона «Любовные похождения Миши Бальзаминова» по А.Н. Островскому. Но о главных ролях, конечно, речи пока не шло. И тут вдруг полностью авторский проект, посвященный жизни и творчеству Александра Башлачёва, одного из самых ярких представителей неистовой и самобытной подпольной рок-культуры 80-х годов прошлого века. Хотя на самом деле все произошло не вдруг, а вполне закономерно.

Во-первых, Филипп Ефимов влюбился в жанр театра одного актера еще в студенческое время, когда с режиссером Андреем Пономаревым, с которым вместе учился в Самаре, они сделали моноспектакль по «Истории господина Зоммера» Патри-

*Ф. Ефимов в моноспектакле «СашБаш. Вечный Пост»*





Ф. Ефимов в моноспектакле «СашБаш. Вечный Пост»

ка Зюскинда. Во-вторых, интерес к мифопоэтике Александра Башлачёва Филипп проявляет со школы, к тому же сам пишет стихи и песни. В-третьих, многое зависит от коллектива. *«Я очень рад, что судьба привела меня в театр «ФЭСТ», – рассказал Филипп Ефимов. – Меня сразу поразила и расположила к себе здешняя атмосфера – ощущение семьи, дома, где хочется творить. Посмотрите, сколько артистов в «ФЭСТе» выпускают свои спектакли благодаря поддержке руководства театра! Сомневаюсь, что где-то еще дали бы такую свободу какому-то новому мальчику. А тут, когда я готовил моноспектакль, коллеги проявляли участие, поддерживали, подсказывали.»*

Полгода длилась подготовка – Филипп писал инсценировку, по крупицам вычленивая ее из биографии, воспоминаний, писем, интервью, стихов и песен Алексан-

дра Башлачёва, подбирал музыкальные композиции, придумывал художественное оформление. *«Для меня это глубочайшая личность, – признается молодой актер. – Каждый день, перечитывая его произведения, сталкиваясь с силой его слога, пытаюсь разгадать подоплеку многочисленных метафор, я делаю для себя новые открытия. Просто удивительно! И мне захотелось познакомить публику с одним из важнейших представителей советского андеграунда, поделиться своим отношением к его творчеству.»*

Так сложилось, что свой моноспектакль «СашБаш. Вечный Пост» Филипп Ефимов сначала «обкатал» на фестивалях, став серебряным призером III Международного молодежного фестиваля спектаклей малых форм «Театромагия» (Самара, май 2015 г.); получив награду за лучшую мужскую роль на XX Международном



Ф. Ефимов

фестивале «Земля. Театр. Дети» (Евпатория, июль 2015 г.), спецприз жюри и диплом «Надежда сцены» XII Международного театрального фестиваля-конкурса моноспектаклей «Камерата-2015» (Челябинск, октябрь 2015 г.), а уже потом представил его на суд зрителей Мытищинского театра драмы и комедии «ФЭСТ».

В дебютной авторской работе Филиппа Ефимова видна его тщательная режиссерская работа над произведениями Александра Башлачёва, которая позволяет воскресить на сцене не недооцененного страдальца-самоубийцу, а большого русского поэта-пророка, чья изболевшаяся душа веселится от отчаяния и хоть сейчас готова к распятию. В спектакле нет никакого картинного надрыва, все естественно, искренно и просто. Стихи («Поезд № 193», «Как ветра осенние...», «Имя Имен», «Ванюша», «Грибоедов-

ский вальс», «Все от винта!», «Тесто» и др.), звучащие то гимном, то молитвой, то звериным рыком, то отчаянной плясовой, складываются в тернистый путь взыскания смысла, которым шел СашБаш. И тут нельзя не отметить актерскую работу Филиппа Ефимова. Он не пытается сыграть Башлачёва, скорее, зрители видят перед собой некий собирательный образ человека, чьи мысли совпадают со строчками поэта, кто идет тем же путем и исповедует ту же философию. Еще больше подкупает, что артист не копирует манеру исполнения СашБаша, но выполняет главную заповедь автора — проживает каждое произведение, вытаскивает из него какую-то внутреннюю тайну, частичку истины, наделяющую смыслом окружающую действительность. Кажется, что Филипп Ефимов испытывает эмоциональные и физические перегрузки, все глубже уходя в слова и рифмы, что он вот-вот сорвется, но песни не теряют чистоты звучания, а стихи — пронзительности и честности.

Сценография моноспектакля «СашБаш. Вечный Пост» (художник **Ирина Титоренко**), благодаря своей аскетичности (стул, стол, пара ящиков да свисающие по периметру веревки, на которые актер крепит гитару, а в конце — маленькую дощечку с трагическими цифрами «27» и «17»), усиливает символичность действия. Кажется, что герой то дает концерт у кого-то на квартире, то гуляет в чистом поле, то залезает на колокольню. Мотив колокольного звона пронизывает спектакль, как и все творчество Александра Башлачёва, являясь воплощением духовного начала. Еще один важный символ — тесто, которое яростно месит Филипп Ефимов, читая стихи СашБаша. В финале он угощает каждого зрителя свежей булочкой. Словно для того, чтобы помянуть мятежного поэта, прошедшего «семь кругов беспокойного лада» и принявшего «Вечный пост».

Светлана НОСЕНКОВА  
Фото автора

## САРАТОВ. Черный и красный

**Ц**вет траура, смерти; цвет страсти, крови и, в конце концов — тоже смерти. Черный — красный, красный и черный...

Они все время на сцене, эти цвета. Собственно, сцены здесь никакой нет. Тот же камерный театр «Балаганчик». Крохотный зальчик в подвале, где недавно ЖКО еще урезало какие-то сантиметры потолка. Длинный черный стол в метре от зрителя, черные безликие офисные стулья, безликие современные костюмы. Сначала они мешают, очень мешают. Но отвлекаешься, а потом и вовсе о них забываешь. Я видела только спину Федры — **Елены Смирновой** (худрук и ведущая актриса театра), ее гибкую узкую спину в черном, словно уже согнутую горем, в накинутом длинном красном шарфе. И не шарф это вовсе — бесконечно долгий пеплос.

Федра с самого начала отвернулась, и все актеры, кроме Ипполита (**Павел Кондра-**

**шин**), повернуты к нам спиной. Он же, красивый, как бог, сын амазонки и античного героя, атлет с накачанным торсом, облачившись в полувоенное одеяние и берцы, покидает отчий кров.

Известны драматургические трактовки **Еврипида** («Ипполит») и **Сенеки** («Федра») древнего мифа о пасынке, к которому воспылала преступной страстью его мачеха. А есть цветаевская версия, поставленная Романом Виктюком для Аллы Демидовой. Лишь ее сверкающий льдинками голос остужал бредовый жар героини Марины Цветаевой: *«Пока руки есть! Пока губы есть! / Будет — молчано! Будет — глядено! / Слово! Слово одно лишь! / Ипполит. Гадина».*

Постановщик «**Федры**» в Саратовском театре драмы, музыки и поэзии «Балаганчик» **Олег Загуменнов** выбрал другой вариант, который кажется поначалу слишком патриархальным. **Жан Расин**, классицизм в самом его разгаре. Каюсь, и на меня дейс-

*Федра — Е. Смирнова, Энона — И. Короткова*





Федра — Е. Смирнова,  
Ипполит — А. Котелков

твовали стереотипы. Лишь только зазвучал его летучий, напевный стих в точной подаче актеров, я тотчас полюбила эту версию.

— *И чем тебе грозить могла бы Федра впредь?* — спрашивает наставник Терамен Ипполита. — *Она полумертва и жаждет умереть.* — *Мне не страшна ее напрасная вражда. / Для бегства моего причины есть другие... / Я вынужден бежать от юной Арикии,* — отвечает воспитанник.

Расин значительно углубил и развил характеры героев. Женоненавистник Ипполит тайно влюблен в дочь заклятых врагов отца. Горделивая красавица Царица откровается пасынку, только когда получает

ложную весть о смерти мужа (тот, в полном согласии с греческими мифами, томится в подземном царстве). И не ею оклеветан Ипполит перед «воскресшим» отцом — кормилицей Эноной, желавшей спасти честь своей госпожи. Драматург находит еще одно оправдание «кровосмесительной любви» Федры. Она любит в Ипполите молодого Тесея — героя Эллады, свою молодую, навсегда потерянную любовь.

Маленький театр музыки и поэзии избрал верный путь. Уж чего-чего, а подлинной драмы, высокой поэзии и истинной музыки слова у Расина достаточно. Как говорит режиссер, эта история, впервые



представленная публике «2500 лет назад, на заре европейской цивилизации и культуры... полна боли и отчаяния, но пронизана одновременно тем озаряющим душу светом, который дарит нам любовь».

Голос Федры будет то жестким, как ложе, на которое кладут тело «убитого» мужа, то низким и хриплым от едва сдерживаемой страсти, то по-женски вкрадчивым, манящим, но в глазах ее с самого начала будет Ночь. Огромные костры прекрасных глаз Елены Смирновой будут приглашены. Она не верит изначально, что зажжет огонь в холодном сердце сына амазонки. И сделает только одну попытку рассказать сынку об испепеляющем ее пламени. А тот будет смотреть на нее с ужасом, как на какую-нибудь Медузу Горгону. И уже не ночь — страшный Тартар развернется перед несчастной влюбленной. Не видя ничего перед собой, она спешит накинуть погребальный пеплос на «умершего» мужа. До мужа ли ей сейчас? Федра тихо разденет Ипполита (конечно, только в своем воображении), не замечая, что облачает юное прекрасное тело все в те же смертные покровы...

Гибель любимого ставит точку в давно ненужной ей жизни. Не обращая внимания на окаменевшего от ужаса Тесея, махеча уместится на смертном ложе рядом с пасынком, пытаясь завернуться в его — ее! — пеплос. В покров цвета крови, напрасно пролитой, цвета злой страсти, не в радость ей ниспосланной богами.

— *Узнала тотчас я зловеющий жар, разлитый / В моей крови, — огонь всевластной Афродиты,* — чеканит слог хрупкая тоненькая Федра. Сиротливая фигурка в темном облачке кисеи, брошенная завистливой дочерью Зевса в самый Аид любви постыдной, о которой надо молчать, когда так хочется кричать о ней на весь мир... Она еще многое может, эта маленькая сильная женщина: сохранить свою тайну, молча уйти в мир теней. А когда уйти помешают — признать-ся во всем мужу и оправдать оклеветанного Ипполита. И теперь уже никакие силы, подлунные или подземные, не остановят Федру. Яд Меден довершит дело.

Здесь никто не стоит на котурнах: не заламывает театрально руки, не возвышает пафосно голос, однако трагедия пронизывает воздух маленького зала. Она не только в глазах Елены Смирновой — и в каком-то античном перед ней ужасе немногословного Ипполита (Павел Кондрашин), и в понимающей усмешке умного Терамена (**Александр Гулин**), и в материнской заботе и изворотливости кормилицы Эноны (**Ирина Короткова**).

Крупная, статная, роскошная, Энона — главная охранительница своей госпожи, первой «Элады красоты». Пожалуй, только Кормилица пока вровень с Царицей Смирновой, доходящей до таких глубин, какие мало кому доступны на саратовском театральном пространстве. Сложное у меня отношение к **Михаилу Юдину** в роли Тесея. Несомненно, артист он значительный, куда больше своего привычного амплуа. Первые его реплики в «Федре» вызывают смех, но это не отзвуки славы популярного комика. Тесей тут постаревший, обрюзгший, очень земной. И хорошо понимаешь, как он, теперешний, безразличен, даже неприятен легкой, подвижной, все еще красивой Федре. И как сильно любит она того, давнишнего Тесея в роскошной оболочке его сына.

Черная комната, черный стол, черным флагом мелькнувшее воздушное платье царицы, красной подбитой птицей бессильно падающий пеплос...

— *Пойдем! Кровавый труп о мою ливнем слез,* — даже в финальных, самых эмоциональных строках у актеров спокойно-размеренные интонации. За ними — большая работа режиссера (осмысление стихотворного текста), всей команды, невероятная — актрисы Смирновой... Она вообще невероятная. Как не вспомнить еще одну Федру — ахматовскую. «*Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль. / Зловеющий голос — горький хмель — / Души расковывает недра*».

Спектакль возили в Москву, в Центральный Дом актера. Встретили его тепло.

Ирина КРАЙНОВА  
Фото Василия СТЕПАНОВА

## ТРАДИЦИОННЫЙ АВАНГАРД

**В** одном из самых живописных мест в окрестностях Санкт-Петербурга – Гатчине – прошел IX Международный театральный фестиваль любительских театров и театров-студий «Авангард и традиции». Состоялся он при поддержке Союза театральных деятелей РФ, Российского отделения Международной ассоциации любительских театров (АИТА), администрации Гатчинского муниципального района, Комитета по культуре и туризму Гатчинского муниципального района, Гатчинского Дома культуры и Гатчинского театра-студии «За углом».

Думая в 1998 году о названии для нового театрального проекта, режиссер Гатчинского театра-студии «За углом» **Тамара Шмакова** понимала, что оно должно быть, с одной стороны, всеобъемлющим, дабы не сужать границы для творчества участников, а с другой – с годами не терять своей актуальности. Остановившись на «Авангарде и традициях», была совершенно права, поскольку сегодня в рамках этого фестиваля «вписывается» любая драматургия – классическая и современная, любая режиссура, все театральные жанры и направления. За 17 лет своего существования фестиваль объединил театральные коллективы из 14 стран Европы и США. На девятую по счету встречу приехали участники из **Санкт-Петербурга, Екатеринбург, Пскова, Москвы, Кирова, Гатчины, Сыктывкара и Резекне (Латвия)**. Формат международной встречи был сохранен, хотя сегодня это достаточно просто, о чем говорили (и о многом другом, конечно) на круглом столе «**Любительский театр и фестивалное движение. Реалии, проблемы, победы**» и заведующая Кабинетом любительских театров СТД РФ, генеральный секретарь Российского центра Международной ассоциации любительских театров (АИТА) **Алла Зорина**, и профессор кафедры режиссуры РАТИ/ГИТИС, вице-президент Российского центра международной ас-

социации любительских театров, президент Ассоциации студенческих театров России, председатель жюри фестиваля «Авангард и традиции» **Михаил Чумаченко**. К слову скажу, что за последние пять лет количество фестивалей любительских и студенческих театров увеличилось в 13 (!) раз.

В очередной раз де-юре непрофессиональные, а де-факто подчас очень профессиональные по отношению к любимому делу коллективы, удивили литературным и драматургическим материалом: Славомир Мрожек, Габриэль Гарсиа Маркес, Александр Дюма-отец, Михаил Зощенко, Рэй Брэдбери, Антон Чехов, Алексей Арбузов, Ульрих Хубб, Леонид Андреев, Рюноске Акутагава. Театр абсурда и психологический театр, моноспектакли и масштабные постановки, драматические и музыкальные, классика и современность. Словом, «Авангард и традиции».

Стартовал фестиваль спектаклем «**Банан**» Гатчинского народного театра-студии «За углом», поставленным **Юрием Калугиным** по пьесе **С. Мрожека** «Вдовы».

Театр абсурда – одно из самых сложных театральных направлений, в котором «находят себя» только единицы. Попытку Юрия Калугина вполне можно назвать удачной. При этом режиссер нашел интересный авторский ход. Перед началом он долго и подробно рассказывал историю о лебедь на первый взгляд вообще не связанную с дальнейшим действием. Но именно так он «ввел» зрителя в атмосферу театра абсурда. И сделал это талантливо.

Спектакль получился ярким благодаря и актерским работам, и сценографии (художник **Вера Курицина**), и музыкальному оформлению. Главные героини в варианте гатчинцев (1-я вдова – **Оксана Иванова**, 2-я вдова – **Ольга Садоменко**) – клоунессы с присутствием этому стилю существования манерой поведения, интонационными и мимическими нюансами, гримом. Вначале, поняв, кем они друг другу приходится (перекрестно лю-



«Банан». Народный театр-студия «За углом» (Гатчина)

«Как свободный обыватель». Н. Ефимов. Молодежный театр «На Кузнецкой» (Псков)





*«Монолог Исабель, которая смотрит на дождь в Макондо».*  
Исабель – Е. Махнёва.  
Театральная мастерская  
«Мечта» (Киров)

бовницами умерших мужей), ругаясь и соперничая, вдруг так тонко и изящно объединились против третьей конкурентки! (Ничто так не объединяет женщин, как наличие общей соперницы.) Появление же 3-й вдовы (**Наталья Корух**) привнесло в действие интригу, которая, к огромному сожалению, так и осталась интригой. Героиня в белой маске и широкополой шляпой с длинной вуалью, грациозно двигающаяся, красивая, изящная, заворожив зрителя, так и не прочиталась как Смерть, приходящая в нужное для нее время и нужное для нее место.

Элементы клоунады пунктирно читались и в мужских образах — 1-го мужчины (**Павел Явдосюк**) и 2-го мужчины (**Дмитрий Маслобоев**), правда, в основном, в гриме. Безусловной удачей постановки можно назвать мастерское владение актерами этюдным методом существования с воображаемыми предметами и разнообразное обыгрывание всех ситуаций мимически, пластически и интонационно.

Черно-красная гамма придала постановке стилистичности и даже в чем-то аскетизма. И только официант (**Александр Папулов**, «Роль второго плана») «выпадал» из этой атмосферы в силу своей сверхзадачи — он читался вершителем судеб, будучи своеобразным связующим звеном между двумя, даже тремя, мирами — реальным, абсурдным и инфернальным.

Фестивальная афиша порадовала двумя моноспектаклями. Оба представляли собой инсценировки литературного материала — рассказ Габриэля Гарсиа Маркеса «Монолог Исабели, которая смотрит на дождь в Макондо» и рассказы Михаила Зощенко «Собачий нюх», «История болезни», «Аристократка» и «Честный гражданин», объединенные под общим названием «Как свободный обыватель...». Первый практически открывал фестиваль, второй его закрывал. Совершенно разные по стилистике, настроению, эмоциям, они стали своеобразным обрамлением фестиваля.

Театральная мастерская «Мечта» из Кирова предложила гатчинскому зрителю «Монолог Исабель, которая смотрит на дождь в Макондо» в исполнении **Елизаветы Махнёвой** и постановке **Надежды Жилинской**. То ли практически постоянный шум дождя, правда, изначально по звуку напоминающий горный поток, то ли голосовая монотонность и скромность в эмоциональных проявлениях актрисы тому виной, но только ближе ко второй половине спектакль «завучал» в унисон с Маркесом и монолог героини наполнился настоящими чувствами и чувствованиями. Буквально заворожили сцены, когда Исабель-Елизавета играла с воображаемой каплей дождя, падающей с крыши, когда вспоминала

о матери, а когда вдыхала аромат розмарина, на мгновение показалось, что он (аромат) разливается по всему залу. Театральная мастерская «Мечта» увезла в родной город диплом «За перевод произведения Г. Маркеса на язык театра».

Совершенно другим по ритму, темпу и настроению был моноспектакль «**Как свободный обыватель**» Молодежного театра «На Кузнецкой» из Пскова в постановке **Елены Быковой**. Главный герой в исполнении **Никиты Ефимова** буквально ворвался в сценическое пространство, и в таком же бешеном темпе и отыграл весь спектакль.

В программке есть такая фраза: «...смешно, если бы события не происходили на фоне катастрофического падения нравов...» Наши нравы «падают» со времен появления человеческой цивилизации. И все никак «не упадут» окончательно. Не задавались вопросом почему? Да потому что во все времена находились «спасители» в лице людей творческих – писателей, художников, композиторов и т.д., которые умеют подмечать все наши пороки и недостатки, указывать на них и высмеивать, а значит, лечить наши души. Умение посмотреть на себя со стороны дано не каждому. Вот Михаилу Зощенко оно было дано, благодаря чему мы сто лет наслаждаемся его оригинальным искрометным юмором, удивляемся его точным метафорам, его зоркому взгляду и острому перу. Все это попытались воплотить Елена Быкова и Никита Ефимов. Не все, к сожалению, получилось, например, не хватило интонационной и голосовой актерской палитры, поэтому разные герои «звучали» одинаково, вследствие чего в спектакле была некая монотонность и однообразие, но только в голосовом плане. Потому что во всем остальном – это был фейерверк эмоций, динамика и потрясающая трансформация вещей, удивляющая своей простотой. Так, обыкновенная лестница может стать дверью или... женщиной, отрез ткани мгновенно превратиться в больничную одежду или наряд оперной дивы, а барабан – в окно на чердаке...



«И были несчастливы...». Московский детский театр «Клякса»

Это был настоящий мастер-класс на тему отношения к предметам: любая вещь при умелом с ней «общении» может раскрыться с совершенно неожиданной стороны. Нужно только чуть больше фантазии и воображения, чем и «заразил» актер весь зрительный зал.

Михаил Зощенко писал о пороках и проблемах общества, в котором он жил, о том, что практически каждый из нас имеет свой скелет в шкафу. Как раз эту интонацию режиссер уловила и воплотила в своей постановке, совершенно заслуженно удостоенной диплома «**Приз зрительских симпатий**». Актер разыграл перед нами веселый кошмар, как в свое время называл театр режиссер Андрей Гончаров.



«Вино из одуванчиков». Театр юношеского творчества Санкт-Петербургского городского Дворца творчества юных

**Московский детский театр «Клякса»** представил на суд гатчинского зрителя спектакль **«И были несчастливы...»**, поставленный **Еленой Салейковой** по рассказам **Антоня Чехова**.

Режиссер попыталась в очередной раз ответить на вопрос, почему любовные истории, которые всегда начинаются так счастливо, только для единиц оборачиваются настоящим подарком небес, а для большинства становятся или разочарованием, или трагедией, или испытанием и т.д. Почему же «были несчастливы»? Да потому что природу человеческую не изменить. Мы не умеем быть искренними и зачастую сказанное слово значит что-то совершенно противоположное, как, например в рассказе «Верочка», где Огнев (**Алексей Чернюгов**), говоря о своей «приличности», успевает приобнять всех присутствующих на сцене дам. Мы разучились быть открытыми, честными, жить правильно. А потому и несчастливы и в браке, и любви, и в одиночестве.

В спектакле используются разнообразные театральные приемы от тенево-

го театра как иллюстрации внутренних переживаний и чувств героев до совершенных условностей как отстранение от происходящего на сцене.

Черно-белая цветовая гамма в сценографии и костюмах, теневой театр, работа актеров с разноцветными шарфами и песни в исполнении Александра Вергинского придали постановке стильности, хотя и был некий перебор в музыкальном оформлении. Но вот о чем действительно можно сожалеть, так это о технических перестановках между рассказами. Все бы ничего, если бы одновременно не разыгрывалась единственная настоящая, живая сюжетная линия — отношения Ольги Книппер-Чеховой (**Лия Ратия**) и Антоня Чехова (**Михаил Медведев**), отмеченных дипломом **«За актерский дуэт»**.

Кто-то из актеров был точнее в оценках, кто-то был ярче по форме, кому-то удалось «выплеснуть» больше эмоций (обратила на себя внимание **Елена Печенкина** и в роли Кушкиной («Переполох»), и в роли Клеопатры Петровны («Неудача»), но все без исключения ис-



«Жизнь человека». Санкт-Петербургский Театр нового зрителя «Синтез»

полнители получали колоссальное удовольствие от того, что они делают на сцене. И за это им огромное спасибо.

Покорил своей детской непосредственностью, задором, искренностью и ансамблевостью спектакль **«Вино из одуванчиков»** Театра юношеского творчества Санкт-Петербургского городского Дворца творчества юных, поставленный Алисой Ивановой и Юлией Кругловой по одноименному роману Рэя Дугласа Бредбери.

Юные актеры (а на сцене были в основном дети) сотворили чудо — они создали атмосферу первого утра такого долгожданного лета. Они напомнили, что все мы родом из детства, что все мы когда-то так же отчаянно ждали первый летний день, чтобы вырваться на свободу, делать, что хочешь, бежать, куда хочешь, общаться, с кем хочешь, и совершать безумные хорошие поступки. По окончании спектакля хотелось сказать им всем спасибо за напоминание о том, что ничего в этой жизни нельзя упускать, что каждая «мелочь» может стать «вином из одуванчиков», которое возможно «повторить»

только в памяти, что нужно ценить каждую секунду своей жизни и общение с родными и близкими людьми, потому что когда они уходят, они останутся жить в нас только в том случае, если была натянута между нами связующая нить.

В чем-то была попытка доказать, что «взрослые и дети — два разных народа». Но ничего подобного у ребят не получилось — своей работой они доказали совершенно обратное: мы — взрослые и дети — одно целое, а существующая пресловутая проблема отцов и детей имеет место быть далеко не у всех, и всегда при желании и мудрости можно найти общий язык.

Спектакль начинается и заканчивается сумасшедшими танцами (решение пластических сцен **Алины Михайловой**), за которые можно простить какие-то технические огрехи постановки. В некоторых сценах невозможно было уследить за всем происходящим — настолько был спектакль, получивший диплом **«За актерский ансамбль»**, густонаселенным, живым и динамичным.

Совершенно противоположную гамму чувств мы испытали на спектакле **Санкт-**



«Баллада о мушкетерах». Екатеринбургский студенческий музыкальный театр «Верона»

**Петербургского Театра нового зрителя «Синтез» «Жизнь человека»** в постановке **Андрея Лунина** и **Елены Озирной** по одноименной пьесе **Леонида Андреева**.

Это была одна из самых профессиональных постановок, представленных на фестивале. Но какая же безрадостная и безнадежная! Даже вспомнились чьи-то слова: «Не радуйтесь первому шагу ребенка — это первый шаг к его смерти».

После просмотра захотелось выйти на улицу, вдохнуть чистого воздуха, услышать птиц, ощутить какой-то приятный аромат и воскликнуть: «Да здравствует жизнь! Какое счастье, что я живу!» Казалось, что постановщики каким-то непостижимым образом собрали в одну постановку все без исключения, что есть плохого в нашей жизни. В жизни каждого человека.

Задают «тон» спектаклю появление в «Прологе» Некогого в сером (**Леонид Васильев**) и в первой картине «Рождение человека и муки матери» четырех старух (**Любовь Леонюк**, **Елена Воронкова**, **Василиса Богина**, **Екатерина Котина**, диплом «За ансамбль старух»). Эти четыре мерзких, скользких, черных по

своим делам существа решены в только им свойственной пластике, им найдены скрипучие голоса, противный смех, и будут они появляться на протяжении всей жизни человека. Они и повивальные бабки, и сплетницы, и вроде как сказочные персонажи (поскольку в «чистом виде», конечно, в жизни таких не встретишь), но на самом деле (и это самое ужасное) такие «старухи» в разном обличье есть рядом с каждым из нас: они интересуются нашей жизнью, они во все суют свой нос, они сплетничают, превращая нашу жизнь в настоящий ад.

Постановщики пошли за автором и поставили спектакль, наполненный символами, знаками, тайными смыслами, которые зритель должен декодировать и делать собственные выводы: что такое вообще есть жизнь человека и для чего она нам дана. Они сделали попытку исследовать, что же на самом деле зависит от самого человека, властен ли он своими поступками изменить предназначенную ему свыше судьбу, за что и были отмечены дипломом «За исследование трагического». Выводы, скажу я вам, довольно не утешительны.





«Маратик». Санкт-Петербургский студенческий театр Политехнического университета Петра Великого

Перед тем, как скажу несколько слов о следующей постановке, поймала себя на мысли, что фестиваль «Авангард и традиции» в этом году напоминал чачели: рядом с жизнеутверждающим обязательно был не вселяющий надежду, рядом с моноспектаклем было масштабное полотно, рядом с трагедией была комедия и т.д.

Представленная студенческим музыкальным театром «Верона» из Екатеринбурга «Баллада о мушкетерах» Максима Дунаевского перевернула вообще все устоявшиеся знания о самом романе, о телеверсии Георгия Юнгвальда-Хилькевича 1979 года и современном продолжении этой истории, где появляется новое мушкетерское поколение. Понять, что происходит на сцене, и какую версию нам представляют «веронцы», было невозможно. У них смешалось все: и сюжеты, и действующие лица, песню о святой Катерине, которую в фильме исполняла Кэт, вдруг спела... Констанция, и так далее в том же духе. Одним словом, совершенно вольная интерпретация. Актеров и режиссера (Александр Патрушев), который тоже исполнял одну

из ролей, «спасает» только то, что в определенном момент становится просто интересно — до чего в своей дерзости может дойти современная молодежь. И тогда перестали обращать внимание и на деревянные шпаги, и на пение мимо нот, и на технические накладочки, а воспринимали все как актерский капустник, в котором, как известно, допускается все, и наградили дипломом «За дебют в фестивале».

Украшением фестиваля стал спектакль Санкт-Петербургского студенческого театра Политехнического университета Петра Великого. Режиссер Виктор Борисенко обратился к пьесе Алексея Арбузова «Мой бедный Марат». Назвав свой спектакль «Маратик», он расставил новые акценты в этой истории.

Главные герои Маратик, Леонидик и Лика, пройдя все испытания, став взрослыми людьми, сделав важные выборы и приняв важные решения, остались теми же подростками из блокадного Ленинграда и пронесли через всю жизнь то светлое чувство, которое спасло во время самых страшных испытаний. Три молодых актера сыграли настоящую исто-



«В чаше. Записки судейского чиновника». Прорицательница – И. Кечаева. Сыктывкарский народный театр «Фантастическая реальность»

рию о трех разрушенных судьбах. Лица в исполнении **Марии Сафоновой** (диплом «**Лучшая женская роль**») вначале по-детски наивна, искренна в своих чувствах, эмоциях и словах, а в финале – мудрая, прожившая, в общем-то, несчастливую жизнь женщина, скупая в чувствах, сдержанная эмоционально. И этот переход актриса сыграла естественно и гармонично. Маратик в исполнении **Дмитрия Балканского**, хоть и вынесен в название спектакля, самым главным все же не был. Вместе с **Александром Бухтояровым**, исполнителем роли Леонидика, они стали «огранкой» Лики, которая по версии театра и была самой «бедной» в их общей истории. Наверное, в том, что актерам, знающим о войне только из книг и рассказов очевидцев, удалось передать всю глубину

чувств и подлинный трагизм ситуации, заслуга режиссера, отмеченного дипломом «**За лучшую режиссуру**».

Ко всему прочему, используя видеоряд 1940-х годов, что, с одной стороны, и работало на атмосферу постановки, а с другой, вроде как и разрушало ее, поскольку в последнее время использование в театре видео уже стало таким привычным и обыденным, режиссер все же перекинул исторический мостик.

Детективная история **Сыктывкарского народного театра «Фантастическая реальность» «В чаше. Записки судейского чиновника»**, поставленная **Ларисой Ивановой** по новелле **Рюноске Акутагава**, была отмечена на фестивале двумя дипломами: «**За лучшую режиссуру**» и актер **Сергей Шишуков** за роли Дровосека и Стражника.

Напомню (или сообщу) в двух словах сюжет. Происходит убийство. Судейский чиновник ведет допрос. Семь человек. Семь разных версий происходящего. Истина одна, а правда у каждого своя. Как найти правильный ответ?

Задник оформлен по последним новейшим технологиям в японском стиле с использованием проекций. Посередине сцены на полу – квадрат белой ткани, напоминающий татами, на который один за другим выходят герои, выполняют приветственный ритуал в японских традициях, подкладывают под колени подушечку и начинают рассказ о происшедшем в чаше от имени дровосека, жены убитого, монаха, старухи и др. В каждой сцене – по одному актеру, ведущему диалог с предполагаемым судейским чиновником. Наблюдать за актерами во время «вопросов чиновника» было безумно интересно. Все отражалось на их лицах, проживалось ими с такой достоверностью и так органично, что создавалось полное ощущение присутствия судейского чиновника на сцене.

Спектакль, выдержанный в эстетике японского минимализма в выразительных средствах и цветовой гамме, запом-



«Ковчег отходит в восемь». Резекненский народный театр (Латвия)

нился яркими актерскими работами, что присуще театру русскому.

Не менее запоминающимся событием стал спектакль **Резекненского народного театра (Латвия)** «Ковчег отходит в восемь» по пьесе **Ульриха Хубба** в постановке **Мары Заляйсканс**, сыгранный на латышском языке.

Неожиданный успех у гатчинского зрителя объясним только одним. При том, что мы не понимали ни слова (правда, подробное содержание можно было прочитать в программке), оторваться от действия было невозможно по причине сумасшедшей положительной энергетики актеров. Постепенно настроившись на мелодику латышской речи (к слову скажу, что театральные критик, режиссер, член правления СТД Эстонии, предсе-

датель Совета Русского театра в Таллине, член жюри фестиваля **Яак Алик** признался, что эстонский и латышский языки совершенно разные, и он, как и все в зале, не понимал ни слова), казалось, что попал в совершенно незнакомый, но такой интригующий мир.

В спектакле были отмечены потрясающие костюмы (художник **Инара Апеле** награждена дипломом «**За сценографию и костюмы**») и очень удачно использованы элементы кукольного театра (летающая бабочка, куклы-пингвинчики в руках главных героев).

По сюжету, главные герои — три пингвина — сталкиваются с проблемой выбора — Ноев ковчег предназначен только для двоих каждого вида животных, но их трое. Как они поступят? Ведь, как известно, пингвины своих не бросают. И они находят выход! Нам же, людям, остается только у них поучиться... человечности и уменью жертвовать собой.

Фестиваль «Авангард и традиции» задумывался как творческая мастерская по обмену опытом и знакомству с международным любительским театральным движением. И эту функцию он продолжает выполнять из года в год. Не стала исключением и эта встреча, в рамках которой помимо всего вышеизложенного были проведены и два мастер-класса по актерскому мастерству Елены Салейковой (Москвы) и Алисы Ивановой (Санкт-Петербург). Своеобразным «обрамлением» стали церемонии открытия и закрытия фестиваля, сделанные силами гатчинских творческих коллективов: театров «Маска», «Буфф» и «Мюзикхолл», образцового коллектива «Эльдорадо» и цирка «Гротеск». Все обсуждения спектаклей проходили в доброжелательной обстановке, хотя говорилось все — и приятное, и не очень. Но все было услышано. Через два года увидим, насколько.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА  
Фото Эвы МАРКОВОЙ

# РАЗГАДАТЬ ТАЙНЫ ДОСТОЕВСКОГО

## Фестиваль камерных спектаклей по произведениям Ф.М. Достоевского в Старой Руссе

**Ф**естиваль камерных спектаклей по произведениям Ф.М. Достоевского, что прошел в ноябре в **Старой Руссе**, оказался, похоже, единственным в Год литературы «чисто литературным» фестивалем. Правда, такого рода исключительность не принесла ему никаких преференций. Наоборот — лишь при помощи больших усилий, и, как это часто бывает, в последний момент получил он финансовую поддержку Министерства культуры, сложнo формировал программу, стараясь представить театрального Достоевского в разнообразии названий и жанров прочтений, настойчиво отвоевывал свою территорию в городе, отдыхающем от недавних торжеств по случаю собственного тысячелетия и приезда на празднования президента страны.

Предъюбилейный, XIX фестиваль, казалось, добирал дыхание перед следующим годом — вычерчивал перспективы и ставил задачи на будущее. Так, например, после проведенных впервые «читок» сцен **«Братьев Карамазовых»** (которые, к слову, Достоевский написал именно в Старой Руссе 135 лет назад!), стало понятно, что даже таким опытным артистам, как **Всеволод Чубенко** или **Бируте Марцинкявичюте**, смело и отчаянно пытавшихся в актерских эскизах приблизиться к героям романа, вне режиссерской воли существовать сложно. Хотя именно здесь, в Старой Руссе, это было интересно. Потому что трактир, где встречался Иван Карамазов с Алешей, возле водонапорной башни, а дом Грушеньки — это вот то желтое здание, через реку Перерыгицу, что видна из окна Научного центра Достоевского, который на время ремонта дома Федора Михайловича приютил участников фестиваля. Читки — история современная и полезная, и очевидно, что на будущий год к участию в них долж-

ны быть привлечены режиссеры. Те, кто уже ставил Достоевского и понимает, как подступиться к классику. А может и наоборот — те, кто только получит возможность прикоснуться к этой великой литературе и попробовать свои силы.

Нужно будет обязательно продолжить и первый, но достаточно успешный опыт «живых чтений» «Братьев Карамазовых». Иногда впервые открывая страницы романа, читали его лишь старшеклассники, но нынешняя популярность этого действия, о чем свидетельствовали недавние все-российские чтения «Войны и мира», дает основания предположить, что в этот процесс с радостью вовлекутся и многие жители Старой Руссы, постоянные зрители фестивальных спектаклей и участники всевозможных мероприятий, которые проводит Дом-музей. Так, например, в канун дня рождения Достоевского здесь традиционно подводятся итоги чтецкого конкурса среди школьников. С разной степенью уверенности и внутренней свободы, подготовленности и природных способностей ребята читают иногда те же самые монологи и отрывки, что входят в спектакли профессиональных артистов. И как бы кстати были бы здесь актерские «мастер-классы»!

Впрочем, никакая самая интересная и разнообразная «off-программа» не заменит основного конкурса. А он сложился в этом году достаточно гармонично, поровну поделив спектакли между двумя площадками — камерной (музей Достоевского) и большой — Дом культуры «Русич». Сотрудники музея, почти два десятилетия тому назад придумавшие этот фестиваль, достаточно ревниво относятся к увеличению его формата.

**«Кроткая» Ирины Керученко театра «Самарская площадь»**, показанная в первый день и получившая приз за **«Лучший**



«Кроткая». Она — М. Казбани



«Кроткая». Она — Е. Репина, Он — В. Лоркин

спектакль» и «Лучшую режиссуру» зада- ла фестивалю очень высокий профессио- нальный уровень. Тонко и точно вычер- ченный, до мелочей продуманный спек- такль, несмотря на всю свою камерность, несет в себе приметы большого стиля.

Режиссер раскладывает авторский текст на два голоса. Герой рассказывает свою историю, нервно и стремительно отматыва- я ее с конца, так же стремительно, одну за другой, запутываясь в них и расшвыри- вая их хранившие ящики комода, набрасыва- вал в самом начале спектакля нитки жемчу- га на шею своей уже мертвой жены. Крот- кая часто вмешивается в рассказ: уточняет, объясняет, демонстрируя свое понимание происходящего, пытаясь доказать право на свою жизнь. В стремлении этой юной, не- жной красавицы быть понятой, быть люб- имой чувствуется внутренняя сила. Тем сильнее искушение ее сломать.

Достоевский написал в предисловии своей повести, что его герой в этом ноч-

ном монологе, случившемся после са- моубийства Кроткой, «уясняет себе де- ло и собирает «мысли в точку», чтобы прийти к правде, которая «неотразимо возвышает его ум и сердце».

Герой **Владимира Лоркина** действи- тельно, на протяжении всего спектак- ля очень трудно и мучительно собирает «мысли в точку». Его беда не от нежного сердца, его горе от острого, глубокого, горячечного ума. Жестко и подробно он препарирует себя, пытается понять исто- ки собственной низости, предьявить вы- сший счет к себе. И кажется, что он мог написать статью Раскольникову, а по- том терзаться его вопросами про тварь дрожащую и право. Закроется занавес — а жизни дальше у него не будет. И вовсе не потому, что потерял единственную лю- бовь своей жизни. Потерял себя.

В пространстве этой стерильно чистой комнаты со свежeweбеленными стенами и заклеенными бумагой окнами, с ее иде-



«Злой спектакль». П. Зубарев

альным порядком и минимумом вещей вообще не может быть нежности, радости, теплоты. Именно в пустоте, в бесчувственности, в сложных умственных схемах будет стремительно, но неотвратно таять надежда Кроткой на близость, на понимание, на счастье. А вслед за этим исчезнет желание жить. Потому что невозможно.

Вне времени, вне примет исторической эпохи спектакль звучит горько и современно: обостренное самолюбие, человеческая закрытость, неумение чувствовать и сопереживать почти всегда приводят к трагедии.

А вот главной героиней пластико-хореографического спектакля белорусского театра танца «Альтана» стала именно Кроткая. Нежная, чистая, хрупкая девушка с иконописным лицом и лебединым изгибом точеной шеи словно сошла с картин великих русских художников XIX века. Такая одухотворенная красота должна была быть обречена на счастье. Проживая вместе с этой Кроткой ее историю, вопреки собственному знанию хотелось верить в

возможность «счастливого конца». Но не случилось. Жизнь и обстоятельства, глупое непонимание и обиды цинично разрушили, сломали это женское совершенство.

Исполнители и создатели этого спектакля очень молоды и не полагают себя опытными профессионалами. Но, к счастью, обаянием юности не исчерпывается привлекательность спектакля. Он имеет «легкое дыхание», сделан вполне профессионально (режиссер Елена Медякова), серьезно продумана его композиция, в которой звучащие фрагменты авторского текста и сложная музыкальная партитура (Чайковский, Рахманинов, Шостакович) неожиданно и оригинально сочетаются со свободными, но лапидарными пластическими композициями.

Свободой и продуманностью отличалась и монодрама «Злой спектакль» тольяттинского Театра Юного Зрителя «Дилижанс». Сложная, философская пьеса-фантазия Клима, вступающего в непростой диалог с Достоевским, имеет целых два столь же простых подзаголовка «8 из числа 7», или 7 ДНЕЙ С ИДИОТОМ, несуществующие главы романа «ИДИОТ», а еще «нечто, не имеющее ничего общего с романом «Идиот», но то, о чем, возможно, мог бы рассказать один из его героев или случайных наблюдателей этой истории». Поставленный и сыгранный артистом тольяттинского театра «Дилижанс» Петром Зубаревым спектакль в ряду представленных на фестивале достаточно традиционных, и в силу этого не всегда успешных (как, например, у театра «Алые паруса» из Санкт-Петербурга в спектакле «Свидания в белую ночь») инсценировок, стоял особняком.

Яростный, злой монолог-размышление, монолог-предупреждение, звучащий от лица бесконечно трансформирующегося героя — от странного «чешуйчатого существа», что поджидает каждого в темноте души — к Иуде, предавшему учителя, но самозабвенно его любящего, наполнен цитатами из Библии, отсылками к «Идиоту» Достоевского, «Превращению» Кафки. Молодому артисту при минимализме выразительных средств удалось наполнить этот сложный образ невероятной энергией мысли и



«Ангелы  
Достоевского».  
Б. Марцинкявичюте

заставить зрителей задуматься над вопросами, которые действительно хочется вытеснить из сознания. Лапидарность формы и необычность содержания придали этому спектаклю остроту и современность звучания, которые и были отмечены жюри фестиваля, присудившим Петру Зубареву диплом «За лучшую мужскую роль».

Актриса Национального театра Литвы **Бируте Марцинкявичюте**, известный и опытный создатель моноспектаклей, представила в Старой Руссе **Независимый проект Международного фестиваля «Отражение»** созданные в содружестве со здешним фестивалем «этюды по мотивам прозы Ф.М. Достоевского». Названный «**Ангелы Достоевского**», спектакль включал в себя фрагменты из «**Идиота**», «**Бесов**», «**Мальчика у Христа на елке**». Нежная женственность и изысканная лиричность актрисы, которую изящно подчеркивал чуть уловимый в речи акцент, позволили Бируте очень точно воссоздать чистый и справедливый мир детской души, символизирующий для Достоевского нравственную близость к Богу. Сложенные воедино и рассказанная князем Мышкиным трогательная и печальная история Софи, и трагические, но светлые рождественские «страсти» Мальчика, прожитые актрисой с завораживающей искренностью и психологической точностью, разрушая стереотип восприятия, представ-

ляли чуть другого Достоевского — пронзительно нежного, мягкого, лиричного.

Удивительно, но фестивальные спектакли, даже сложенные из фрагментов разных произведений писателя, не повторяли их. Так, в спектакле «**Среди миров**» **петербургского «Классического театра»** игрались монологи Аркадия Долгорукова из «**Подростка**», Снегирева из «**Братьев Карамазовых**», Настасьи Филипповны в знаменитой сцене у Ганечки. Режиссер **Андрей Тупикин** в спектакле «**Сны**» **Театра драмы Республики Карелия «Творческая мастерская»** объединял «**Сон смешного человека**», «**Бобок**» и «**Рассказы из подполья**». В музыкально-литературном перформансе «**Город туманов из снов**» авторская музыка **Леонида Левина** причудливо и необычно сочетала строки из Достоевского со стихами **Осипа Мандельштама** и **Андрея Белого**.

Разные по мере художественной состоятельности, по осмысленности границ режиссерской интерпретации, по качеству актерского исполнения, фестивальные спектакли радовали жгучим интересом к Достоевскому, острым желанием разгадать его тайны. Неисчерпаем, велик и современен Федор Михайлович. И, значит, вновь и вновь будет собирать Старая Русса спектакли по его произведениям.

Марина БЫКОВА

# СЮЖЕТЫ О ЛЮБВИ

## Межрегиональный фестиваль адыго-абхазских театров «Наш Кавказский меловой круг»

**Т**радиционно «Наш Кавказский меловой круг» проходил в Национальном театре Адыгеи им. И.Цея. Шесть театров из Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, Северной Осетии (Алании), Калмыкии приняли участие в конкурсной программе. Открылся фестиваль комедией «Как похищают красавиц» по пьесе известного драматурга **Б. Аппаева**, представленной старейшим на Северном Кавказе **Кабардинским театром им. А. Шогенцукова**. На IV фестивале Кабардинский театр показал трагедию А. Толстого «**Орел и орлица**», стильный, умный, мощный по актерскому составу спектакль, признанный в 2013 году лучшим на фестивале.

Действие спектакля «Как похищают красавиц» с разрешения автора перенесли в Кабарду, добавили национального колорита и юмора. Сюжет прост — два соседа, устав от семейной жизни, влюбляются в молодую разведенную соседку. Женам, конечно, это не нравится, и они выгоняют горе-мужей из дома. Но у соседки свои проблемы, и ей они тоже не нужны. Чтобы

посмеяться над незадачливыми ухажерами, она предлагает им ее похитить.

Режиссер **Владимир Теуважуков** поставил не бытовую историю. Его спектакль — парад аттракционов, мир, где разбушвалась стихия игры, где дома в виде бурок сами бегают по сцене, а герои живут по законам фарса. Они сами не всегда это понимают, но всегда принимают правила игры, предложенные режиссером. Здесь царит не сюжет, хотя на нем тоже держится действие, а театральные страсти, кто кого переиграет, обманет, выставит глушцом. И всем — зрителям и актерам — предложенная В. Теуважеевым игра по вкусу. Слуги просцениума, они же дети одного из героев, в сцене рыбалки на глазах зрителей будут подвешивать рыбу на крючок своего отца и с радостью включаться в любую сценическую неразбериху. Все это смешно, вкусно, с юмором и какой-то почти детской верой в предлагаемые обстоятельства сыгрывают **Б. Шибзуков** и **К. Хашев**. В их чуть пьянящей влюбленности будет мальчишеская робость, а конфликт с женами выльется в стихию откровенно фарсовой игры, когда взаправду или понарошку будет зависеть только от актеров. Бесконечная череда гэгов и придумок закончится похищением, но не невесты — один из героев похитит другого, переодетого в женское платье. И все это произойдет на глазах у домочадцев. В финале актерские реплики тонули в зрительском хохоте.

Делать прогнозы, ставки, определять, кто лучше, на этом фестивале не стоит. У каждого театра своя нелегкая судьба. **Государственный республиканский Абазинский драматический театр** — один из самых молодых на Кавказе. Созданный в начале XXI века с целью сохранения языка и культуры, театр робко и несмело пытается най-

«Как похищают красавиц». Кабардинский театр им. А. Шогенцукова







«Невестка». Республиканский Черкесский драматический театр им. М. Акова

ти свой театральный стиль. Актеры-абазинцы настоящие патриоты и подвижники своего дела. И «Кавказский меловой круг» для них особенно важен — посмотреть, поучиться, поговорить. Они и не скрывают, что в своем стремлении построить театр, а театр для них не только институция, но и собственное здание, они не всегда находят понимание, а здесь, на фестивале, они всегда ощущают поддержку.

Обидно, что сегодня нет государственной программы и серьезной на федеральном уровне поддержки театрам этого региона. Но театры не ропщут, работают, пока есть энтузиасты. К таким театральным энтузиастам, безусловно, относится основатель и бессменный руководитель **Республиканского Черкесского драматического теат-**

**ра им. М. Акова Моталио Абдоков.** Его безхитростные спектакли о ежедневной жизни и простых людях, оказавшихся иногда в драматической, а часто и комической ситуации, той самой, про которую в народе говорят «и смех, и грех». Большая часть поставленных пьес создана внутри театра, написана самим режиссером, рассчитана на тех актеров, которые есть в этой небольшой труппе. Женских ролей всегда больше, часто центральную роль играет **Тезода Тугова**, актриса умная, харизматичная, обладающая мощным темпераментом. Она в любом действе станет лидером, и в пьесе под названием «**Невестка**» актриса играет старую свекровь, и спектакль оказался про то, что в обществе вынуждено царит невежественный матриархат. Как и везде, в далеком черкесском селе сегодня тоже пришло время женщин-охранительниц, оберегающих не только дом, но и чистоту нации. Театр вроде бы и смеется над этим, сегодня ни русской невесткой, ни смешанными браками никого не удивишь. И причинно-следственные связи этого заблуждения объясняет с наивной простотой деревенского фарса. Но Т. Тугова играет всерьез, подробно, упрямо доказывая нежелание своей героини смириться с русской невесткой. Невежество, капризы, старческая раздражительность ее героини, кажется, работают на разрушение образа, но актриса заставляет следить за всеми переливами настроения, и прозрение игра-

«Любишь, не любишь». Габо — В. Кумалагов, Аминат — Д. Черчесова. Северо-Осетинский театр им. В.В. Тхапсаева





«О, Чууча, Чууча».  
Национальный  
драматический театр  
им. Б. Басангова

ется не вспышкой, а медленно, с усиливающимся эффектом, подозрение меняется на понимание и какое-то подобие любви к Невестке. И когда, наконец, принимает благодарным сердцем русскую Невестку, понимая, что любовь выше национальных предрассудков, оголится, откроется мягкая женская сущность свекрови.

«Любишь, не любишь» башкирского драматурга **Фарида Булякова** сыграли в третий день фестиваля гости из Северной Осетии. **Театр им. В.В. Тхапсаева** — один из старейших на Кавказе. Уникальная труппа, десятилетиями складывающиеся традиции, внимание Правительства республики к театральному искусству — все это есть. Но для этой труппы нужен сильный вождь, мощный режиссер, а его в театре пока нет, как нет и интересных сценографов, как нет и многих других специалистов, без которых невозможен современный театр. Можно, конечно, расстелить коврик, что, собственно, и сделали создатели спектакля «Любишь, не любишь», выставив на сцене самый нехитрый деревенский скарб.

Буляков написал трагикомедию о старике и старухе, а место их проживания выбирал театр. В авторизованном переводе **Асахмата Айдарова** героев зовут Габо и Аминат. Их жизнь — на пороге смерти. Вернее, смерть пришла на порог их дома. Она готова подождать еще десять лет, если за три часа герой совершит благое дело.

А вот какое — не сказала. За три часа Габо и Аминат заново проживают свою жизнь, сценическое время течет чуть быстрее реального. **Владимир Кумалагов** и **Жанна Габуева**, актеры среднего поколения, играют дряхлых телом, но не душой стариков, которые с отчаянием цепляются за жизнь. По версии режиссера, воспоминания — единственное богатство этой пары. Может, не самые счастливые, но и сейчас они держат их на плаву. Начавшийся как драма, спектакль быстро набирает трагические обороты. Кульминация его — сцена, где Аминат бросает упреки мирозданию за несправедливость и жестокость, когда, потеряв очередного ребенка, она не хочет жить. В цепочке мелких мужниных грехов и прегрешений, что всплывают в памяти героини, умещается долгая жизнь. Он давно называет ее старухой, старой, он давно не называл ее по имени, никогда не сказал ей «люблю». Но любил, а понял это только в последнее мгновенье дарованной жизни.

**Национальный Драматический театр им. Б. Басангова** из Элисты — один из постоянных участников фестиваля. Театр, возглавляемый талантливым режиссером **Борисом Манжиевым**, — один из флагманов национального искусства. Его спектакль «О, Чууча, Чууча» — современный, умный, ироничный эпос, переносящий зрителей в XVIII век, когда Калмыкия стала частью русской империи. Для



*«Кровавая свадьба».  
Невеста — В. Асиет.  
Национальный театр Адыгеи*

Манжиева, режиссера новой формации, всегда важен и пластический образ спектакля, сценографическое и музыкальное решение. С помощью обычных канатов художник **Елена Варова** создала бескрайнюю, оторванную от мира степь. Когда же действие переносится в Петербург, на экране появляется огромный имперский город с колоннами до неба, и герой здесь чувствует себя почти букашкой, ничтожеством.

Среди множества действующих лиц — от российского императора до самого автора, режиссер сразу выделил нойона Чуучу. Впервые героем стал человек, который должен вызывать негативные чувства. **Вячеслав Хургунов** сыграл обычного маленького человека, ущербного и униженного, но получившего власть и ставшего диктатором, чудовищем, теряющим человеческий облик. Абсолютное зло от абсолютной власти показал режиссер, и Манжиеву этот герой интересен. Он его изучает. Изучает, как удельный князек Чууча ломает судьбы, унижает и уничтожает. Эта история создается на наших глазах, здесь, на сцене, автор-летописец, калмыцкий Пимен описывает путь Чуучи. И получив власть, Чууча сразу начинает диктовать Автору новый, «правильный» сюжет. У истории нет сослагательного наклонения, нет черновинов и репетиций. Но история Чуучи на протяжении веков повторится еще не раз, и калмыки это помнят.

Спектакль «**Кровавая свадьба**» **Анзора Емкужева** **Национального театра Адыгейи** был на фестивале победителем в номинации «**Лучший спектакль**». Режиссер из Кабардино-Балкарии стал открытием этого фестиваля. Емкужев почувствовал не только дыхание великого поэта, призывавшего вернуться к трагедии. «Довольно фарсов, довольно комедий!» — провозглашал **Гарсиа Лорка**, по пьесе которого поставлен спектакль. Театр к этой работе отнесся серьезно — был сделан новый перевод и адаптация пьесы, молодые актеры прошли хорошую хореографическую и пластическую выучку. Важно и то, что в труппе теат-

ра есть талантливая актриса **Асиет Вайкок** на роль Невесты.

В стихах Лорки режиссер нашел ритм спектакля — сначала медленный, потом стремительно убыстряющийся. Магия ритма, в котором живут и действуют герои, завораживает. Здесь не все сыграно, пьеса сокращена, убраны причинно-следственные связи вражды родов, семей. Вражда и убийство уведены театром на периферию сюжета. Главное здесь — любовь. Любовь как жизнь, как дыхание, как возможность: любовь, ради которой можно умереть. Любовь, которая звучит как музыка. «Она написана по Баху», — говорил Лорка о «Кровавой свадьбе», она поставлена по Баху и Шопену с нотками меланхолии, с тоской о том, чего уже никогда не будет, с грустью о той свободе, которую героям никогда не увидеть.

Среди героев этого спектакля, разделенных на два лагеря, Жених и Невеста оказываются в одном, в лагере любящих. Казалось бы, автор снял все индивидуальные черты. Но режиссер и актер **Аскербий Жудов** дали им право любить и страдать. Он не готов ненавидеть Невесту, сбежавшую из-под венца, он не в силах мстить той, что не полюбила его. В его слабости ожила его сила, сила бескорыстной преданной любви.

Неизменные гости фестиваля адыго-абхазских театров — артисты **Краснодарского академического театра драмы им. М. Горького** представили на суд зрителей и коллег спектакль «**Тест**» по пьесе **Лукаса Берфуса**.

В пятый раз разомкнулся «Кавказский меловой круг», и надеемся, что через два года театры соберутся снова. Надеемся, власть на всех уровнях — от республиканского до федерального — найдет возможность помогать театрам Северного Кавказа и словом, и делом. Кавказ гостеприимен — там гостям отдают самое дорогое, отдают свое сердце, дружбу и любовь. И спектакли там все чаще ставят про любовь, а не про войну.

Нина КАРПОВА

# ДОЛГОПРУДНЫЙ – ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЦЕНТР ПОДМОСКОВЬЯ

## IX Областной театральный фестиваль «Долгопрудненская осень»

«**Д**олгопрудненская осень», ставшая уже одним из наиболее значимых культурных событий Подмосковья, проходит начиная с 2007 года под эгидой **Министерства культуры Московской области, администрации города Долгопрудный и Долгопрудненского муниципального театра «Город».**

Театры привозят на фестиваль тот спектакль, который наиболее ярко представляет коллектив на сегодняшнем этапе творческой жизни и дает возможность вступить в конкурсную фестивальную борьбу, при этом он может быть и не премьерным. На IX фестивале, который проходил на сцене Долгопрудненского театра «Город» за неделю был показан двадцать один спектакль, двадцати театральных коллективов. Каждый день три-четыре спектакля, пять ночных показов, и каждый спектакль шел при полном зале. Заинтересованные зрители также выбирали лучший спектакль.

Лучший спектакль получает главный приз фестиваля – Гран-при. С каждым годом выбрать главного победителя становится все сложнее, интересных и достойных спектаклей бывает много. Внеконкурсные участники получают дипломы первой, второй и третьей степени. И еще каждый театр-участник получает диплом с оригинальной неповторяющейся формулировкой, так что без внимания здесь не остается никто.

На фестивале было представлено пять чеховских спектаклей. Конкурсную программу открыл спектакль **Мелиховского театра «Чеховская студия» «Jamais»**, посвященный истории любви Чехова и Лики Мизиновой (автор пьесы и режиссер-постановщик **Татьяна Федюшина**, руководитель постановки **Владимир Байчер**). История о Художнике и его несостоявшейся любви, об идеале, который невозможно достигнуть, о взаимоотношении творца и его воображаемого мира.

Спектакль **«Чайка» Московского театра «Амфитрион»** продолжил эту тему, но уже



«Чайка».  
Треплев – А. Власов,  
Заречная – Е. Игнатьева.  
Театральный центр  
«Амфитрион» (Москва)



«Не покидай меня...».  
Любительский театр  
«Конфетти» (Долгопрудный)

непосредственно на материале чеховской пьесы. «Декадентская пьеса сочинения Константина Треплева» — так определил театр жанр спектакля (постановка **Александра Власова**, он же исполнитель роли Треплева). Необычная музыка французского композитора **Эрика Сати**, хореография балетмейстера **Nadin**, все создает эксцентричную атмосферу спектакля, похожую на сновидение, в котором фетровая шляпа оказывается подстреленной чайкой, а прозрачный шар на подмостках сцены превращается в глобус, некую модель мира. Спектакль поэтичен и театрален, полон символов и метафор. В центре этого мира — всеобщее увлечение театром, всеми его стилями, формами, направлениями. Даже Медведенко здесь в первую очередь — благодарный зритель, влюбленный в театр: и в тот театр, который представляет Аркадина, и в театр Треплева.

По положению о фестивале московский «Амфитрион» не мог участвовать в конкурсной программе, и как внеконкурсный участник коллектив получил диплом первой степени.

Пожалуй, ни один фестиваль не обходится без чеховских водевилей. Театр «Апрель» из города **Химки** сыграл спектакль «Шутки доктора **Чехова**» в постановке **Татьяны Галь-**

**периной**, в котором были представлены водевили «**Медведь**» и «**Предложение**».

«**Юбилей**» **Чехова**, показанный **Театральной лабораторией под руководством Аркадия Каца**, порадовал высоким актерским профессионализмом. Легкая шуточная пьеса Чехова в исполнении двух заслуженных артистов — **Михаила Васькова** и **Игоря Старосельцева** и народной артистки Латвии **Райны Праудиной** зазвучала новыми нотами. Надоедливая посетительница Мерчуткина, обычно трактуемая как эксцентричный вздорный персонаж, в исполнении удивительной актрисы Райной Праудиной предстала трогательной беззащитной женщиной, вызывающей искреннее сочувствие. Театральная лаборатория под руководством А. Каца также участвовала во внеконкурсной программе и помимо диплома второй степени получила диплом «За профессиональное мастерство и гармоничный актерский ансамбль».

В тот же вечер на фестивале выступил любительский театр из города Долгопрудный «**Конфетти**». Руководитель театра — **Татьяна Аленчикова**, профессиональный режиссер, собрала коллектив единомышленников и истинных любителей театрального искусства. Актерам-

любителям было вдвойне сложнее выступать после профессионалов такого уровня, как собрал А.Ф. Кац, пусть и во внеконкурсной программе. Тем не менее, драматическая военная баллада «**Не покидай меня...**» по пьесе **Алексея Дударева** в постановке **Романа Каюмова** покорила и зрителей, и жюри искренностью и трепетностью. И хотя не все в спектакле было ровным и молодому коллективу есть еще над чем поработать, этот внеконкурсный спектакль был отмечен жюри дипломом третьей степени.

Значительную часть фестивальной программы занимали детские спектакли самых разных жанров, стилей и направлений. От спектакля «**Одна голова — лучше**» режиссера **Александра Хохлова** по пьесе **Дарьи Берч** студенческого театра МГОУ, театрализованного интерактива «**Путешествие в страну Нескучалию**» (режиссер **Ирина Гончарова**) Театра ростовых кукол «**Софит**» из города **Воскресенск** до мюзикла «**Сказка о непослушном мышонке**» по мотивам сказки **С. Маршака** (режиссеры **А. Арсентьева, Н. Русакевич**) Музыкального театра

**юного актера «Орфей»** из города **Балашиха**. А еще «ковбойский мюзикл с похищениями, драками и погонями» «**Вождь краснокожих**» по рассказу **О. Генри** (музыка **Марка Самойлова**) в постановке **Бориса Урецкого** Пушкинского музыкального муниципального театра. Театрально-музыкальная игра с элементами гротеска, цирковой клоунады особенно понравилась маленьким зрителям. Забавные герои каждый со своим характером, выразительные и пластичные актеры, удачно подобранная музыка — все это было в спектакле «**Улитка Уля**» по пьесе **Ирины Балашевич** Московского областного государственного театра юного зрителя (режиссер **Михаил Шелухин**). Было два кукольных спектакля для самых маленьких зрителей. Театр «**ТриЛица**» представил «детектив для самых маленьких» «**Мафин-сыщик**» по мотивам сказок **Энн Хогарт** (автор пьесы, режиссер-постановщик и музыкальное оформление **Дина Петухова**). На сцене всего два актера — **Елена Мартынова** и **Виктор Драгун**, и волшебный чемодан, из которого они достают разные предметы. Предме-



«Вождь краснокожих». Джонни — И. Диева, Билл — С. Гаврилов. Пушкинский музыкальный муниципальный театр



«Улитка Уля». Улитка Уля – С. Богацкая. Московский областной государственный театр юного зрителя  
«Маффин-сыщики». Театр «ТриЛиКа» (Москва)





ты превращаются в сказочных героев: ослика Мафина, овечку Луизу, индюка Пегрина. Забавные куклы оживают, с ними происходят необычайные события и приключения. Главным героем спектакля становится Чудо сотворения театра, рождения целого мира, которое происходит тут же на наших глазах, на расстоянии вытянутой руки.

В спектакле «**Муха Цокотуха**» по сказке **Корнея Чуковского Московского областного театра кукол** (режиссер **Наталья Мирная**) это расстояние еще больше сокращается. Дети (а некоторые и ходить-то только-только научились) сидят на коврике рядом с актерами на чудесной кухне во время сказочного чаепития. Актеры **Марина Романова** и **Станислав Фролов** создают своих героев из ложек, вилок, чашек и кастрюль и разной посуды, оживляют их, причем дети принимают самое активное участие в спектакле. Московский областной театр кукол несколько лет назад также был обладателем Гран-при «Долгопрудненской осени» за спектакль «Солнечный луч». В этом году коллектив не побоялся отправить на театральный смотр такой простой и камерный спек-

такль, который, тем не менее, покорила своей необычностью, оригинальным решением и удостоился специального приза жюри.

Программа фестиваля была разнообразной и насыщенной. На фестивале были представлены спектакли по русской и зарубежной классике, советская и западная драматургия XX века. **Чеховский городской театр** показал спектакль «**Цилиндр**» **Эдуардо Де Филиппо** – лирическую комедию положений с нехитрой моралью, когда расплатой за авантюрное стремление к красивой жизни становится твоя душа (режиссер-постановщик **Сергей Крамаренко**). Истринский драматический театр сыграл не менее популярную пьесу «**Эти свободные бабочки**» **Л. Герша**. Романтическая история любви слепого музыканта и легкомысленной девушки, мечтающей о карьере актрисы (постановка **Алексея Губина**), здесь лишена мелодраматизма, а измененный финал дает героям еще один шанс и надежду.

В жанре комедии положений вне конкуренции был спектакль хозяев фестиваля **Долгопрудненского театра «Город»**

«Яблочный Спас.  
На обочине...».

Лизавета Макаровна –  
М. Петухова,  
Василь Егорыч –  
Г. Хасанов.  
Сергиево-Посадский  
драматический театр-  
студия «Театральный  
ковчег»



«Перебор» режиссера **Юрия Соловьева**. Пьеса **Герберта Бергера** дает простор для актерской игры, в ней целый каскад неожиданных сюжетных ситуаций, и актеры щедро использовали все предоставленные им возможности. По итогам зрительского голосования «Перебор» победил в номинации «Лучший спектакль по мнению зрителей».

Фестиваль представил немало интересных актерских работ. Жюри было весьма нелегко определить самых лучших, и в результате в номинации «Лучшая работа второго плана» были отмечены две мужские и две женские роли.

Диплом за лучшую мужскую роль второго плана получил **Николай Ларин** — исполнитель роли Надзирателя в мистической драме «Печать Каина» современного драматурга **Алексея Плохова Королёвского драматического театра** (постановка, сценография, музыкальное оформление **Андрея Крючка**). Доктор Каин (**Иван Савченко**) осужден за убийство брата Авеля (**Андрей Брагуца**) и проводит ночь в тюремной камере накануне казни. Имеет ли человек право на убийство во имя великой цели, может ли зло быть добром? — вечные философские

вопросы. Каин мечется между злом и добром, тьмой и светом, и вечным искусителем предстает перед ним оборачивающийся Дьяволом Надзиратель.

Еще один диплом за лучшую мужскую роль второго плана получил **Тимофей Розуменко** за обаятельное и проникновенное исполнение роли Желтухина в спектакле «Касатка» **Дмитровского драматического театра «Большое гнездо»** (постановка **Дмитрия Юмашева**). Исполнительница роли Варвары Ивановны Долговой **Мария Вавилонская** получила награду в номинации «Лучшая женская роль второго плана». Еще одна лирическая комедия и две современные истории любви — «Яблочный спас. На обочине» (А. Анисимов, М. Зайцева) **Сергиево-Посадского драматического театра-студия «Театральный ковчег»** в постановке **Александра Швецова**. Это трогательный рассказ о простом человеческом счастье, от которого остается ощущение добра, покоя, любви, наивности. И еще один диплом фестиваля за лучшую женскую роль второго плана у  **Марины Петуховой** за роль Лизаветы Макаровны в этом спектакле.

Спектакль «Пришел мужчина к женщине» по известной пьесе **С. Злотнико-**



«Тысяча первое  
объяснение в любви  
Казанове».  
Казанова — С. Меньшов.  
Королёвский ТЮЗ



«Digest о любви». Он – П. Князьков.  
Долгопрудненский театр «Город»

ва почти десять лет в репертуаре **Лобненского драматического театра Камерная сцена**. Тем не менее он не потерял своей трепетности, живости чувств, был тепло встречен зрителями, жюри удостоило исполнительницу главной роли **Ольги Дмитриеву** приза за лучшую женскую роль.

Приз «За лучшую мужскую роль» получил **Сергей Меньшов**, исполнитель роли Казановы в постановке «Тысяча первое объяснение в любви Казанове» **М. Цветаевой Королёвского театра юного зрителя** (режиссер **Ярослав Ермаков**). Книгохранилище замка Дукс в Богемии, где Казанова провел свои последние годы, будучи смотрителем библиотеки в замке графа Вальдштейна, именно там и написал историю своей жизни. Место действия здесь весьма условно.

Последний час XVIII века и мостик к началу XX, там, где расцвет Серебряного века и намек на век нынешний с его современными ритмами и правилами игры. Не случайно в дипломе, которым был также награжден спектакль, была отмечена «ансамблевость, актерская выразительность и оригинальная пластическая партитура» (режиссер по пластике **Анна Карпухина**).

Гран-при фестиваля был удостоен спектакль «**Digest о любви**» **Долгопрудненского театра «Город»** (режиссер-постановщик **Юрий Соловьев**).

Шукшин, Чехов, Бунин – три рассказа русских писателей и сонеты Шекспира, объединяющие три «мужские» истории, сыгранные тремя актерами, представляющими новый, иногда неожиданный взгляд на вечную тему отношений мужчины и женщины. Три актера – **Юрий Соловьев, Аркадий Черкашин, Павел Князьков** представляют эти три мужские исповеди. Все три женщины, играющие судьбоносную роль в жизни героев, в исполнении **Лауры Арутюнян** лишь символически присутствуют в трех моноспектаклях на заданную тему. Шекспировское соло **Татьяны Жемчужной** соединяет три новеллы, три исповеди в одну историю. Определение самого Шукшина жанра первого рассказа «Как жена мужа в Париж провозжала» – «рассказ-судьба», применим ко всему спектаклю, в котором театр поднимается до высот настоящей трагедии. Оригинальность формы, интересный и нестандартный выбор материала, талантливая литературная композиция и удачные актерские работы – залог успеха спектакля этого театра, что и определило мнение жюри при выборе главного лауреата фестиваля.

Следующая «Долгопрудненская осень» – десятая, юбилейная, и главное, что хотелось бы пожелать организаторам этого фестиваля, чтобы при такой насыщенности программы он стал бы более продолжительным по времени.

Галина СТЕПАНОВА

## КОГДА ПОЕТ ДАЛЕКИЙ ДРУГ

**М**ихаил Захарович Левитин поставил в театре «Эрмитаж» спектакль под названием — ни много ни мало — «С.С.С.Р.», смысл которого — растворение советской оперетты в советской действительности и взаимоотношения советской действительности с растворяющейся в ней опереттой.

Смысл — счастливо найденный. Взаимоотношения — прихотливые.

В спектакле буквально на несколько секунд возникают старые нечеткие кадры танцующего Георгия Марковича Ярона, но даже из этих нечетких секунд, становится ясно, что это было за чудо — совсем маленького росточка большой артист. Артист оперетты. Где-то читал: Ярон подошел к легендарному мхатовцу, крупногабаритному Владимиру Львовичу Ершову (а был ему премьер оперетты чуть вы-

ше пояса) и, задрвав голову, предложил: «Володя, давай сделаем номер: ты стой неподвижно, а я буду по тебе ползать». Готов допустить, что номер был сделан и даже где-то исполнен. Один из персонажей левитинского спектакля заметил: Григорий Маркович мог все. От себя добавлю: на своем художественном поле, границы которого знал четко. Социальное начало в его искусстве решительно отсутствовало, волею обстоятельств приходилось иногда работать с материалом не лучшего литературного качества, но даже из него — под напором таланта, под воздействием обаяния, открытого и беззащитного — получалось нечто такое, что затягивало и отвлекало, давая отдых душе. Но да, мог все: и схулиганить на сцене, и заплзти на Ершова, но безупречный вкус превращал любое действие артиста Ярона в явление искусства.

Сцена из спектакля



Так помню. Минуло с той поры, почти тай, лет шестьдесят с лишком.

А Владимир Володин, которого снимал Александров из фильма в фильм и который — в «Волге-Волге» с Ильинским соперничал на равных. «Если я возьмусь за дело нам на мели наплевать!» Сегодня бы на эстраду, в телевизор такого отважного лоцмана — и любое «звездное» шоу оказалось бы на мели. А потом и Пырьев его снимал — в «Кубанских казаках», без Володина главные советские комедии никак не могли обойтись.

А Серафим Анিকেев? Совсем забыл, чем провинился перед советской властью (а, может, она перед ним) его несурзанный Богдан Сусик из оперетты «Трембита», а вот как зрительный зал надрывался от хохота, представляю отчетливо, потому что сам десятилетним мальчишкой был там — и хохотал вместе со взрослыми. На широкую аудиторию было рассчитано.

Как же не хватает сегодня на сцене то-

го, давнего веселого простодушия!

Упоминается в спектакле Левитина писатель Борис Ласкин, который, оказывается, изобрел уютное слово «авоська». (Кстати, как и Ершов, под два метра ростом, и где-то за границей не лишенный чувства юмора коллега представлял его так: а это — самый большой писатель России.) Я знал Бориса Савельевича, и Виктора Ефимовича Ардова знал. Они, избави Бог, не были оппозиционерами или внутренними эмигрантами (правда, в доме Ардовых месяцами жила опальная Анна Ахматова, но оппозиционность тут, мне кажется, ни при чем). Старались держаться от начальства подальше, однако знали границы, которые не следует переступать, и были не чужды принципа, сформулированного хорошим режиссером на репетициях в одном московском театре: копать глубоко не будем, иначе провалимся в метро.

Но они — и Ласкин, и Ардов, и мастера Московской оперетты Ярон, Воло-

Соавтор №1 — Б. Романов, Соавтор №3 — А. Ливанов, Соавтор №4 — А. Шулин, Соавтор №2 — С. Сухарев





Соавтор №1 — Б. Романов, Дарья Белоусова

дин, Аникеев своим артистизмом, изяществом, юмором помогали рядовому читателю, зрителю отыскать, очертить свой жизненный круг, где он мог, хотя бы временно и непрочно, но все же укрыться от громов и молний эпохи, сберегая свою личную суверенность. Никто из них не замахивался на основы, но давал понять ненавязчиво и непринужденно: жить с достоинством при советской власти можно. И вообще-то — желательнее.

Это мало? Нет, это много — с годами понимаешь отчетливей. А посягни они на что-то более весомое?.. Но кто, собственно, взвешивал?

И когда приглушенно, фоном звучит в спектакле «Эрмитажа» Марк Бернес — это не самое знаменитое, не «Темная ночь», не «Журавли», а, казалось, ушедшее в прошлое: «Задумчивый голос Монтана звучит на короткой волне, и ветви каштанов, парижских каштанов,

в окно заглянули ко мне. Когда поэт далекий друг, светлей и радостней становится вокруг»... — ну и так далее. Потом Монтан сказал нечто, что нашим начальникам не понравилось, и перестал быть их другом, даже далеким.

Но песня — осталась. И голос остался. Марка Бернеса. Ива Монтана. И не надо забывать, как это было нужно людям тогда — и про парижские каштаны, и про далекого друга.

И как сейчас становится нужно.

О таких писателях и артистах, советских писателях и артистах — спектакль Михаила Левитина. Мне бы хотелось, чтобы о них, о подобных им было подробнее. Но слишком, по-моему, много места уделено придуманным режиссером четверым соавторам опереточного либретто: ни один из них — при добротной работе артистов — на Ласкина или Ардова все же не тянет. И музыки из оперетт тех лет хотелось бы боль-



Сцена из спектакля

ше — ведь какие лирические дуэты — и в «Трембите», и в «Свадьбе в Малиновке» — и не обязательно было представлять их в пародийной исключительно форме (хотя и пародия в таком представлении, конечно, возможна). Но для меня эпизод, когда на фоне войны чисто и сильно прозвучал «Севастопольский вальс», — существеннее пародийных.

На труппу бы той поры оглянуться — отменная в Москве была труппа, дай Бог каждому! Одни только первые теноры чего стоили — Качалов, Рубан. Или Вольская, как самозабвенно искрилась ее Пепита в «Вольном ветре» — воистину дьяволы не любят унывать (был в ее куплетах такой текст).

«Музыку нам пускай Исаак напишет» — бросил, увлекшись, сгоряча один из четверых либреттистов. Жалко, фраза повисла в воздухе, а как было бы славно — забреди в спектакль персонально Исаак Осипович Дунаевский. Впрочем, спек-

такль ставил Левитин, и ему виднее, кому туда забредать, а кому нет.

И вообще придирайтесь — довольно. В конце концов, у меня своя память, и своя — у Михаила Захаровича. А чтоб совсем две одинаковых памяти — так, наверное, не бывает. То, что моя лет на семь-восемь старше, в нашем общем временном пространстве уже решительно не имеет никакого значения. Честно говоря, я и придирайтесь-то стал из желания, потребности поделиться собственной памятью: возникает с возрастом такая потребность. Главное — сошлись в главном: когда поет далекий друг, светлей и радостней становится вокруг.

Нынешний театр нас такими минутами не балует. Левитин побаловал. Большое ему за это человеческое спасибо.

Константин ЩЕРБАКОВ  
Фото Дмитрия ХОВАНСКОГО

## О СВЯТОМ И ГРЕШНОМ

**В** поисках новых форм передачи слова драматические театры все чаще и чаще полноценно осваивают язык тела. Иногда дозировано, ограничиваясь отдельными танцевальными номерами, а иногда полностью заменяя привычный текст хореографией. Пластическими решениями драматургических или литературных произведений удивить современного зрителя трудно, но порадовать авторской хореографией, музыкальным материалом и визуальным рядом можно. И, к счастью, такие радости случаются не редко.

Если вы любите классический или современный танец, сегодня уже не обязательно покупать билеты в Большой театр или театр современного танца — достаточно внимательно просмотреть афиши драматических театров, и вы обя-

зательно обратите внимание на постановку «**Жанна Д'Арк**» в **Московском драматическом театре им. А. Пушкина** и «**Яма**» в **Театре на Малой Бронной**.

В основе спектакля без слов «**Жанна Д'Арк**» драма классика английской драматургии **Бернарда Шоу** «**Святая Иоанна**», в основе пластической драмы «**Яма**» — одноименная повесть классика русской литературы **Александра Ивановича Куприна**. Век XV и век XX. В одной — героические события, в другой — бытовые. Одним словом, «**Жанна Д'Арк**» о святом, а «**Яма**» о грешном. И все же почему-то возникает желание сравнить эти постановки-антиподы, найти между ними связующие нити или, наоборот, подчеркнуть их непохожесть. Начнем со второго.

Первая непохожесть — тема, о чем уже было сказано, но в обоих спектаклях

*«Жанна Д'Арк». Жанна — А. Панина, Голоса — А. Кармакова. Фото В. Лебедевой*







«Жанна Д'Арк». Сцена из спектакля. Фото В. Лебедевой

главные героини — женщины, правда, в «Жанне» всего одна, а в «Яме» огромное женское царство, из чего вытекает и вторая непохожесть. Спектакль режиссера-хореографа **Сергея Землянского** — мужской и в силу того, что кроме Жанны да Голосов (этот еще один светлый образ воплощен **Анной Кармаковой**) на сцене женщин нет, и в силу того, что Жанна оказывается самой мужественной среди мужчин, что наиболее ярко воплощено в сцене боя, когда она спускается с колосников на железном коне и ведет войско к победе. Спектакль режиссера-хореографа **Егора Дружинина**, наоборот, очень женский и женственный, в котором даже тема не «утя-желила» присущую хореографии Дружинина легкость и воздушность.

Постановки различны и в цветовом решении. Героическая драма «Жанна Д'Арк» поставлена в черном кабинете (художник **Максим Обрезков**), где единственным лучиком во всех отноше-

ниях темном царстве мужчин и войны, воплощением светлого начала (и по содержанию образа, и по костюму), символом веры и надежды была только Жанна в исполнении **Анастасии Паниной**. В ее руках время от времени как символ веры появляется голубой шарфик, которым она то обматывает меч перед боем в надежде на победу, то вплетает в волосы, и даже когда мы его не видим, понимаем, что он все равно с ней, возможно, у самого сердца, поскольку иначе она не сможет пройти через все выпавшие на ее долю испытания. Да еще вкрапления кровавого красного в колпаках палачей, в костюме инквизитора (и здесь возникла ассоциация с булгаковским Понтием Пилатом и его плащом с красным подбоем), в костре, решенном с помощью огромного отреза красной материи...

Пластическая драма «Яма» — это сплошной свет: и в сценографическом решении (художник-постановщик **Вера Никольская**), и в костюмах (художник



«Яма». Экономка – Т. Лозовая, Кербеша – А. Никулин, Анна Шойбес – О. Ведерникова. Фото С. Апанасенко

**Яся Рафикова**), и в образах обитательниц публичного дома, а их антиподы – мужские образы, хозяйка заведения Анна Шойбес (**Ольга Ведерникова**) и экономка Эмма Эдуардовна (**Татьяна Лозовая**) – решены в темных и черных тонах. Да еще темными пятнами выделялись черные провалы окон, подчеркивая одну из главных мыслей и писателя, и режиссера о том, что дно и мрак не тут, в публичном доме, в «яме», а вовне – за окнами, в «свете», который и повинен во всех бедах главных героинь. Постановщик показал нам живых людей, их трагические жизненные истории, их переживания, муки, боли, маленькие радости и самую большую беду – понимание того, что вне стен этого заведения ни одна из них жить уже не сможет, что и иллюстрирует трагическая история Женьки (**Татьяна Тимакова**).

В отличие от «Жанны Д’Арк», где один центр повествования – сама Жанна, «Яма» – спектакль многополярный, где каждая героиня рассказывает свою ми-

ни-историю. К тому же, в нем звучит слово – небольшой отрывок из антиутопии Евгения Замятина «Мы», в котором студент Симановский (**Олег Кузнецов**) восхищается миром будущего...

А похожи эти две постановки своей графичностью. В «Жанне Д’Арк» организуют сценическое пространство лестницы, уходящие вверх. Отмечу, что спектакль отличает и многоуровневое построение сцен с «летающим» на заднем плане ангелом (сродни цирковому трюку), спускающимся конем, лестницами, позволяющими расширить сценическое пространство для существования актеров и активно задействованными в действии, да и финальный «костер» «лется» с колосников, заполняя по вертикали все пространство. В какой-то момент даже показалось, что этот поток не прекратится никогда. Очень эффектно и образно.

В «Яме» графичность придают рамки для картин или фотографий, которые являются элементами не только декораций, но и костюмов, что создает ощу-



«Яма». Сцена из спектакля. Фото С. Апанасенко

щение выставочного павильона. А ведь, по сути, каждый персонаж этой драмы — отдельный портрет, исследуя который можно представить ушедшую эпоху, нравы того времени, моду... И рассматривая каждый из них под увеличительным стеклом, хореограф-постановщик предлагает нам цельные образы и характеры с оригинальной и индивидуальной пластикой.

Сергей Землянский поставил спектакль-притчу, в котором все его составляющие подчинены своеобразному ритуалу, заклинанию в отдельных сценах с некоей монотонностью в музыке и пластике. В спектакле Егора Дружинина музыкальное оформление (музыка Фрица Крейсlera, Эрменгильдо Каросио, Клаудио Мандонико, Реджино Сайнс де Ла Маза, Скотта Джоуплина и Эдде Польдини) «диктует» частую смену ритмических рисунков. Вот девушки отмечают праздник Троицы, в их движениях легкость и игривость, но вот приходит вечер, и они уже не озорные девчонки, а без малого

жрицы любви с соответствующей этим ролям пластикой. Знаковым в спектакле является танец экономки Эммы Эдуардовны на фоне повешенной Женки, яркое по стилистике появление актрисы Ровинской (**Вероника Ицкович**), оригинальное по пластике решение сцены чаепития мадам Шойбес, экономки и Кербеша (**Александр Никулин**).

В обоих спектаклях заявлены темы личной свободы и несвободы, исследования — насколько человек зависим или не зависит от обстоятельств. Оба они о человеческой жестокости, о предательстве, подлости и трусости. В разной, конечно, степени. И то, что современный драматический театр время от времени вспоминает теорию о синтетическом и универсальном актере, способном воплотить в своей артистической сущности музыкальность, ритмичность и скульптурность, может только радовать. И актеров, и зрителей.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

# НЕ БОЙТЕСЬ ЗАДАВАТЬ ВОПРОСЫ

**Д**етский музыкально-драматический театр «А-Я» находится в Петровском переулке, то есть на бывшей улице Москвина, как бы во дворе Театра Наций. Точнее, в доме, где в разное время жили Сергей Александрович Есенин и Мария Ивановна Бабанова, что удостоверено соответствующими мемориальными досками.

Но вход в театр «А-Я», в этот крохотный уютный подвалчик не с фасада мемориального дома, а со двора. Атмосфера здесь семейная, располагающая к неспешному общению с прекрасным. Источником онога в театре «А-Я» всегда является первоклассная литература. В крохотном зале играют даже «Ревизора», но позволяют себе и эксклюзив, вроде «Подщипы» Крылова или «Золотого горшка» Гофмана.

«Любопытный слоненок» Редьярда Киплинга достойно пополнил этот ряд небанальных названий. Взрослые зрители, напуганные тезисом классика: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись», напрасно вспоминают перед началом эту страшилку. А для детей в спектакле режиссера Александра Бордукова много музы-

ки, песен и африканских красот. Он ставит яркое, но вовсе не бездумное зрелище. Главная его тема буйство жизненных сил юного существа, которое осваивает мир с энтузиазмом неопита. Конечно, процесс этот многотрудный и опасный, но Слоненка, целеустремленного и наивного в исполнении **Богдана Осокина**, бесстрашным делает природная и возрастная страсть к познанию.

Мир вокруг героя сам по себе прекрасен. Сценограф **Дмитрий Дробышев**, сочиняя Африку, придумал уютные пальмы-торшеры и пестрые кресла-мешки, на которых начертаны египетские письмена или яркие контрастные узоры. Животным художник по костюмам **Ольга Оськина** дала остроумный «прикид», по которому каждого персонажа не только легко узнать, но и понять тот или иной характер юному зрителю тоже не трудно.

Длинноногая кокетка Страусиха (**Анна Кунгурцева**), мнящая себя балериной или телезвездой, лентяйка Бегемотиха (**Лидия Вольнова-Тошич**), на мир смотрящая сквозь темные очки, чтобы не видеть лишнего, энергичный, но бестолковый Павиан (**Андрей Денисков**), которому интерес-



Сцена  
из спектакля

ны только бананы, — вместе они готовы в любой момент накинуться на беззащитного Слопенку и отдубасить его, само собой, с педагогическими намерениями, а главное, чтобы не высовывался.

Есть тут особи более сильные, но и более равнодушные.

Романтик Жираф — **Константин Хрустачев** на все смотрит сверху, Питон — **Гозий Махмудов**, пластичный и загадочный, силой своей делиться не станет, хотя велик соблазн перенять его «удушающий метод». От Попугая — **Владимира Трушников** толку тоже мало. И только птичка Колоколо — **Наталья Завьялова** к Слопенку ближе прочих в силу собственного любопытства. У каждого персонажа есть своя вокальная партия, точнее, песенка с забавными, ироничными и чуть лукавыми стихами (авторы **А. Бордуков** и **А. Добровольская**).

Режиссер, сохраняя серьезность притчи о становлении характера, вместе с хореографом **Александром Хонгом** ставит эту сказку еще и как путешествие за истиной. То есть, превращает спектакль в маленькую Одиссею. Здесь особым, очень эффектным образом, как преодоление многих препятствий (но и как игра, иначе детям было бы скучно), выстроены пластические эпизоды путешест-

вия к реке Лимпопо, где обитает Крокодил (все ведь началось с того, что Слопенку крайне важно было узнать, что тот ест на обед).

Другой смысловой пласт истории — опыт обретения новых свойств и качеств характера, в частности, способности к самозащите, и цена этого опыта.

У «первородного» Слопенка, каким он предстает у Киплинга, нос был, оказывается, очень маленький, что доставляло герою массу неудобств. Встреча с Крокодилом, грозившая стать роковой, оказалась, как ни странно, крайне полезной.

Сам Крокодил — **Евгений Уманский**, похожий на ковбоя, ироничный и элегантный, сохраняя почти голливудскую улыбку, готов был Слопенка съест. Но чувство самосохранения и природное упрямство спасли любознательного героя. Растянув свой нос в борьбе за жизнь, Слопенка обрел эффектный орган, крайне полезный в быту. Об этом он, по наивности, поспешил поведать соседям. Разумеется, вызвало это, в основном, зависть. Больше того, Слопенка многие стали побаиваться, поскольку он начал в определенных случаях давать сдачи. Такова, кроме прочего, польза любознательности.

Со стороны порадуешься.

*Александр ИНЯХИН*



«Любопытный слоненок»

# МЕЧТА, ВОПЛОЩЕННАЯ В ПАМЯТЬ

**В**ремя летит слишком быстро, многое стирается из памяти, тускнеет, но то, что продолжает тревожить, волновать — и есть настоящее. Трудно сосчитать, сколько лет прошло с той поры, когда я приехала в **Старый Оскол** и познакомилась с замечательным режиссером **Семеном Михайловичем Лосевым** и его учениками — артистами труппы **Старооскольского театра для детей и молодежи**.

О Семене Лосеве я слышала много — и в Ленинграде, где он, преданнейший ученик Георгия Александровича Товстоногова, записывал репетиции его спектаклей, углублялся в творческий метод Мастера и, можно без преувеличения сказать, посвятил свою жизнь служению памяти выдающегося режиссера.

Довелось слышать о Лосеве и в Молодежном театре Севастополя, и в Русском театре Риги, где и спустя много лет после отъезда режиссера, вспоминают о нем с благодарной любовью.

Спектакли, что я увидела в Старом Осколе, покорили верностью тому русскому психологическому театру, который мы почти утратили сегодня; верностью тем ценностям, которые остаются неизменными и формируют наши личности, наши чувства, почти с презрением именуемые сегодня «высокими». Но куда же деваться от них, когда записи старых спектаклей, старые советские фильмы люди не устают смотреть, восторгаясь мастерством актеров, режиссерской выверенностью каждого эпизода. Так и в спектаклях Семена Лосева — им веришь безгранично, погружаясь в поистине ювелирную отделку характеров, тонкую вязь психологических отношений, в безошибочно угаданные тайны эстетики Пушкина, Тургенева, Горького, Володина...

1 февраля Старооскольскому театру для детей и молодежи исполняется 20 лет. И это — серьезное и важное событие, потому что он не просто выжил в трудней-

ших условиях небольшого города, но живет своей насыщенной творческой жизнью, добываясь все новых и новых побед. С этим событием неразрывно связано и еще одно — присвоение театру имени **Бориса Ивановича Равенских**, человека, родившегося, выросшего, сформировавшегося в Старом Осколе, на Белгородчине, на той земле, которая на всю жизнь проросла в его душу мощнейшими корнями.

Когда вспоминаешь спектакли Бориса Равенских, на ум приходит поэтическая строка: здесь «дышит почва и судьба». И слово «почва» в данном контексте не просто уместно, а органично, потому что режиссер ощущал это понятие, если можно так выразиться, и поэтически, и философски. Он шел во всем от корневых ощущений личности и природы, существующих в неразрывной слитности.

Но не только природа символизировала для Равенских почву — корневой смысл этого понятия был унаследован режиссером у мыслителей XIX века, когда неотъемлемой составляющей почвы были народ, те нравственные и духовные ценности, которые формировали культуру, философию, основы быта и — бытия...

Для меня Борис Иванович Равенских — одна из самых нераскрытых, неразгаданных великих режиссерских личностей XX века. И когда я вспоминаю блистательные спектакли, поставленные им за десятилетний период в Театре им. А.С. Пушкина и за десятилетие, проведенное в Малом театре, невольно из памяти выплывают слова Юрия Олеши: «Как сильна наша литература, если такой великолепный писатель, как Гончаров, ставится литературными мнениями и вкусами чуть ли не в конце первого десятка!» И становится горько от вопиющей несправедливости, потому что подобного мощного таланта, как у Бориса Равенских, соединившего в себе высокую поэтичность со столь же высокой



Труппа Старооскольского театра для детей и молодежи. В центре — С.М. Лосев

гражданственностью, эпичность, философское осмысление понятия «народность» с озорством, юмором — пожалуй, не было больше в истории отечественной режиссуры.

Работая в одно время с Георгием Александровичем Товстоноговым, он творил то же самое, но по-своему, самобытно и ярко. Они были приверженцами одних и тех же идеалов, нравственных ценностей, но там, где у Товстоногова проявлялась обдуманность и тщательность мастерства, у Равенских рвалась на поверхность стихийная сила, готовая все разрушить на своем пути. Мощь — вот, наверное, то слово, которое соединяет в себе все перечисленное и неперечисленное, отражая суть мастерства Равенских.

Может быть, именно потому и сказал Петр Фоменко: «Его забывать нельзя!»

Его спектакли как будто строили по кирпичику, формировали не одно поколение, властно обращая глаза человека внутрь собственной души, а оттуда — далеко к горизонту. Когда-то Ф.И. Тютчев написал:

*Душа, увы, не выстрадает счастья,  
Но может выстрадать себя...*

Борис Иванович Равенских знал это по опыту собственной жизни и собственного творчества, как, может быть, мало кто другой. И знал, как важно, необходимо научить человека именно этому — выстрадать собственную душу...

Не только, конечно, в театре. Но в нем — в первую очередь.



«Когда мне было восемь лет». Сцена из спектакля

«Я смело берусь утверждать, — говорил Равенских, — что человечество вперед и выше ведут поэты и романтики. Я глубоко убежден, что задача театра — будить в человеке поэтический взгляд на мир, выражать только самое главное, философски обобщенное и образно точное. Как в поэзии. Так я мыслю суть театра... В театре сейчас страшно отсутствие поэзии, образности, огромного духовного взрыва... Мы разучились думать и говорить со сцены возвышенно и страстно». Сказано — словно о сегодняшнем дне. Пророчески и горько...

Широко известен тот факт, что для исполнения заветной мечты, открытия нового театра со своими учениками, студентами ГИТИСа, от Равенских, уже покинувшего Малый театр в результате тяжелых конфликтов, потребовали поставить на предавшей его сцене инсценировку романа Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева «Целина». Но, полагаю, далеко не всем известно, как работал Равенских над инсцениров-

кой. Из рассказа его ученика и ассистента Юрия Иоффе возникает пугающее ощущение, что это мог быть выдающийся спектакль. И тогда пришлось бы не по долгу, а по велению собственного чувства и профессиональной честности присоединиться к хору официальных глашатаев газеты «Правда». Вот что пугает и десятилетия спустя!..

Но задумывалась «Целина» как подлинно эпическое полотно, пронизанное высокой лирикой и невывмышленной трагедией поколения. Романтическое восприятие действительности у режиссера Бориса Равенских всегда было замешано на трагических, глубоко внутренних и личных во многом мотивах.

И потому было совершенно особым по своему «химическому составу».

И потому, наверное, не позволило этому режиссеру встать в тот всеми почитаемый ряд мастеров XX века, где ему принадлежит свое, только свое место.

Об этом задумались уже позже, когда режиссера не стало. И, может быть, потому





«Прелести измены».  
Она — И. Степанова,  
Он — П. Бежин

так важно сегодня сохранить, уберечь от забвения имя выдающегося Мастера, любимого ученика Всеволода Мейерхольда, создателя таких великих, без преувеличения, спектаклей, как «Драматическая песня» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь», «Дни нашей жизни» Л. Андреева, «Поднятая целина» по роману М. Шолохова, «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Птицы нашей молодости» И. Друцэ, «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Возвращение на круги своя» И. Друцэ...

Мечтой Бориса Ивановича Равенских была возможность создать театр из пос-

леднего выпуска своих студентов. В тот день, когда разрешение было получено и прошла читка пьесы Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», Равенских скончался в подъезде собственного дома. Но вместе с режиссером не ушла его мечта — Театр для детей и молодежи на Белгородчине получает право осуществить ее, а значит — будет жить и память о выдающемся Мастере, Борисе Ивановиче Равенских.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

# ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Встреча с руководителем Федерального центра поддержки гастрольной деятельности Министерства культуры РФ **Антоном Александровичем Прохоровым**.

**Т**ретий год команда Центра выполняет поставленные задачи и взятые обязательства. И каждый год добавляет сама себе новые. Новая программа, предусматривающая поддержку региональных театров имеет право назваться событием. (Сама по себе программа поддержки региональных театров не является новой, но впервые Центр принял участие в ее реализации.)

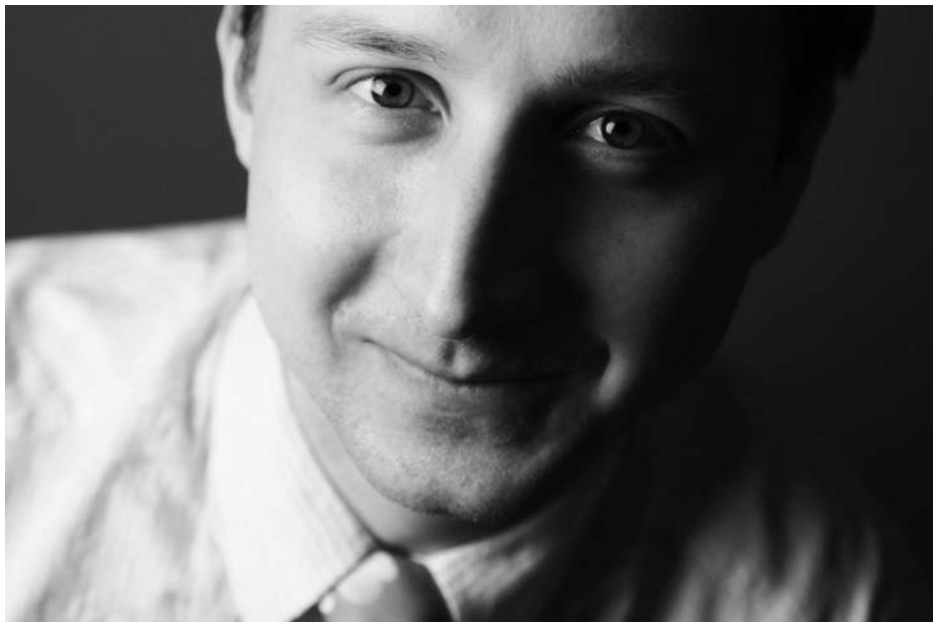
— *Какова структура подчинения Центра?*

— Учредителем его, конечно, является Министерство культуры. Точно так же, как есть театры федерального или муниципального подчинения.

— *Можно ли сказать, что вы совершенно самостоятельны в выборе объектов поддержки и другой своей деятельности?*

— Как любое подведомственное учреждение мы отчитываемся перед Министерством. Мы должны выполнять те задачи и достигать тех показателей, которые нам учредитель устанавливает. Но, тем не менее, нам предоставлена значительная свобода действий. Если говорить о нашей магистральной программе, с которой начиналась деятельность Центра, это — гастроли ведущих российских театров в различных регионах страны, то тут с отбором участников все очень просто. Потому что, в первую очередь, это театры федерального подчинения, их не так много (всего двадцать). Не со всеми, к сожалению, получается сотрудничать. Просто потому, что потянуть гастроли Большого театра или Мариинского мы на данный момент не можем. Одна та-

Антон Прохоров





Анатолий Стрельцов, Александр Калягин, Роберт Стура

кая гастрольная поездка займет половину нашего бюджета точно. Тем не менее, большую часть федеральных театров мы стараемся охватить, а это те театры, которые в представлении не нуждаются: Малый, Александринка, БДТ, Вахтанговский, МХТ имени Чехова и так далее. К ним мы добавляем ведущие театры Московского или Санкт-Петербургского муниципального подчинения. Такие, как Театр им. Вл. Маяковского, Мастерская Петра Фоменко, Мастерская Григория Козлова (Санкт-Петербург) — коллектив молодой, но уже очень ярко о себе заявивший. Список регионов формируется из разных источников. В том числе, определенное задание нам дает Министерство культуры. Пока, конечно, не хватает ни наших сил, ни, в первую очередь, денег, чтобы охватить все субъекты Российской Федерации.

— *Пока видно, что программа, так сказать, направлена односторонне: мы едем в провинцию.*

— Да. На первом году существования это было единственным направлением деятельности Центра. Когда ведущие театры выезжали со своими полноценными, полномасштабными гастролями в различные регионы России. И сейчас это направление по-прежнему основное. При этом акцент сделан либо на регионах удаленных: Дальний Восток, например, города и республики Северного Кавказа. А в этом году будет Магадан. И имеются в виду регионы не вполне финансово успешные, те, которые не могут себе позволить полноценные гастроли крупных театров за свой счет, как, например, могут Новосибирск или Екатеринбург, где есть своя насыщенная театральная жизнь, в том числе и гастрольная.



Гастроли Театра им. Вл. Маяковского в Петрозаводске

Поэтому мы стараемся компенсировать недостаток культурных событий такого масштаба в тех регионах, куда театры сами по себе, без нашей помощи, без государственной поддержки не доберутся. Это то, с чего начиналась работа Центра, то, что составляет главную линию нашей деятельности. В 2015 году добавились еще две программы. Это программа по взаимодействию с русскоязычными театрами Ближнего Зарубежья (страны СНГ и Балтии), которая развивается по двум направлениям: гастроли российских театров на сценах русских театров за рубежом и гастроли зарубежных театров на территории России. Эта программа помогает установить творческие взаимоотношения с русскими театрами зарубежья, которые являются форпостами и хранителями русской культуры, русского языка за рубежом, дает им возможность погрузиться, если можно так выразиться, в русскую культурную и языковую среду не только на сцене. Это особенно важно для актерской молодежи. И еще одна наша программа — та, которая существует при Министерстве культуры.

В этом году Министерство подключило нас к ней в качестве координаторов — обменные межрегиональные гастроли, финансируемые в рамках федеральной целевой программы «Культура России». Это было порядка двадцати гастрольных проектов в 2015 году, более ста показов спектаклей в общей сложности.

— *Подробнее, пожалуйста. Нашим читателям эта программа особенно интересна.*

— Это значит, что Министерство рассылает циркулярные письма, собирает заявки от театров всей страны. Не только тех, что находятся в ведении Министерства, а любого театра. И так, театры подают заявки, которые проходят предварительный отбор, изучаются. Создается некий лист, который изучает экспертный совет при Министерстве культуры. Совет и утверждает участие в программе. В соответствии с этими заявками театр получает финансовую поддержку для проведения гастролей. Именно поддержку. То есть, гастроли осуществляются на условиях софинансирования. При подаче заявки театр указывает, какую часть готов вложить либо сам, либо тот реги-



Гастроли в Улан-Удэ

он, где театр расположен, либо какие-то спонсоры.

— *Москва не рассматривается?*

— Были случаи. Театр из Владивостока привозил спектакль «Крейсера» и играл его на сцене Театра Российской Армии.

— *Был «Тихий Дон» из Ростова-на-Дону.*

— Это по другой программе. Но история была интересная. Идея показать спектакль в Москве родилась во время гастролей Малого театра в Ростове-на-Дону. А гастроли были организованы нашим Центром. На пресс-конференции, посвященной открытию гастролей, встретились все заинтересованные стороны: я, директор Малого театра Тамара Анатольевна Михайлова и директор ростовского Театра имени Горького. Были проведены переговоры, Малый театр подтвердил, что готов принять на своей сцене ростовчан. И все получилось. В мае были гастроли, а уже в сентябре театр привез Шолохова в Москву. Эта поездка финансировалась не Центром, а губернатором Ростовской области. Это такое приятное послевкусие, когда в результате нашей работы устанавливаются

творческие связи и дружеские взаимоотношения между театрами. И это только один из примеров. Многие театры потом продолжают между собой общаться и сотрудничать. Кто-то помогает кому-то оборудованием. Кто-то принимает на стажировку сотрудников постановочной части. Эти контакты уже выстраиваются без нашего вмешательства. Мы дали некий первоначальный толчок, а дальше они уже продолжают общение, и я вижу в этом одну из целей деятельности Центра в том числе. Мы должны поддерживать, но не всегда, скажем так, напрямую участвовать. Дать театрам почувствовать вкус гастрольной жизни. Потому что далеко не все, даже крупнейшие наши театры часто гастролруют.

— *Мне кажется, что наши крупнейшие театры и сами могли бы съездить на гастроли или с показом спектакля.*

— Могли бы. Но здесь вопрос и желания, и контактов, и, главное, средств. Мы даем им возможность вспомнить и почувствовать, что гастроли — это очень хорошо и полезно для театра, что они составляют очень важную часть театрального

существования. Но одно дело гастролировать на свой страх и риск (а страхов и рисков — достаточно), а другое дело отправиться на гастроли с государственной поддержкой.

— *Возвращаясь к регионам, к моим любимым провинциальным театрам. Там работают даже не фанатики, а просто святые люди. Не будем вспоминать — за какую зарплату. Им очень нужна помощь Центра. Не всегда прекрасный режиссер еще и ловкий менеджер. Какова процентная вероятность, что заявка не самого крупного и заметного театра будет рассмотрена и удовлетворена?*

— Но, надо сказать, что без успешного менеджмента на местах тоже никуда не деться. Иногда речь идет о спектакле, мо-

жет быть, неплохо, но заявка составлена таким образом, что шансов «пройти» у нее нет никакого. Театрам надо учиться себя позиционировать. Заявок приходят сотни. Реализовать возможно 20–25. Был занятный случай, когда была рассмотрена одна из заявок, и экспертный совет ее утвердил, она стояла в конкурсной документации. Сотрудник Центра позвонил в театр (не буду говорить, в какой). Там очень удивились. Говорят: «Ой, правда? Мы победили? А мы просто так отправили. И не рассчитывали ехать...» Просто так отправили. Видимо, чтобы отчитать-ся. Но в итоге поехали.

Беседовала Анастасия ЕФРЕМОВА

## ЮБИЛЕЙ

## РУКИ, ВЫ СЛОВНО ДВЕ БОЛЬШИЕ ПТИЦЫ...

**Татьяна БОБРОВА** родилась в далеком 1936 году в городе Шанхае (Китай). В 1947 году ее семья переехала в СССР. Через четыре года Татьяна Павловна окончила Свердловское республиканское музыкальное училище по специальности «дирижер-хоровик» и с 1959 года связала свою жизнь с **Омским театром музыкальной комедии** (ныне Омский государственный музыкальный театр). Главный хормейстер театра с 1969 года.

Татьяна Павловна редко выходит на сцену, хотя каждый вечер стоит за кулисами или из зала наблюдает за своими подопечными — хором Омского государственного музыкального театра. Имя главного хормейстера Татьяны Павловны Бобровой почти шесть десятков лет значится на афишах театра. О своей работе Татьяна Павловна говорит просто: «Работаю в меру своих сил и возможностей».

Скромная, но очень обаятельная женщина-руководитель, человек, который со-

четает в себе необыкновенную интеллигентность и вместе с тем требовательность, уже с детства проявляла интерес к музыке. С раннего возраста она поражала близких своим слухом и музыкальностью. В молодости Татьяна Павловна подавала большие надежды как талантливая пианистка. Но судьба распорядилась иначе. Педагог Татьяны Павловны предсказала своей ученице хоровое музыкальное будущее, и 14-летняя пианистка решила поступать в Свердловское музыкальное училище на специальность «хоровое дирижирование».

В 1959 году Татьяна Боброва переехала в Омск и поступила в театр музыкальной комедии на должность хормейстера.

— Как сейчас помню: нагрузила себя клавирами, села в гримерку и, пока не проиграла все от корки до корки, не вставала — так я входила в репертуар. А так как в театре еще не было концертмейстера, то за одну зарплату проработала и хор-



мейстером, и концертмейстером в течение 22 лет, аккомпанируя на рояле артистам и дирижируя хором, — вспоминала Татьяна Павловна позднее.

Первой самостоятельной сценической работой Татьяны Бобровой стала оперетта **И. Кальмана «Сильва»**. Но сама Татьяна Павловна до сих пор вспоминает с большой теплотой и считает одной из своих самых больших творческих удач постановку другого спектакля — оперы **Тихона Хренникова «В бурю»**, которая в 1982 году ознаменовала открытие нового театра — Омского музыкального. Незабываемое впечатление оставила совместная работа над этим спектаклем с выдающимся советским дирижером, народным артистом **Геннадием Проваторовым**.

Татьяна Павловна Боброва проработала в Омском государственном музыкальном театре почти 57 лет. Как постановщик она выпустила более 140 спектаклей. Любый оперный спектакль репертуара не мыслим без участия хора. Работу этого важного творческого коллектива часто не замечают, а зря, ведь профессиональный хор служит украшением любой

постановки. Трудно представить, сколько энергии и терпения затрачивает хормейстер на то, чтобы добиться нужного звучания, чтобы слились воедино десятки голосов.

За свою безупречную долголетнюю работу в Омском государственном музыкальном театре Татьяна Павловна Боброва награждена многочисленными медалями, почетными грамотами, благодарственными письмами. Ей присвоено звание «Заслуженный работник культуры РФ».

К сожалению, время неумолимо бежит вперед. И многие уважаемые люди театра считают правильным для себя «уйти вовремя». Вот и Татьяна Павловна Боброва сделала такой выбор. Четырнадцатого января этого года коллектив Омского государственного музыкального театра собрался в зрительном зале для того, чтобы сказать слова благодарности, возторга, признания этому бесконечно талантливому человеку.

*Ирина БОРИСОВА*

*Фото Евгения КАРМАЕВА*

## ЕГО ЖИЗНЬ — ЭТО ЦЕЛЫЙ ЭПОС

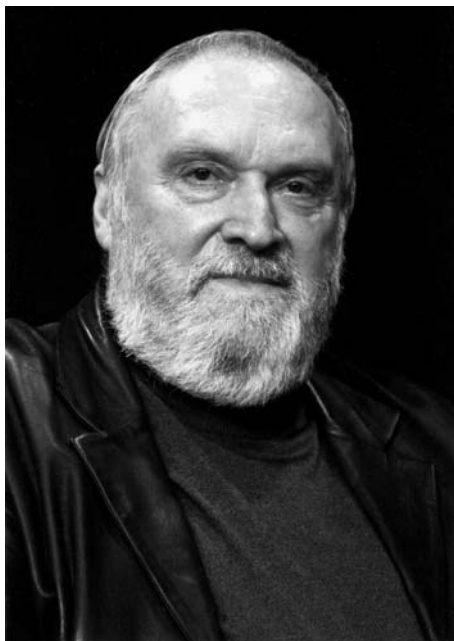
Недавно художественный руководитель театра «Сопричастность», заслуженный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств России **Игорь Михайлович Сиренко** отметил тройной юбилей: 25-летие своего театра, собственное 75-летие и 50-летие творческой деятельности.

Сцена «Сопричастности» невелика — однако тут репертуар необычайного размаха: А.Н. Островский, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, А.К. Толстой, М. Горький, Л. Андреев, Н. Гумилев, У. Шекспир, П. Кальдерон, Ф. Гарсиа-Лорка, У. Гибсон, М. Сантанелли... И всякий найдет для себя то, что ему по вкусу.

— *Игорь Михайлович, вас знают не только как создателя театра «Сопричастность», но и как блестящего актера театра им. Вл. Маяковского, где вы играли в 60–70-е годы, в то время, когда театром руководили знаменитые Николай Охлопков и Андрей Гончаров...*

— Начну издалека. В октябре исполнилось ровно 50 лет с тех пор, как выпустился наш курс Щукинского училища, которое и дало мне «путевку» в Театр им. Вл. Маяковского. А курс у нас был замечательный: вместе со мной у легендарного Бориса Захавы учились Александр Калягин, Валентин Смир-

Игорь Сиренко



нитский, Вячеслав Захаров... И как раз исполнилось 50 лет с того момента, как в 1965 году я поступил в Театр им. Вл. Маяковского, куда меня принял сам Николай Павлович Охлопков. Я попал туда в тот период, когда на сцене играло целое созвездие великих: Максим Штраух, Лев Свердлин, Юдифь Глизер, Мария Бабанова, Евгения Козырева, Нина Тер-Осипян; позже там выросло прекрасное поколение, воспитанное Охлопковым, — Светлана Мизери, Александр Лазарев, Светлана Немоляева, Владимир Комратов, Евгений Лазарев, Эдуард Марцевич. (Эдуард Марцевич играл тогда «Гамлета» и это был самый молодой Гамлет в мире.) Охлопков дал мне возможность дебютировать в спектакле «Царь Эдип», где я играл Креонта, и, помню, даже вышла «Вечерка» с моим портретом в этой роли — что было для меня забываемо... Потом Охлопков болел, потом ушел из жизни. И в 1967 году пришел в театр Андрей Гончаров — могучий, кипучий, сильный. Он, конечно, делал ставку на крупных актеров, пригласив в театр Татьяну Доронинову, Армена Джигарханяна, Евгения Леонова, Владимира Самойлова, Ирину Печерникову — создавая таким образом высокий столбчатый уровень своей сцены. А я начинал играть у него со спектакля «Два товарища» по пьесе В. Войновича. После чего сыграл здесь больше тридцати ролей: среди них были Лаэрт в «Гамлете», Эгей в «Медее» (где Медее играла Козырева), Фрасибул в «Беседах с Сократом», Карраско в «Человеке из Ламанчи», Митчел в «Трамвае «Желание»», Простой человек в «Энергичных людях»... А однажды я показал Гончарову свою





И. Сиренко в роли Короля Лира

самостоятельную режиссерскую работу по Г. Бёллиу «Пересадка», которая ему очень понравилась и стала моим первым режиссерским опытом. В то время я получил звание заслуженного артиста РСФСР...

Но все же пришел момент, когда я понял, что мне надо идти собственной дорогой. И в 1979 году попробовал себя на директорском поприще в Театре им. А.С. Пушкина, став самым молодым директором в Москве. Потом поступил на высшие режиссерские курсы в ГИТИСе. Потом начал работать режиссером и директором в Театре им. Н.В. Гоголя. Ставил и взрослые спектакли, и сказки. А 25 лет назад, воплотив мечту о собственном театре, создал «Сопричастность». Это было в трудные 90-е годы, когда все делали деньги и думали только о том, как выжить, а я — строил государственный репертуарный театр. Наше здание на улице Радио, в которое вы сейчас приходите, было совершенно в разрушенном состоянии...

— *Какова была художественная идея вашего театра?*

— Я придерживался основных идей основателей русского театра Станиславского и Немировича-Данченко: главное на сцене — это автор, главное — уметь угадать, постигнуть и услышать автора, точно и глубоко

его поставить. И зрители, приходящие к нам на Горького, Чехова или Островского, потом благодарят за то, что они попали в настоящий театр и услышали со сцены подлинное слово классика.

— *Кстати, многие ваш театр называют просветительским — в нем действительно сильно просветительское, воспитательное начало.*

— Вся русская литература, как и драматургия, построена на православии. И если в человеке нет морали, этики, совести, нет должного отношения к женщине, к матери, к стране — тогда играть ему, в общем-то, нечем. Когда эти нравственные основы есть — тогда есть личность и есть актер, который что-то важное может дать зрителю, обогатив его.

— *Вы хотели строить свой театр преимущественно на классике? Ведь, как я понимаю, классика — ваше основное направление?*

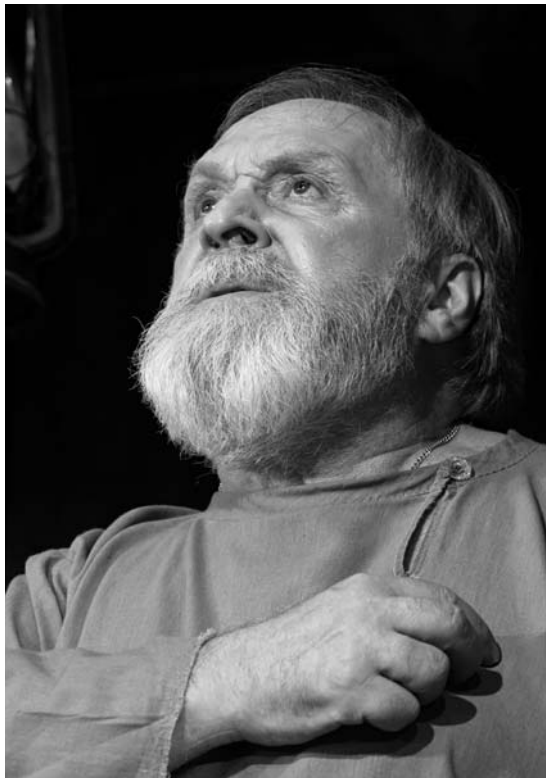
— Получилось так, что я как-то «не попал» на современную пьесу, находя больше размышлений о современности именно в ней, классике.

— *А с кем вы начинали ваш театр, кто из актеров пришел сюда вместе с вами?*

— Наталья Куликина и Николай Тырин, замечательная актерская пара, ушла из Театра им. Н.В. Гоголя строить вместе со мной «Сопричастность», и прошла со



«Третья ракета». Командир Желтых — И. Сиренко



«Без солнца». В роли Луки

мною вместе всю жизнь нашего театра. Из наших «патриархов» сейчас играют Михаил Жиров, Светлана Мизери, Мария Зимина (дочь Мизери). И уже ушли из жизни Борис Панин, Владимир Михайлов, Николай Тырин. Но наша труппа все время росла и развивалась. И сейчас у нас целое поколение молодых талантливых актеров, играющих наравне со зрельми: Владимир Фролов, Алексей Булатов, Владимир Баландин, Александр Батрак, Вера Лофицкая, Венцислав Хотяновский, Руслан Киришин, Вячеслав Вилейко, Александра Солянкина, Екатерина Яцына, Александр Трубин, Анастасия Русанова, Александр Шишкин...

В моей труппе 26 человек, и играют абсолютно все, никто не простаивает. И все они непрерывно растут, повышая свое мастерство. А многие актеры работают еще и монтировщиками, ничуть не стесняясь подобного

совмещения, и делают это очень достойно, и это ничуть не наносит урона их самолюбию.

— *Ваша супруга, блестящая актриса Светлана Мизери, покинула Театр Маяковского, чтобы строить «Сопричастность» вместе с вами?*

— Да, она ушла за мной. А позже и сама стала прекрасным режиссером. Роли же здесь она сыграла великолепные: Мать в «Кровавой свадьбе», императрицу Екатерину в спектакле «Любовь — книга золотая», Молли в спектакле «Белые розы, розовые слоны», Домну Пантелеевну в «Талантах и поклонниках», Элеонору в «Месье Амийкар», Мать в спектакле «Королева-Мать». И так, как она играет, сейчас уже мало кто умеет: с высокой поэзией, высоким лиризмом и невероятной одухотворенностью. Каждая ее роль — это актерский шедевр. А теперь, встав на путь режиссуры, она сама поставила прелестные спектакли — «Сверчок на пе-



«Фома Фомич создает всеобщее счастье». В роли Фомы Опискина

чи» по Ч. Диккенсу, «Поросенок Кнок» по пьесе М. Варфоломеева, «Девочка, где ты живешь?» М. Рощина, «Эти свободные бабочки» Л. Герша, «Провинциалку» И.С. Тургенева, «Бледный край небес» У. Хенли.

— *Вы являете редкий тип «играющего режиссера», исполняя в своих спектаклях ведущие роли. Это удавалось очень немногим, например, Сергею Арицбашеву, который играл почти во всех своих спектаклях, будучи и режиссером, и прекрасным актером. Вы тоже играете много: Луку в спектакле «Без солнца», Фирса в «Вишневом саде», князя Дулебова в «Талантах и поклонниках», Фому Опискина в спектакле «Фома Фомич создает всеобщее счастье», Короля Лира, командира Желтых в «Третьей ракете». И все-таки вам важнее Сиренко-актер или Сиренко-режиссер?*

— После Театра им. Вл. Маяковского я двадцать лет не играл. До меня Луку в «Сопри-

частности» играл Владимир Михайлов, который трагически погиб. Труппа не захотела приглашать на его роль чужого человека, и эту роль стал играть я. Вот с этого момента я вернулся на сцену как актер. Потом опять случилась трагедия — умер Борис Панин, и я стал вместо него играть Фирса. Умер Тырин — и я стал играть Дулебова. А следующие два спектакля — «Король Лир» и «Фома Фомич...» — я делал уже на себя.

— *Ваш спектакль «Фома Фомич создает всеобщее счастье» и спектакль театра «Глас» «Село Степанчиково» вышли одновременно. И я помню, сколько разговоров было в Москве о двух мощных исполнителях роли Фомы Опискина — Игоре Сиренко и Никите Астахове. Это было двойное художественное открытие на уровне Достоевского. И все, кто видел в этой роли Астахова, потом обязательно шли посмотреть вас. И наоборот. Сравнивали. Ин-*



«Таланты и поклонники».  
Дулбев — И. Сиренко

*тересно, трудно совмещать на сцене режиссерскую и актерскую профессии?*

— Да, это требует громадных сил. Кроме того, совмещать возможно лишь тогда, когда тебя окружает труппа единомышленников. Когда есть взаимоуважение, терпимость, любовь друг к другу. А если кто-то про себя считает — да ты сам-то так себе артист, а еще и режиссируешь! — тогда, конечно, невозможно. И без помощи моих актеров я бы эти свои роли не сыграл: они шли мне навстречу, они во всем поддерживали меня. А ведь моя работа над ролью с выходом спектакля не заканчивается: я еще все время дорабатываю роль, еще обдумываю ее, что-то новое о ней познаю — и этот процесс никогда не заканчивается. Так что, твоя роль требует к себе твоего постоянного внутреннего внимания.

— *Ваш театр славится в Москве, как истинный театр-дом, необычайно теплый и уютный, зрители обожают сюда приходить, у вас вежливый и душевный персонал, встречающий публику, начиная с красавца-гардеробщика...*

— Да, весь наш коллектив живет в предельно доброжелательной атмосфере, которую сам же и создает. У нас — только так. И, кстати, когда я уходил от Гончарова, чтобы идти собственным путем, я сказал себе: буду учиться у него тому, чего не надо в театре.

— *А чего не надо?*

— Не надо хамства в театре.

— *Да, ходили легенды о его деспотизме!*

— Это не деспотизм, это что-то другое... Он талантливый педагог и очень хорошо понимал, у кого есть способности, а у кого нет. У кого были способности — он тех почему-то гноил, а приближал к себе людей заурядных. И очень многие уходили от него. У него было много учеников-режиссеров, а кого мы знаем, кроме Петра Фоменко?..

— *За 25 лет жизни «Сопричастности» что-то менялось в ее программе и направлении?*

— Зачем же искать что-то другое? Все равно вы рождаете детей одним способом. И процесс актерского творчества — один, какие бы ни были жанры на сцене — лирический, комедийный или трагический.

— *Я вас всегда понимала как последовательного продолжателя линии русского реализма на сцене. Именно таким режиссером я вас вижу и знаю.*

— Я, наверное, не знаю, что такое реализм. Но я знаю, что такое русский театр. Я русский артист. У меня русская душа. Я работал с прекрасными русскими режиссерами. Во мне заложено много самого главного, что является силой нашего театра — это его сердце, его душа, его ясная мысль и его вера в человека.

Ольга ИГНАТЮК

## НАСЛЕДНИЦА ПО ПРЯМОЙ

**Н**е секрет, что дети порой продолжают профессии своих родителей, становясь династией.

**Натэлла Канделаки** не стала исключением. Она родилась в семье балерины Большого театра, петербурженки Галины Кузнецовой и солиста оперы Театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Владимира Канделаки. Девочка с раннего детства увлеклась балетом и была отдана в Хореографическое училище. Окончив его в 1963 году (педагоги Л.И. Рафаилова, С.М. Мессерер, С.Н. Головкина, М.А. Кожухова), была принята в **мимический ансамбль Большого театра**. Этот уникальный коллектив существует, пожалуй, лишь в Большом. Есть подобные в Мариинском и Театре Немировича-Данченко, но они насчитывают десятка два артистов, а здесь около сотни. Здесь работали певцы, артисты балета и драматические артисты.

С того времени Натэлла Канделаки вот уже более пятидесяти лет — артистка мимического ансамбля Большого театра. Это на самом деле уникальный случай не только в театре, но именно в мимансе. Вряд ли был подобный прецедент. Ее имя можно смело внести в книгу рекордов Гиннеса. Сначала это были небольшие роли, потом репертуар ее вырос до по ролей! «**Иван Сусанин**» и «**Борис Годунов**», «**Евгений Онегин**» и «**Война и мир**»... Потом появились яркие «игровые» роли — «**Вертер**» (невеста Брюльмана), «**Анюта**» (шарманщица), «**Спящая красавица**» (вязальщица), «**Повесть о настоящем человеке**» (медсестра Зиночка), «**Иван Сусанин**» (Польская королева), «**А зори здесь тихие**» (туристка), «**Царская невеста**» (Игнатъевна), «**Князь Игорь**» (девушка Галицкого), «**Пиковая дама**» (хозяйка бала).

Наряду с ролями было много танцев в операх и балетах — «**Ромео и Джульетта**» (тарантелла), «**Бал-Маскарад**» (минуэт), «**Пиковая дама**» (пастораль), «**Фауст**» (вальс),



*Натэлла Канделаки в юности*

*Н. Канделаки*





«Иван Сусанин». Королева — Н. Канделаки,  
Король — Б. Бежко

«Мазепа» (гопак), «Царская невеста» (русский танец), «Русалка» (славянский танец), «Похищение луны» (грузинский танец)...

А сколько было разных полонезов и вальсов — «Бахчисарайский фонтан», «Борис Годунов», «Иван Сусанин». Даже сегодня, когда позади большая творческая жизнь, Натэлла Канделаки волнуется перед выходом на сцену родного театра в роли помещицы в «Евгении Онегине», поставленном Дмитрием Черняковым.

Первый «выход» на сцену Большого артистки Канделаки состоялся куда раньше, чем она пришла в театр. Это был не выход, а скорее «вынос». И этот самый «вынос» произвела подруга Галины Кузнецовой, блистательная балерина Елена Чикваидзе, мама Миши Лавровского. Она на руках выносила трехлетнюю девочку в балете «Рубиновые звезды». Так что можно считать, что Натэлла Канделаки на сцене Большого театра 68 лет!

Павел ТИХОМИРОВ

## «МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО Я ЗДОРОВАЛСЯ С ВАХТАНГОВЫМ...»

Эта фантастическая фраза, произнесенная в нашем разговоре с директором, художественным руководителем и артистом **Русского академического театра имени Евг. Вахтангова**, народным артистом России **Владимиром Уваровым**, только лишь на первый взгляд такая уж фантастическая. На самом деле у нее есть логическая цепочка, и если ей следовать, то получается, что рукопожатие было. Пусть символическое, при непосредственном «участии» выдающегося педагога Щукинского училища Веры Константиновны Львовой, которая начинала работать с Вахтанговым и выучила театральному ремеслу многих и многих, среди которых и юбиляр. И уже почти 25 лет,

когда бразды правления Русским театром принял Владимир Уваров, мы имеем этому яркое подтверждение.

В этой фразе весь Уваров: неисправимый романтик и оптимист, несмотря на свой замечательный возраст — 65 лет, беспредельный энтузиаст, покорный слушатель раз и навсегда выбранному делу, умный рачительный хозяин, искусный менеджер, увлекающийся неравнодушный собеседник и рассказчик, особенно когда речь идет о его театре, иногда сентиментальный, трогательный не по рангу... Безусловно, талантливый актер, мудрый и пронизывающий худрук, настоящий патриот Владикавказа и Северной Осетии.

В своем «доме» он знает все, искренне переживает, волнуется, расстраивается, когда гармония вдруг нарушается какой-нибудь малосенькой жвачкой, оставленной на подлокотнике невнимательным зрителем, или звонком мобильного телефона (бывает и такое, несмотря на контрольное предупреждение перед спектаклем). Я ничуть не удивилась, когда после долгой беседы в его кабинете на тему нового сезона и прочих проблем, видя, что в приемной уже собрался народ, Владимир Иванович срочно повел меня оценить все достоинства нового круга, да не со сцены, а в подвал, откуда и осуществляется вращение.

«Все механизмы новые, четыре скорости — сколько же возможностей сразу открывается, — на бегу пояснял он. — Ты даже себе не представляешь». Да, я не представляла, а он уже обдумывал, выстраивал дислокации еще даже не намеченных в репертуаре спектаклей, импровизировал, просчитывал, и все в темпе, параллельно выполняя кучу дел, раздавая указания всем, кого встречали на пути.

— *Вы же могли быть интересным режиссером... Неужели никогда не мечтали?*

— Мечтал. И хотел в свое время. Я и сейчас вникаю в творческий процесс, подсказываю, меняю что-то. Но на самостоятельную работу времени не хватает.

Действительно, откуда ему, времени, взяться, если Владимир Уваров — так называемый играющий тренер: директор, художественный руководитель и актер одновременно. А еще выполняющий различные общественные нагрузки, «журящий» в конкурсах и в комиссиях... В годы руководства Уварова Русский драматический театр во Владикавказе, куда молодого актера, выпускника той самой Щуки, занесло, по его выражению, на 15 минут, стал Академическим. Ему было присвоено имя Евгения Вахтангова и титул «Национальное достояние». Театр — неоднократный участник масштабных фестивалей, в том числе и в легендарном Малом театре с потрясающей «Василисой Мелентьевой», увидев которую, сам Юрий Соломин не мог скрыть



Владимир Уваров

восторга. Позже владикавказскому «Танго на закате», игравшемуся уже на сцене братьев-вахтанговцев, опять рукоплескала видевшая все и вся Москва. Сегодня узы дружбы стали еще крепче и нерушимее, и тому свидетельство — фантастические сентябрьские гастроли, настоящее явление в культурной жизни всего Северо-Кавказского региона.

Листать красочные страницы книги жизни нашего Русского театра можно бесконечно. В ней очень много легендарных имен, выдающихся постановок, удивительных случаев, порой курьезных, как, к примеру, тот, когда первого Президента Северной Осетии Ахсарбека Галазова случайно пересадили на приставной стул в проход из-за перепутавшей кресло дамочки. Сегодня — это трогательный эпизод, говорящий о воспитанности и деликатности Галазова, а тогда... Владимир Иванович признается, что сильно понер-

вничал, ожидая гневной реакции Президента, а в ответ услышал: «Ничего, Володя, нормально, не переживай».

«А разве можно забыть «Отелло», где Дездемону играла моя жена Наташа, Бибо Ватаев — Отелло, а я — Яго, — уносится в то волшебное время Уваров. — Как будто это было вчера, а ведь премьера была приурочена к 125-летию театра, а сейчас ему 144. Я помню все до мельчайших деталей, как мы играли спектакль в театре Станиславского, а замминистра культуры не рассчитал и, произнося благодарственную речь, вдруг очутился в оркестровой яме. Слава Богу, не ушибся. Или когда после спектакля «Отелло» уже на нашей сцене Галазов вручал первое звание Наташе и произнес такую фразу, обращаясь к Ватаеву: “А вас, Бимболат Заурбекович, я вообще не понимаю: как можно душить такую женщину”».

Дни, месяцы, годы: разные, неповторимые, по-своему очаровательные, из которых и складывается история театра. Произносятся дорогие сердцу имена, Владимир Иванович сокрушается, что многие уже ушли в мир иной, и незаметно смахивает набежавшую слезу. Да, были времена, когда он, молодой курский соловей, у которого весь мир в кармане, искал себя на провинциальных сценах и тайне желал триумфального возвращения в столицу на белом коне. А встретил девушку на путях-дорогах и задержался, да так, что этим летом привез на ПМЖ старенькую маму из Курска, словно говоря, Владикавказ — мой любимый город, моя Родина.

Он благодарен всем: своим дорогим коллегам, которые уже давно стали семьей, руководству республики, которое всегда с вниманием и пониманием относилось к театру, и пусть было не до жира, но театр всегда, в самые трудные времена, а начинал-то Уваров в 91-м, кому тогда было до спектаклей — ощущал свою нужность и поддержку хотя бы словом. Но больше всего он благодарен своему зрителю, трепетному, чуткому, неравнодушному, благородному, и не случайно уже стало традицией всей труппой приветс-

товать переполненный зал в начале сезона и благодарить в конце.

Владимир Иванович — не из тех, кто может закрыть дверь в кабинет и этим прервать весь мыслительный процесс, иногда очень экспрессивный, до следующего рабочего дня. Тогда бы вряд ли был тот театр, каким мы его знаем. Работа идет вместе с ним, и только Наташа знает, какие характерные роли играют в формате квартиры. Но увлекающийся заводной человек быстро отходит и тогда... «Да, бывает, вспыхну, не удержусь, но потом сам переживаю и иду, прошу прощения и у жены, и у дочки, и у коллег, если кого-то обидел», — вздыхает директор.

Мне приходилось много раз писать о премьерах, брать интервью у актеров, и во всех статьях красной нитью звучало: Русский театр — это единое целое, вот так сложилось и поэтому такой результат. И молодежь, поступающая в труппу, принимает это устройство и мыслит себя «не пупом земли», а творческой составляющей, впитывает воздух кулис и учится у мэтров, при этом развивая и проявляя и свою индивидуальность. Здесь нет зависти, которая, казалось бы, обязательно должна присутствовать, а есть радость за успех или свой, или товарища. И это вовсе не значит, что ты — ничего не решающий винтик. Пробуй, доказывай, убеждай, что этот герой — только твой, и тебя услышат.

Вот по такому принципу и трудится Владимир Уваров, беззаветно любя театр и Осетию, строя грандиозные планы на годы вперед, договариваясь с самыми разноплановыми и маститыми режиссерами о совместной работе, отсчитывая талантливую молодежь с огоньком в глазах, уважая старших и не помышляя ни о какой пенсии.

Каждый день — на боевом театральном посту: и вчера, и сегодня, и завтра. Не изменяя ни себе, ни театру. Видно, крепким было тогда рукопожатие Евгения Багратионовича.

Тамара БУНТРИ



## СТАНИСЛАВ ЖЕЛЕЗКИН: «Я НЕ ИЩУ НОВОЕ, Я ИЩУ ВЕЧНОЕ»

**Н**ародный артист России Станислав Железкин приехал этой осенью в Сахалинский театр кукол на постановку спектакля «Пиковая дама», и спасибо ему, что нашел в своем плотном репетиционном графике несколько минут для того, чтобы ответить на некоторые вопросы.

— Для меня важна атмосфера во время постановки, — говорит народный артист и рассказывает о самом сокровенном: о том, как стал режиссером, и о том, как переживает за современный русский театр. — *Станислав Федорович, вас знают как состоявшегося режиссера, талантливого, поставившего спектакли по всей России и даже за рубежом. Но не все знают, как вы им стали...*

— Я до сих пор не считаю себя режиссером. Все-таки моя основная профессия — артист. Я работал с первоклассными режиссерами, такими как Вольховский, Хусид, Шрайман. Но были и такие, с которыми порой было неинтересно работать. Один из таких говорит как-то нам: «Вы походите по сцене, что-то поизобразите мне, а я буду выбирать мизансцены». Ну мы ходим час, второй, накручивая километраж по сцене, останавливаемся и спрашиваем: «Ну и что же вы не выбираете мизансцены?», на что он ответил: «Вы так бездарно передвигаетесь по площадке, что ничего путного в голову не лезет!» И тогда я понял: если ты видишь в голове спектакль целиком, если ты знаешь ключевые точки и узловые моменты и продумал мизансцены, тогда у тебя получится творческий момент — качественный и положительный. И своим первым спектаклем я горжусь.

— *«Сказка о рыбаке и рыбке» в Курганском театре кукол?*

— Да, он самый. Я его поставил в 1981 году, и представьте себе, он до сих пор в репертуаре. Уже сменились артисты, перешиты костюмы, новые куклы, а он все идет

и принимается курганской публикой на «ура». Именно этот спектакль является Золотым фондом Кургана, мне приятно.

— *А «Пиковую даму» вы считаете для себя особенным, этапным спектаклем?*

— Для меня как режиссера была принципиально важна концепция задумки спектакля, а в этой концепции должна была быть звезда театрального уровня. Мне нужна была личность, которая шла бы в разрез с тем, что происходит на сцене — она должна работать в одном жанре, а все остальные в другом, в кукольном. И за это спасибо Кларе Константиновне Кисенковой. Она блестяще с этой ролью справилась. Это актриса, которой может гордиться вся театральная общественность не только Сахалина, но и России. А что касается этапности — таким для меня стал «Оскар и Розовая дама...», который я поставил в вашем театре. Спектакль произвел эмоционально-шоковое состояние не только на меня самого, но и на зрителей нашего славного города Мытищи, когда вы приезжали к нам на фестиваль.

— *Давайте вернемся к премьере. Почему «Пиковая дама»?*

— Вообще, что Чехов, что Пушкин актуальны всегда и бьют в точку. В их произведениях точно показана человеческая сущность, психология. «Пиковая дама» сегодня говорит о том, что самое главное — человеческое достоинство, его духовные и нравственные принципы отошли даже не на второй план, а на много позиций назад. Сейчас главное для человека — его материальное богатство. Духовно наша планета обнищала. И только здесь, в театре, где пока еще не все потеряно, где все-таки работают люди, нуждающиеся больше не в вещественном обеспечении, а в поиске чего-то интеллектуального, этического и морального, можно показать эту самую скудость людей. Мы вместе с актерами попытались вернуться и вернуть зрителя к вопросу, не инте-



Станислав Железкин

ресующему нас уже давно: «Зачем ты живешь на этом свете?» Потому как в основном сейчас звучит: «Как ты живешь?», и это печально.

– *Для вас актер – это соавтор спектакля, или только одно из выразительных средств режиссера?*

– Мне кажется, это зависит от степени обмана режиссера. Если режиссер в своем репетиционном процессе обманул артиста и сделал его творцом, то есть сделал так, чтобы артист придумал сам что-то, тогда это сотворчество. Самый большой для меня комплимент как для режиссера, это когда артист скажет, что это он придумал свой образ, свои мизансцены или какую-то особенность роли. А моя задача его просто подтолкнуть на это, помочь ему идти в этом направлении. Вот тогда артист становится соавтором, а не просто исполнителем в спектакле.

– *Вы читаете критику о себе?*

– Хороший вопрос. Почему мне никто его не задает?!

– *Я первый...*

– Знаете, к счастью, не читаю. Нет, не так. Читаю, но не всегда. Во-первых, потому что не умею пользоваться интернетом, а во-вторых, сейчас пошли такие критики, что не поймешь, а про что они написали, про мой спектакль или про что-то другое. В моей жизни были выдающиеся рецензенты – Уварова, Некрылова, Колмановский. Они писали по делу и существу. А сейчас доходит до того, что критики обсуждают спектакль, не видя его. Это парадокс. Они все пишут одними и теми же словами, фразами, и читать их не интересно. Нет самого главного – анализа увиденного. А сказать или написать в Интернете, например, «спектакль плохой, потому что там есть мат», может любой, но называть себя ТЕАТРАЛЬНЫМ критиком он не имеет права. Вообще, за всю историю российской культуры было два настоящих критика: Анатолий Луначарский и Виссарион Белинский.

– *Каково нынешнее состояние театра кукол в России?*

– Странное. Я бывал во многих театрах, видел много постановок. И для меня важны только те театры и режиссеры, которые досконально исследуют материал пьесы, тщательно работают над спектаклями. Я несколько лет преподавал во Франции и молил Бога, чтобы их приемы не докатились до российского театра.

– *А что там не так?*

– Они берут эпатажностью. И, увы, это случилось у нас в стране. Как-то я у них посмотрел балет: на сцене порубленные овощи, капуста, все машут руками, много звука, шума... И я спрашиваю: «А какой спектакль я сейчас посмотрел?» Они мне ответили: «Гоголевский “Нос”». Но так же можно было и «Войну и мир» поставить. То есть никакого отношения к спектаклю происходящее на сцене не имело. Я не против новшеств, но помимо зрительного эмоционального ряда должно же быть что-то внутреннее. Мо-

лодые режиссеры сегодня берут громкостью, эффектами... Но материал не исследован, не прочувствован, нет внятного содержания. Однажды Хусид сказал: «Не ищите новое, ищите вечное». А вечное всегда исследует душу человека. И я стараюсь следовать его словам.

– *А что для вас главнее в работе над постановкой?*

– Я же работаю не один. Со мной в одной команде и актеры, и бутафоры, и швеи, и конструкторы, художники, звукорежиссер. Нас много. И самое главное для меня в работе – это творческий дух, атмосфера вокруг постановки. И если нет этой атмосферы, спектакль либо не получится таким, каким я его задумал, либо вовсе сойдет с подмостков после двух показов. Одна из моих задач – создать положительную обстановку вокруг себя, вокруг спектакля.

*Беседовал Сергей ОМШЕНЕЦКИЙ*

*Фото автора*

## ЛИЦО И «МАСКА» АЛЕКСАНДРА ХРЯКОВА

**В** 1994 году Александр Хряков со второй попытки поступил кандидатом на актерский курс Новосибирского театрального училища. За плечами была армия, увлечения эзотерическими практиками, пластическими тренингами и дзюдо. А было ему уже 26 лет. Вроде как поздновато учиться на актера. Но педагогов подкупила настойчивость этого, слегка картавого, молодого человека. Конечно, они и представить себе не могли, что через пятнадцать лет актер Алтайского краевого театра драмы им. В.М. Шукшина Александр Хряков станет обладателем самой престижной Национальной театральной премии «Золотая Маска»! Да и самому актеру ничего подобного никогда и в голову не приходи-

ло. Он просто был сильно жадным до работы и очень требовательным к себе...

После окончания училища, в 1998 году, Александр Хряков был принят в труппу Алтайского краевого театра драмы, где успешно работает уже семнадцать лет. И хотя его неоднократно зывали другие города, актер оставался верен родному дому. Первая работа, которая выделила Александра из группового портрета начинающих актеров, была роль **Мышиного Короля** в спектакле по сказке Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик». Эта волшебная трогательная история о любви девочки Мари к деревянной уродливой кукле была поставлена режиссером **Ю. Ядровским** в сценографии **О. Головки**. Персонаж актера Хрякова был удивительно похож на

подлого трусливого мыша. Его заостренная кровожадная мордочка, осторожная походка, напряженный поворот головы, маленькие передние лапки с длинными когтями, прижатые к груди, волочащийся по полу хвост, — все вызывало отвращение и... восторг от точно найденного пластического рисунка! За роль Мышиного Короля Александр Хряков и получил свою первую Премию секции критиков при Алтайском отделении СТД РФ в 2002 году.

Встреча с режиссерами Санкт-Петербургской театральной академии расширила угол зрения актера на многие аспекты творческой деятельности. Его прежние увлечения спортивными танцами, пантомимой и акробатикой нашли практическое применение в создании яркого индивидуального обличья сценических персонажей. Во многих работах этого времени точно «схваченный» внешний рисунок роли говорил о герое намного больше, чем словесные перепалки. Таким был **Лаэрт** в незабываемой сцене боя с Гамлетом на шпагах и кинжалах, где высокий исполнительский уровень мастерства актеров восхищал, волновал и печалил одновременно. И все потому, что эту «королевскую игру» государство оплачивало жизнью молодых людей, которые были цветом нации. Спектакль «Гамлет», поставленный режиссером **А. Лапиковым**, с большим успехом шел на сцене театра 10 лет.

Следующая встреча актера Хрякова с Шекспиром произошла в работе над ролью язвительного, верткого, эксцентричного **Шута** в режиссерской версии «Отелло» **А. Коваленко**. Роль эта, наполненная виртуозной, живой, со всеми причудами воображения, импровизацией, была отмечена театральными критиками уже Санкт-Петербурга как одна из лучших в спектакле.

Героев Александра Хрякова всегда выделяет удачно найденный, острохарактерный рисунок роли, который дает возможность увидеть его персонажа в неожиданном ракурсе. Хотя роль сельского



*Александр Хряков*

учителя **Медведенко** в спектакле, поставленном **В. Золотарем** по пьесе **А.П. Чехова «Чайка»**, была сыграна актером совершенно по-другому. Образ одинокого, ничем не примечательного человека, был разработан психологически подробно, при минимализме внешних выразительных средств. Запомнились его глубокий тоскливый взгляд, опущенные плечи и неловкие попытки обратить на себя внимание окружающих. И еще, эта постоянная, унижительная зависимость от резкой, грубоватой жены! Абсолютная неприкаянность чеховского персонажа сквозила во всех мизансценах и диалогах. Порой с досадой думалось: «Так тебе и надо!» Но чувство сострадания брало верх, ведь в этой роли было сыграно все: и жажда общения, и неразделенная любовь, и душевная тоска...

А через какое-то время, по закону единства и борьбы противоположностей, была, в полном смысле слова, сочи-



«Чайка». Медведенко — А. Хряков

нена роль **Полиграфа Шарикова** в инсценировке по повести **М. Булгакова «Собачье сердце»**. Актер создавал внешнюю огранку роли с ювелирной скрупулезностью. Его персонаж был наделен ломкой, жесткой, агрессивной пластикой. А хищное выражение лица, наглые прищуренные глазки и жаргонная речь органично завершали визуальный портрет «научного эксперимента». Сцена, где пьяный Шариков со спущенными штанами валяется на полу, хамит и угрожает, не столько веселит, сколько настораживает. То ли еще будет... Поступив на службу к додому Швондеру, персонаж Хрякова появляется в доме профессора Преображенского в черном, наглухо застегнутом кителе и в галифе. Стоит, покачиваясь с пятки на носок в блестящих черных сапогах. Очень изменившейся и в тоне общения с хозяйками квартиры, и в манере поведения. Это уже не хамоватый мужик, а Полиграф Полиграфович Шариков! Гос-

служащий! Да еще с револьвером в руке. Вот тогда-то, действительно, становилось страшно! Роль Шарикова, принесшая актеру необыкновенную популярность и зрительское признание, получила высокую оценку театральных критиков — диплом Алтайского отделения СТД РФ «Лучшая мужская роль сезона 2005–2006». Спектаклю-долгожителю в декабре 2015 года исполнилось 10 лет. И надо, к сожалению, признаться, что произведение Михаила Булгакова несколько не утратило своей актуальности. Его персонаж Шариков по-прежнему живет и в нас, и среди нас...

Большой успех и всероссийское признание принесла Александру Хрякову роль **Войцека** в спектакле **В. Золотаря** по одноименной пьесе **Г. Бюхнера**. В этой роли открылись пронзительные, глубинные драматические истоки актерской природы Хрякова. Мир, в котором живет Войцек, представлен в сценогра-



*«Собачье сердце». Шариков — А. Хряков*

*«Войцек». Войцек — А. Хряков*



фии О. Головки как образ взрыхленной дышащей почвы, из которой поднимаются и в которую погружаются «клубни земли» – массивидные представители человеческого рода, маски балагана. И среди них – бритоголовый, затурканный Войцек. С самого начала спектакля режиссер заявляет тему существования человека с чутким, обнаженным сердцем в атмосфере тупого прессинга жизни. Сцена у Доктора, где Войцек за гроши продает свое тело, разворачивается пронзительной метафорой, раскрывающей мучительное существование человека в мире узаконенной нищеты и агрессии. Голый человек на голой земле... Роль Войцека стала большой творческой победой актера. Поразительное срастание с ролью! Единая душа, мысли, эмоции... Когда и молчание, и взгляд подетски круглых глаз столь выразительны, что сжимается сердце. А в памяти надолго остается маленький, растерянный, надорвавшийся человек. За роль Войцека Александр Хряков был удостоен высшей награды – Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации «Лучшая мужская роль в драме», (Специальная премия жюри XV Российского театрального фестиваля «Золотая Маска», 2009 г.).

Дарование Александра Хрякова восхищает умением создавать мимолетный феерический характер практически из ничего, из воздуха. Когда действительно становится совершенно неприципиальным, был ли молодцеватый **учитель танцев** с напомаженными усиками из спектакля «**Без вины виноватые**» прописан драматургом **А.Н. Островским** или изобретен режиссером **А. Зыковым**, или просто свалился с неба. Главное, что появление такого героя вполне уместно в доме мецената Дудукина. Именно, оно-то и придает актерской вечеринке праздничную атмосферу. Ах, как зажигательно танцует герой Хрякова канкан в окружении опереточных див! Как восхитительно-великолепна сила броска высоких батманов! При

этом корпус актера остается идеально прямым, а работают только мышцы бедер. Но как же они «чувствительно» работают! Публика просто «заходится» от восторга. Все исполнено по высшему разряду: искрометно, весело, легко. (И как все-таки хорошо, что актерские бессонные ночи, изматывающие репетиции, каждодневные тренировки скрыты от посторонних глаз!)

В музыкально-пластическом спектакле «**Безымянная звезда**» в постановке **В. Подгородинского** Александр Хряков играет умного до скептицизма, ироничного до сарказма **Грига**. Того самого удачливого игрока, от которого сбежала любимая женщина. В трактовке актера Хрякова прагматичный Григ способен пойти на все, чтобы вернуть беглянку. И цена вопроса не в силе чувств (хотя, конечно, они есть), а в сохранении репутации успешного человека. Сопrotивляться этому Григу, действительно, бесполезно. Настолько он, при всей своей элегантности, брутален и... фатален.

В репертуаре краевого театра драмы особое место занимает спектакль по пьесе **У. Шекспира** «**Укрощение строптивой**», поставленный режиссером **А. Логачевым** в постмодернистской стилистике. По итогам прошедшего сезона этот спектакль получил очень высокую оценку профессиональных критиков Западной Сибири, что и дает ему полное основание лидировать в репертуарной афише. Когда видишь столь яркую, искусную, филигранную постановку, сочиненную от имени Игры, ее бессмертной интуиции и дерзновенного натиска, невольно представляешь себе молодого жизнерадостного Шекспира и площадной театр под открытым небом Лондона. Вот там-то, в свободном полете фантазии и «грубой вольности площадей» зарождалась особая энергия. Творческая энергия игры, «взвинчивающая пространство, сгущающая и растягивающая время в волшебнo меняющемся облике вещей». И каким-то невероятным образом ее волна докатилась до наше-



«Безымянная звезда». Григ — А. Хряков

го театра драмы и благословила спектакль А. Логачева вместе со всеми его исполнителями. Александр Хряков играет **Грумио** — слугу главного героя Петруччо. Играет дурашливо, непринужденно, с наслаждением! При этом, хитроумный Грумио «читается» как alter ego Петруччо, но только с повышенным градусом фарсовой пластики в подачи собственной персоны. Грумио молниеносно включается в очередной розыгрыш своего хозяина, ловко лавирует и побеждает в самых, казалось бы, отчаянных ситуациях...

А в премьерном спектакле по пьесе **В. Катаева «Квадратура круга»** актер создает пластический образ красноармейца на randevu. В этой роли нет слов, но как легко, тем не менее, считывается биография персонажа! Сначала мы

видим, как он основательно, с неподдельным удовольствием готовится к свиданию. Начищает до блеска ботинки. Надевает гимнастерку, аккуратно расправляя ее под тугим ремнем. А потом еще — красную буденовку, которая так живописно рифмуется с красным галифе. И вообще, «мы красные кавалеристы и про нас...». Александр Хряков разрабатывает образ красноармейца из точно найденных деталей, из виденья прошлого своего персонажа, из жизненных проблем сегодняшнего дня. Потому так тщательно готовится его герой к предстоящей (а вдруг судьбоносной?) встрече с женщиной. Цепкий взгляд прищуренных глаз в выборе партнерши говорит о знатке и ценителе женской красоты. И какая же манищая мужская сила во всем его облике! Как вождеден-





«Укрощение строптивой». Грумио — А. Хряков

но-чувственно танцует он с женщиной. И какая слегка нарочитая страсть движет их упругими телами! Причем, все это сыграно легко, озорно, весело, как того требует атмосфера уличных танцев и знакомств.

Сложно перечислить и описать все роли, которые были сыграны Александром Хряковым в своем любимом единственном театре. Да это, собственно, и не столь важно по сравнению с эффектом личного присутствия на сцене актера, для которого нет и не может быть проходных ролей. Будь то участие в массовке или совсем крошечный эпизод Хряков всегда выкладывается по полной программе и всегда притягивает к себе внимание внутренней свободой и харизмой. Его профессиональный почерк раскрывается в полном слиянии

внешней пластической формы с внутренним, подробно разработанным драматическим характером.

Актер Александр Хряков — щедрый мастер, открывающий свои профессиональные секреты молодым актерам и студентам Алтайского государственного института культуры, где он успешно практикует разработанные им тренинги, названия которых говорят сами за себя: «Пробуждение тела», «Человек мифа и пространства», «Уроки актерского мастерства». Преданностью своей профессии Александр вдохновляет многих коллег по актерскому цеху, не говоря уж о зрителях, которые всегда с нетерпением ждут новых встреч с любимым актером.

Елена КОЖЕВНИКОВА

# У КАЖДОГО СПЕКТАКЛЯ СВОЙ ЗРИТЕЛЬ

**С**пектакль «ДиогенOFF» на сцене Хабаровского театра пантомимы «Триада» молодой режиссер Сергей Листопадов поставил по мотивам пьесы **Б. Рацера** и **В. Константинова**. У многих театралов выбор вызвал недоумение: пьеса написана в давние советские времена, и что привлекательного в ней нашел сегодняшняя начинающий режиссер? Но когда начался спектакль, поставленный в жанре «трагикомической перезагрузки», со сцены пахнуло той давней «Триадой», с клоунадой, весельем, грустью, наивностью и мудростью, которые отличали когда-то этот театр от других. Когда, по определению его художественного руководителя **Вадима Гоголькова**, зрители приходили по отдельности, а уходили все вместе.

После премьеры захотелось поговорить с режиссером. Сергей только что вернулся из Ярославля с ежегодного фестиваля студенческих дипломных работ «**Будущее театральной России**», на котором со своими студентами представлял спектакль «**Белый пароход**» (замечу, что Листопадов помимо работы в «Триаде» преподает режиссуру и актерское мастерство в институте искусств и культуры). Так что первый мой вопрос был о фестивале.

— Фестиваль «Будущее театральной России», на который съезжаются со своими дипломными работами выпускники различных театральных школ — это своеобразная актерская ярмарка, возможность для будущих актеров «себя показать и других посмотреть». В этом году, уже по традиции, учитывая территориальную удаленность Хабаровска от центра России, организаторы предоставили возможность принять в нем участие не только выпускникам, но и студентам третьего курса нашего института. Ребятам важно как можно раньше познакомиться с

работами выпускников мхатовской или щукинской школ, зарядиться положительной энергетикой.

— Как «показались»?

— Наш «Пароход» в ряду других спектаклей попал под обстрел молодой критики. Но я к критике отношусь спокойно. Считаю, что профессиональный разбор дает возможность взглянуть на себя со стороны, понять свое место в общем театральном процессе. Сейчас вкусовые пристрастия и оценки у зрителей и коллег как никогда полярные: одни принимают на ура, другие отплевываются. Бывает, что и «золотомасочный» спектакль вызывает отторжение. Так что профессиональный критический разбор помогает сориентироваться в море впечатлений.

— Когда вы стали заниматься режиссурой?

— Еще в институте. Мой педагог Владимир Игнатьевич Павленко, посмотрев очередной мой отрывок, часто говорил: «Ну, конечно, Листопадов опять нагородил! Проще надо, проще!» Потом, когда на 4 курсе я стал преподавать речь, то стремился не просто подготовить со студентами чтение литературных отрывков, а создать что-то вроде поэтического театра, чтобы ребята могли почувствовать себя в ансамбле. Чингиз Айтматов, Мураками, вечер фантастики по Брэдбери — мои первые режиссерские опыты.

— В «Триаду» каким образом попали?

— Вадим Сергеевич пригласил заниматься с актерами речью, он ведь тоже в институте преподает — профессор. Потом очень ненавязчиво, как он умеет, предложил попробовать себя в качестве актера. Я сыграл в его спектаклях «Две стрелы» (Красноречивый), «Вишневый сад» (Петя Трофимов). А в один прекрасный момент мастер спросил, не хочу ли я поставить спектакль.



Режиссер С. Листопадов и художник С. Ким

— **Первый ваш спектакль — «За закрытыми дверями» по Сартру. Почему Сартр? Как вообще в «Триаде» происходит выбор пьесы?**

— Я сам предлагаю. Приношу несколько названий, а Вадим Сергеевич, великий провокатор, отбирает из них ту пьесу, которую хотел бы видеть на сцене театра. Как правило, самую заковыристую отбирает... Что касается Сартра, этот автор мне близок по своей природе. Хотя я человек общительный, открытый, люблю, когда вокруг люди, меня все время тянет к каким-то глубинным вопросам, «потусторонним». А Сартр как раз исследует эти самые внутренние человеческие процессы. Мне нравится его лаконизм, внешняя сдержанность, за которой скрыто много такого, о чем человек сам не подозревает. — **А исполнителей кто назначает — вы или Вадим Сергеевич рекомендует?**

— Исполнителей выбираю я сам. Мне не стыдно признаться, если я чего-то не знаю, тогда мы начинаем вместе с актерами искать, пробовать, это объединяет. Режиссура — это не есть раз и навсегда предложенная схема. Сделать спектакль или роль — это каждый раз все начинать с нуля. Иногда, чтобы вытащить из актера нужное состояние, приходится и обманывать его, в хорошем смысле. По-разному происходит. Как правило, на первом прогоне мне никогда не нравится то, что получилось, никогда...

— **В чем была сложность постановки следующего вашего спектакля по пьесе К. Драгунской «Пить, пить, плакать»?**

— Найти свой код в решении задач, предложенных пьесой. Мы определили зерно спектакля так: Россия — ремонт, Россия — война. Вечный ремонт и вечная война... Что-то получилось, например,



«ДиогенOFF»

второй акт мне кажется удачнее. Там сложная драматургия. Мы не смогли победить драматургию. Ведь играть слова нет смысла, смысл искать надо. В нашем спектакле много метафор, но зритель плохо их воспринимает, он не всегда понимает язык театра, не готов к этому.

Если говорить о режиссуре, то этой профессии нельзя научиться, хотя некоторые педагоги в вузе утверждали обратное, но я не согласен. Научиться можно ремеслу, а в режиссуре большую роль играет интуиция. Вся профессия практически на уровне интуиции, иногда ты сам не можешь объяснить, каким образом пришло к тебе то или иное решение. Я вижу, как работает Гогольков — зачастую на одной интуиции.

— Сергей, в вашем новом спектакле «ДиогенOFF», фантазийном, смешном, вы так далеко ушли от Рацера и Константинова, что возникает вопрос: почему для постановки выбрали эту пьесу?

— А почему нет? Пьеса, как сказал другой наш замечательный драматург Михаил Родин, это только повод пофанта-

зировать на предложенную автором тему. Когда мы приступили к репетициям «Диогена», стали думать с актерами: а что, если представить, что события происходят не в античности (о прошлом мы все-таки что-то знаем), а в будущем (не знаем ничего)? Вместе с главным художником театра Сергеем Кимом придумали пространство, изображающее некую конструкцию из искореженного железа, отсылающую к инопланетной цивилизации. Но человек — в древности ли это происходит, в настоящем или же в будущем — он все равно идет по одному и тому же кругу, и упорно наступает на те же грабли, что и его предшественники. И в любом времени есть люди, которых принято называть «лишними». Они живут в своем очень неприхотливом мире, погруженные в только им понятные изыскания и хотят одного: чтобы им не мешали. Это-то и раздражает окружающих, которые в отличие от скромного и вполне обыденного героя (Диоген у нас никакой не герой, а затурканный повседневностью человек), все работают в жанре



«ДиогенOFF»

гротеска — шумно, ярко, эпатажно. Они дергают, давят, постоянно требуют от Диогена каких-то поступков... А какие могут быть поступки, если в такой атмосфере не то, что согрешить, существовать проблематично? Мне не хотелось перегружать спектакль «смыслами», не хотелось о серьезных проблемах говорить с очень уж умным лицом. Захотелось похулиганить. Поэтому и возник тарабарский язык, на котором разговаривают персонажи спектакля. Это остатки других цивилизаций, которые то и дело вырываются из подсознания людей и которые Диоген на полном серьезе пытается систематизировать, осмыслить, донести до потомков. Наш спектакль, если хотите, своеобразный эксперимент, в котором мы средствами театра решили показать очередную попытку человечества пройти путь в «поиске человека» с самого начала. Эксперимент в спектакле привел, как и следовало ожидать, к нулевому результату. Но этот взрыв в финале — режиссерский посыл, который все-таки оставляет современникам последнюю

надежду еще раз все попробовать сначала и, если повезет, обрести тот райский уголок, где тебя поймут, и где ты будешь чувствовать себя в зоне комфорта.

— **А вы как ощущаете себя в театре?**

— Ситуации бывают разные — работа есть работа. Но с труппой я всегда нахожу общий язык, а художественный руководитель, если вмешивается, то по делу. Например, когда Вадим Сергеевич «отчекрыжил» в моем спектакле по Сартру изрядный кусок, то спектакль от этого только выиграл, стал динамичнее. Главное для меня — набираться опыта, ставить задачи, идти к их решению через поиск, ошибки. Для этого важно иметь смелость (ее порой не хватает) и наглость. И еще я убежден, что у любого спектакля найдется свой зритель. Если раньше зрители ходили каждый в «свой» театр, то сейчас выбирают «свой» спектакль. Такова примета времени.

Светлана ФУРСОВА  
Фото из архива театра

# МАРИНА ЕГОРОВА: В ГРИМЕ И БЕЗ...

**А**ктриса иркутского ТЮЗа им. А. Вампилова Марина Егорова отпраздновала свой юбилей. Для бенефиса был выбран спектакль «**Восемь любящих женщин**» Р. Тома в постановке Виктора Токарева, где она блестяще исполняет одну из главных ролей. А накануне состоялось предъюбилейное интервью.

— *Марина, а когда в твоей жизни появился театр и желание стать актрисой стало осозанным?*

— Не со школы и не с детского сада. Я закончила музыкальную школу, и после окончания десятого класса мой выбор был невелик: либо пединститут, либо музыкальное училище. Я уже начала готовиться с преподавателем музыки к поступлению, но во мне вдруг произошло какое-то резкое «переключение на другую волну», именно на театральную, только не могу вспомнить, что послужило импульсом. Я, например, всегда обожала работу с октябрятами, пионерами и как звеневая, и как вожатая возилась с ними. Мы часто делали постановки, сценки. Помню, «Свинопаса» ставили. И вот, я пришла к маме и твердо заявила, что не буду поступать в музыкальное училище. Мягко сказать, что это заявление было встречено бурно, ведь на занятия с репетитором были потрачены деньги, и тогда мама также твердо заявила: «Значит марш в пединститут!» Но и туда я уже не хотела. Для меня теперь маячили только театральные вузы и только в Москве или Ленинграде. Я выбрала ЛГИТМиК и Щукинское училище. Но денег на дорогу у меня не было. «Езжай и зарабатывай», — сказала мама, и я поехала к своему отчиму, который был директором зверохозяйства в Боготольском зверосовхозе, в Красноярском крае, где выращивали норку и песцов далеко в тайге, на реке Чулым. Я целый месяц кормила их, ухаживала и заработала целых 200 рублей, по тем временам большие деньги. Но пока я возилась с норками, наступил август и экзамены во все театральные вузы уже давно закончились. Но я-то про это не знала, я думала, что все лето они идут и, когда бы я ни

приехала, я смогу их сдать. Наивность провинциалов. Поэтому, оказавшись в Ленинграде, я решила навестить бабушку, тетю и всю родню по отцовской линии, которые жили неподалеку, в Пушкинских горах. Накупила подарков и нагрязнула к ним в гости, денег-то при мне было достаточно!

— *И что же, не расстроилась, что не поступила? Желание не пропало?*

— Нет, не пропало, а даже укрепилось. Через год я поехала на штурм московского Щукинского училища, но... опять провал. Домой уже не вернулась. Осталась. Снимала комнату, работала санитаркой в детском саду, на машиностроительном заводе гайки точила, опять поступала, и судьба мне на сей раз практически улыбнулась, но... программа моя была составлена неумело, дилетантски: разброс тем, авторов, эпох. Ну представь: и Распутин, и Тютчев, и Драгунский, и Маяковский, всего намешано. А курс набирал известный актер Катин-Ярцев, он и обратил на это внимание, но как-то по-доброму отнесся, надежду дал, а другой преподаватель — Алла Казанская — ни в какую меня не восприняла и на следующем экзамене, когда Катина-Ярцева не было, меня по-быстренькому срезали и защищать было некому. А вот в ГИТИСе что я только не показывала на экзамене: и пела, и плясала, и этюды, и говоры народные, в общем, соловьем заливалась, и мне предложили пойти на... эстрадное. Но я почему-то посчитала это отделение легкомысленным, каким-то несерьезным. Мне оно не нравилось. А на отделение оперетты мне посоветовала пойти сама Людмила Касаткина, которая набирала курс драматических актеров. Но я на нее так разозлилась, сама, мол, набирает на отделение драмы, а меня посылает на оперетту. И я ушла, хлопнув дверью. Но если бы я была постарше и поумнее и сделала так, как посоветовал один из преподавателей: «Поступай на эстраду, а там может со временем и перейдешь на драму, главное, начнешь учиться», — может, сейчас судьба сложи-



Марина Егорова

лась бы иначе... Но она сложилась так, и никак по-другому. Кстати, через много лет, когда я стала актрисой и приехала в Москву на фестиваль «Золотой витязь» со спектаклем ТЮЗа «Сарафановы» («**Старший сын**») **А. Вампилова**, где я играла Макарскую, я увидела в зале среди зрителей в театре Советской Армии Людмилу Касаткину. Она смотрела спектакль и, конечно, не узнала меня, много лет прошло. Я уже давно не обижалась на нее, просто думала о том, что когда-то она не взяла меня на свой курс, но я все равно стала актрисой. А ведь могла бы и не стать, если бы не женщина, у которой я снимала комнату. У нее когда-то педагог иркутского театрального училища Вера Александровна Товма тоже снимала жилье. Она тут же нашла ее телефон, позвонила в Иркутск и Вера Александров-

на взяла трубку. «Верочка, у меня квартирует одна талантливая девочка, что-то не залаживается у нее с московскими вузами. Пожалуйста, посмотри ее, она тебе понравится. Толк из нее будет». И я поехала в Иркутск. Представляете, как мне повезло. В том году именно Товма набирала новый курс. Она меня взяла. Но, как я поняла позже, как и многие потом: поступить в театральный, это далеко не все. Сложности начинаются дальше, на первом, на втором, даже на третьем курсе, где должны проявиться в полной мере твои способности, творческая природа, артистизм, и если они не проявятся, ты можешь быть отчислен. Я вспоминаю, как долго у меня не получалось сдать ПФД (этюды на память физических действий), потом никак животное не получалось показать, а это — обязательные азы в обучении. Много можно рассказывать, например, как я сыграла Валентину в отрывке из вампиловской пьесы «Прошлым летом в Чулимске», который ставил Виктор Пантелеймонович Егунцов у нас на втором курсе. Сыграла очень хорошо, меня хвалили, но сколько до этого было пролито слез... После училища, в 1989 году я поехала в Чебоксары, в русский драматический театр. Вспоминаю о нем самым добрым словом, ко мне там очень хорошо относились, роли вначале были большие, но я ведь только начинала, не хотели отпускать, но я человек привязчивый к одному месту, консервативный, тянуло в Иркутск. И через два года вернулась и устроилась работать в ТЮЗ им. А. Вампилова, о чем ни секунды не жалею.

— *А что нельзя передать и чему научить в актерской профессии?*

— Наверное, таланту нельзя научить. Он есть или его нет. Можно научить четко выговаривать текст, научить двигаться по сцене правильно, более-менее быть органичным, обучить технике. Но все это будет «около». Настоящий артист живет на сцене, а не формально выполняет рисунок роли, он преобразуется, отдавая свой трепет души. Его роль идет от сердца, а не механически, потому и задевает струны души зрителей. А еще есть важное качество, необ-



«Почему ты уходишь?». Миссис Бейкер — М. Егорова

ходимое не только артисту, но каждому человеку. Это доброта. Наверное, ей нельзя научиться, так же, как искренности и сочувствию. Но они необходимы как фундамент личности. И актеру они необходимы в первую очередь. Ты можешь быть сверхталантливым, но если душа молчит, если она бесчувственна, безжалостна, то актеру сложно создать правдивый, яркий образ. Зритель ему не поверит и ничего внутри него не содрогнется, не растревожится. А без этого нельзя. Я считаю, что надо жалеть и персонажа, и людей. Это в менталитете человека, а русского в особенности. Когда человек проявляет сочувствие и сострадание к другому, он тратится душевно, он отдает другому частичку себя. Еще в училище преподаватель Валентина Дулова говорила нам, студентам: «Если тебе не за что пожалеть свой персонаж, ты его не сделаешь, он будет неполноценным».

**— Говорят, что все роли, все, что сказал актер от имени персонажа, невольно накладывает на него отпечаток, переходит в него.**

— Конечно! Ведь твоя роль сидит внутри тебя, это ты и есть. Неважно, отрицательная или положительная. Это деление условно. Нет людей совершенно идеальных, как и до конца порочных. В каждом из нас столько всего намешано и проявляется при тех или иных обстоятельствах. Со своим персонажем нужно общаться и ты его лучше поймешь.

**— Что ты больше всего ценишь в людях и что не приемлешь?**

— Ну, тут все очень просто. Не приемлю зависти и гордыни человеческой, с нее начинаются все пороки. Предательства не приемлю, хотя всегда пытаюсь поставить себя на место человека и понять, почему он так сделал. Не приемлю тщеславия и честолюбия. Стараюсь никого при этом не осуждать, потому что всем судья — один только Бог. А вот ценю больше всего обыкновенную человеческую доброту. Без доброты, мы — не люди, а роботы. Никому не нужен человек, у которого вместо сердца кусок железа.

**— А кого ты считаешь в жизни своими друзьями или косвенными учителями, наставниками?**

— Бабушку свою. Маму. Отца. Он мало меня воспитывал, родители разошлись, когда мне было шесть лет, но я его хорошо помню и всегда любила. Он был человеком невероятной доброты. Мама всегда была активной, властной, с командирским характером, а он был полной противоположностью: тихий, спокойный, мягкий, покладистый, скромный, романтик по складу характера. Я когда говорю об отце, вспоминаю замечательный фильм «Не стреляйте в белых лебедях», где главный герой, которого играет Любшин, очень напоминает моего отца, такой местный деревенский наивный чудик, человек, живущий своим отдельным миром, где правят доброта, отзывчивость, где люди живут без зависти и злости. Он немного выпивать любил, была такая слабость, но при этом никому не мешал, не беспокоил. После развода родителей я встрелась с папой не слишком часто, и всякий раз это была радость. Помню одну из последних встреч. Я приехала к нему в Пушкинс-





«Юбилей». Помещица Попова — М. Егорова

кие горы, он оттуда родом. Издалека его увидела: стоит мой папа, немного выпил для храбрости (лет десять не виделись), в шляпе, в галстук, а дождь идет... А он стоит, ждет, смущенный, глаза добрые и печальные. Его уже нет на свете. Умер всего-то в 50 лет. Если продолжить тему учителей, то в прямом смысле мои учителя — это педагоги иркутского госуниверситета, который я закончила заочно в 2010 году. Я вспоминаю о них просто с благоговением, потому что вышла оттуда другим человеком. Мне так много дал университет и его преподаватели, что трудно переоценить. Это Ирина Иннокентьевна Плеханова, Сергей Ростиславович Смирнов, Юлия Иосифовна Кошевская, которой уже нет, к сожалению, это Светлана Семеновна Аксенова, Екатерина Валерьевна Сумарокова, Анатолий Самуилович Собенников... Всем им низкий поклон. Вообще-то говоря, наш университет один из лучших в России, я так считаю. А то, что в его стенах учились классики мировой ли-

тературы — Распутин и Вампилов, вообще говорит о многом, о его уровне в первую очередь.

— А какие роли ты считаешь этапными, переломными?

— Говоря о ролях, нельзя не сказать о режиссерах, которые тоже относятся к моим учителям и наставникам. Это Борис Горбачевский, который вывел меня на новый уровень, иную дорогу, предложив сыграть Атуеву в «Свадьбе Кречинского» по пьесе Сухово-Кобылина, это Александр Ищенко и роль Сони Гурвич в спектакле «А зори здесь тихие» по Б. Васильеву. В Соне я почувствовала сцену по-настоящему, я тогда была молода, не очень серьезна, очень смешлива, а он вдруг увидел во мне характер этой девушки, открыл во мне ее глубину. А ведь там глубоко во мне папа мой сидел, его черты, его интеллигентность, порядочность, чистота, честность. Режиссер Сергей Болдырев дал почувствовать вкус к водевиллю, его спектакль «Юбилей» по Чехову



«Кошкин дом». Кошка — М. Егорова

мы до сих пор играем, и я обожаю в нем свою роль помещицы Поповой. Очень люблю роль Марины Цветаевой. Хорошая инсценировка, благодатный материал. Эта роль — в глубину, в несуетность, в полное погружение в характер, будто я хожу по тем же улицам, где бродила Марина Ивановна. Люблю роль миссис Бейкер в спектакле «Почему ты уходишь?». Моя героиня экспрессивна в начале, непредсказуема и совершенно иной становится к финалу, очень неожиданной. Конечно, многие мои работы у режиссера Виктора Степановича Токарева. Я ему очень благодарна. Кто мне дал первую роль, когда я вышла после декрета? Руки-ноги будто не мои, сама вся, как замороженная. А он предложил роль Конька-горбунка. Вот уж где было поле деятельности, где разгуляться моей органике и возможность восстановить физическую форму. Сразу все заработало. Я играла его шесть лет и с огромным удовольствием. Спасибо ему за роль Макаарской в «Сафоновых» («Старший сын»). Я считаю,

что он очень хорошо чувствует и понимает Вампилова, и очень его любит, у него он свой: искренний, теплый, обаятельный, как старый добрый друг.

И, если продолжить тему косвенных учителей, то это мои коллеги, с которыми работаю и с которыми ранее сводила судьба на одной сцене. Кто-то ушел из жизни, как Людмила Стрижова, Вениамин Филимонов, Любовь Почаева, но они навсегда со мной, в моей памяти, это та гвардия, которая всегда остается молодой по духу и мастерству. Они много лет питали нас своей энергией, показывали отношение к профессии. Они были нашими аксакалами. Мне повезло, мне было у кого учиться, было на кого смотреть и на чьем плече поплакать, если что-то не получалось. Дай Бог здоровья Нине Ольковой, Галине Проценко, Мише Ройзону, Валерию Елисееву. Они и сейчас рядом с нами, и я по-прежнему у них учусь. Потому что профессия актера, это постоянный поиск, учеба, познание, внутренний рост, постоянная работа над собой, над своей душой. Я очень люблю работать в сказках, это огромная школа для любого артиста, это гимнастика для нашей физической формы. Амплитуда артиста ТЮЗа огромна: от Зайки до шекспировской пьесы. И вообще я рада, что все так сложилось в моей театральной судьбе. А еще могу добавить, что с недавнего времени у меня и моего мужа появился еще больший стимул радоваться жизни. В нашей семье растет маленький человек, сын Даниил. Сам факт его появления и присутствия дает столько позитива, столько счастья, столько любви!

*Марина вскоре попрощалась и ушла, а у меня, как в калейдоскопе, прокручивалась в памяти наша беседа, вспоминались ее роли. Что бы ни играла эта актриса, в каждой работе есть стержень, характер. Каждая роль запоминается надолго. Проходит день, потом другой, и еще неделя... и мысленно постоянно хочется возвращаться к спектаклю, в котором я видела эту удивительную актрису — Марину Егорову.*

Лора ТИРОН

## ПЕРВЫЕ МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

**П**ервые за всю 45-летнюю историю существования **Волгоградского ТЮЗа** московские гастроли были приурочены к 70-летию Великой Победы и прошли в помещении филиала **Малого театра на Ордынке**. В свое время волгоградцы не поддались всеобщему поветрию, не стали переименовывать ТЮЗ, сохранили не только имя, но и направление работы. Сегодня в его репертуаре 16 детских спектаклей. И еще 11 постановок, названных «недетские спектакли», среди которых **Шекспир, Ростан, Мольер, водевиль В. Соллогуба, «Фронтовичка» А. Батурина**. То, что интересно и нужно подросткам, молодежи.

Ставить для детей волгоградцы умеют и любят. Главная забота ТЮЗа — юные зрители — дошколята, шестилетки, младшие школьники. Ведь они — будущие зрители. В репертуаре детские спектакли на любой вкус и возраст. Хорошо, если юные зрители полюбят театр в детстве и навсегда. Тогда они придут и на взрослый

спектакль, театр станет их насущной потребностью. В Волгоградском ТЮЗе помнят знаменитую формулу, что для детей надо играть как для взрослых, только лучше. Думаю, для всех надо играть одинаково хорошо и убедительно. Просто, если взрослые могут быть снисходительными, то дети фальшь не прощают на подсознательном уровне.

В сказках, в веселых представлениях для маленьких волгоградцы выкладываются полностью, не делая себе скидок на неискушенность зрителя. Поэтому и был такой горячий прием работ волгоградского ТЮЗа в Москве. Юные москвичи по достоинству оценили и остроумные решения режиссера, и ту самоотдачу, с которой работали актеры.

Два года назад мне довелось на сцене театра в Волгограде увидеть «**Дюймовочку**» по пьесе **Б. Заходера** и **В. Климовского**, написанную по мотивам сказки **Г.Х. Андерсена**, поставленную артистом театра **Андреем Селиверстовым**.

«Цирк Шардам, или Школа клоунов»



Простенький и непритязательный на первый взгляд спектакль обладал всеми достоинствами, которые необходимы представлению для маленьких зрителей лет до семи-восьми. Красочный, яркий, озорной.

Это умение создавать на сцене театральные чудеса, будить детскую фантазию, делать ребенка соавтором происходящего в полной мере было продемонстрировано в спектакле «Цирк Шардам, или Школа клоунов» по Даниилу Хармсу, поставленном руководителем театра Альбертом Авходеевым, точно попавшим и в жанр, и в авторскую стилистику. Веселое искрометное зрелище насыщено эффектными трюками. Простота и наивность приемов не делают увиденное менее занимательным. Активно используются приемы черного кабинета. Например, канатная балерина (М. Ахматова) на проволоке исполняет сложный танец, балансирует... Пандусы и черный бархат помогают актрисе — она идет по вполне устойчивой площадке, но создается полное ощущение исполнения рискованных трюков. Это и есть настоящее волшебство театра, когда вроде бы из ничего рождаются мизансцены, забавные обманки. Плывет в «аквариуме» коварная акула, демонстрирует свой номер факир, веселая пестрая толпа цирковых артистов в масках и ярких костюмах танцует, выполняет нехитрые трюки, создавая атмосферу особого мира цирка, где все взаправду и немножко понарошку. Смешит всех приставала и недотепа Вертунов (Е. Казенов), оставаясь органичным и правдивым в самых неожиданных ситуациях. Убедительно гневается строгий директор цирка (Т. Абдулфайзов), разряжают обстановку шуточки клоуна А. Максимова. Хочется назвать всех, мастерски работающих свои номера. Это Р. Муслимов (Акробат Джонни Крюкшин, собака), В. Гордеев (Змея, Собака, Воздушный акробат, Акула), Р. Гребенюк (Факир, Жонглер), И. Гришалевиц (Лошадь, Акробат, Змея), А. Шайдуллово (Борцы, Собака, Верблюд), Т. Доронина (Дрессировщица Матильда), Е. Олейников (Собака, Акула), А. Плакидина (Змея, Воздушная акро-



«Волшебная лампа Аладдина»

батка), Т. Гончарова (Воздушная акробатка, Шарик, Змея).

Не раз спорили критики и специалисты по детскому театру, нужно ли сегодня заставлять актеров надевать маски животных и убеждать нынешних «продвинутых» детей, что это и есть самая настоящая лошадь или собака. Но, как выяснилось, «компьютерные» дети, овладевшие гаджетами лучше своих бабушек, а порой и родителей, с замиранием сердца смотрели на переодетых актеров и сопереживали им, подавшись обаянием живой игры, прокладываящей мостик от сердца к сердцу. Волгоградский ПЮЗ учит детей искренности, будит их фантазию, возвращает в тот самый мир детства, которого мы порой так нерасчетливо лишаем ребенка.

«Волшебная лампа Аладдина» одна из самых интересных восточных сказок «Тысячи и одной ночи». Автор пьесы Ю. Жигульский выделил как главную историю любви Аладдина (В. Гордеев) и царевны Будур (Е. Лобода). Сила любви преодолевает все-

могущее волшебство, к тому же героям помогает джинн Маймук (**А. Шайдулло**), раб волшебной лампы, оказавшийся симпатичным и смелым мальчишкой. В этой веселой стилизованной игре молодые актеры снова демонстрируют умение играть с образом, свободно существовать в масках.

Когда-то, в 1970 году, маленький волгоградец написал отзыв на спектакль «**Конек-Горбунок**» — «спектакль понравился за доброту». Таковую же оценку я бы дала и сегодняшним детским спектаклям волгоградцев.

Последние десять лет Волгоградский ТЮЗ возглавляет заслуженный артист РФ **Альберт Авходеев**, успешный постановщик почти всех спектаклей театра.

Выпускник Щукинского театрального института, он остается поклонником ваханговского метода. Театральность, зрелищность, острая форма, неожиданные повороты и небанальная трактовка привычного, парадоксальность, доходящая до абсурда, и яркая зрелищность, сценическая игра — таковы отличительные особенности спектаклей, поставленных Авходеевым.

В спектакле «**Слон**», поставленном по комедии Александра Копкова (1905–1942), где

социальная критика соединилась с наивностью и удивительными прозрениями, режиссер А. Авходеев соединяет лубок, приемы абсурдистского спектакля, гротеск с психологической убедительностью характеристик героев.

Над сценой парит перевернутый деревянный дом, повисший в воздухе. Точная метафора. Привычная, дремучая, но вздыбленная деревня, где все поставлено с ног на голову. Выразительная массовка. То единая агрессивная масса, то стройные ряды строителей новой жизни, то растерянные сельчане, потерявшие в мире, где на смену четким партийным директивам пришли вместе с найденным кладом и озвученными вполне бредовыми фантазиями Гурьяна, разброд и шатания. Танцы, комические сцены, где грубоватость не становится пошлостью, а веселье и забавные эпизоды не переходят в комикование.

Гурьян Мочалкин в исполнении **А. Селиверстова** — фигура колоритная и неординарная. Он — романтик, мечтатель. Только такой человек мог найти клад, решиться улететь на воздушном шаре в Америку, чтобы стать капиталистом.

«Слон»



В спектакле персонажи, в соответствии с лубочной традицией, превращаются в маски, но маски выразительные, с точно отобранными деталями.

Сынок книгочей Митя (**А. Максимов**) — рассудительный, немного неповоротливый, но трезво мыслящий, приметливый, доморощенный вьедливый ученый.

Колоритна вся семья Гурьяна. Придурковатая дочь Даша (**Т. Доронина** очень точно, не сбываясь, ведет свою партию, утрированное становится убедительным). Забавен сын Пашка в исполнении **А. Шайдулова**. Марфа (**С. Кленина**), жена Гурьяна, которая и любит мужа, и боится его фантазий, и о семье заботится, достоверна и точна.

Запоминается голова колхоза **В. Краснов**, хитрец и проныра, который прячется за привычными лозунгами, но готов и подслушать, и подсмотреть.

Мощная комсомолка **О. Рудневой** — смесь ядреной бабы и ярой партийной работницы. Актриса не боится рискованных мизансцен, сохраняет серьезность и напор в самых пикантных ситуациях.

Забавна пронырливая соседка Алла (**Е. Ефимовская**). Деятельная бабенка себе на уме, умеющая прикинуться простушкой и не забывающая свой интерес.

Смешон эпизод создания дирижабля из подручных средств.

Задор, энергия этого динамичного зрелища лишь подчеркивает горькую иронию и драматическую тему загнанности маленького человека, которому тесно в рамках его нынешнего убогого существования в ожидании наступления коммунистического рая.

Особое место в репертуаре занимает спектакль «Шальный» по пьесе Мольера, где в полной мере проявились пристрастия Авходеева и к вахтанговскому методу и, конечно, к комедии дель арте.

В постановке заняты молодые актеры, которые во всех спектаклях, а в этом особенно, демонстрируют хорошую школу, пластическую и вокальную подготовленность, преданность профессии, азарт. Молодая энергетика определяет нерв спектакля. Тем более что ранняя пьеса Мольера, испытывавшего влияние итальянской комедии масок, эти самые маски

«Шальный»



использовавшего, дает возможность импровизировать и озорничать.

Маскариль **Альберта Шайдуллова** — несомненная удача спектакля. Актер меняет маски в прямом и переносном смысле, мгновенно преображается внутренне, становясь то хитрюгой, то наивным увальнем, то пронырой, то серьезным и почтительным. Актер остается убедительным и раскованным в самых невероятных ситуациях.

Наивного и прямолинейного Лелия, попадающего впросак и невольно разрушающего хитроумные планы Маскариля, играет **Игорь Гришалевич**, заставляя сочувствовать своему простоватому персонажу. Ну а вместе они — невысокий плотный подвижный Маскариль и долговязый нескладный Лелий составляют классическую комическую пару.

Режиссер мастерски использует природные данные актеров, извлекая из них максимум комического эффекта. Крупная, пышущая здоровьем Ипполита (**О. Руднева**) деятельна, активна, двигается с неожиданной легкостью, а застенчивость легко соединяет с предприимчивостью.

В подобных комедиях отжившие свой век старики, сварливые, докучливые — всеми возможными способами препятствуют счастью молодых. В спектакле старики играют молодые, что создает дополнительный комизм.

Пандольф **В. Каменецкого**, Ансельм **О. Шулепова** и Труффальдино **А. Селиверстова** находят индивидуальные краски для своих персонажей и вместе составляют прекрасное комическое трио.

Преувеличение, гротеск, ирония, подчеркнутый комизм и особый теплый юмор определяют стиль постановки.

И сценическое пространство тоже меняется, открывая неожиданные возможности поначалу такого стерильно белого павильона, где едва обозначены двери и окна, которые неожиданно распахиваются, тоже начинают активно участвовать в действии.

Словом, спектакль получился озорной, яркий, стильный, поучительный.

Волгоградский ТЮЗ первым обратился к пьесе израильского драматурга **Эфраима**

**Кишона «Брачный договор»**. Пьеса поставлена для актеров старшего поколения и идет на малой сцене. Но и на сцене филиала Малого театра, в зале почти на семьсот мест, спектакль не потерялся, поскольку крепко сбит, четко простроен.

По сюжету возникает ряд недоразумений и сложностей, которые помогают немолодым супругам задуматься о том, что стало с их некогда такими пылкими чувствами.

В спектакле много смеха, но и грусти, потому что люди пересматривают свою жизнь, подводят некие итоги, и многое их печалит и тревожит. Проблемы современной семьи заставляют публику живо реагировать на увиденное и услышанное.

Альберт Авходеев выстраивает тонкую вязь человеческих отношений и состояний, которая органично соединяется с внешней острой формой существования героев.

**А. Селиверстов**, играющий Элимелеха, убедительно показывает, как меняется его герой, как в нем просыпается человек, умеющий любить, чувствовать, видеть красоту мира. **Елена Бабкина** делает свою Шифру фигурой трагикомической. Актриса на наших глазах превращается из забитой покорной жены в женщину, обладающую внутренним достоинством и неброской красотой.

Если в дуэте старшей пары присутствуют краски акварельные, то остальные персонажи играют откровенный фарс.

Колоритны соседка Яфа в исполнении **Юлии Костылевой**, дочь героев Аяла (**Т. Доронина**), ее жених (**Евг. Жданов**), уморительно смешон **Евгений Казенов** в роли Буки, парня из кибуца, сметливого пройдохи, изображающего простака недотепу.

Успешные гастроли познакомили москвичей с талантливым ищущим коллективом. В Волгоградском ТЮЗ есть крепкая творческая команда — режиссер Альберт Авходеев, его верные соратники — художник **Людмила Терехова**, балетмейстер **Денис Постолев**, есть хорошо сформированная талантливая труппа — азартные молодые, крепкое среднее и старшее поколения. Они успешно решают самые сложные творческие задачи.

Валентина ОМЕЛИНА

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СОКРОВЕННОМ

**У**дивительно появление в середине сезона, в зале московского цыганского театра «Ромэн» труппы **Северо-Осетинского государственного академического театра им. В.В. Тхапсаева**. Короткие, но яркие январские гастроли прошли при поддержке правительства Республики Северная Осетия-Алания, министерства культуры, а также республиканского отделения Союза театральных деятелей РФ. Судя по всему, краткое пребывание Осетинского театра в Москве для многих зрителей явилось неожиданностью, и, к сожалению, не всем удалось увидеть три привезенных спектакля, поставленные по пьесам осетинского драматурга и режиссера Георгия Хугаева, много лет возглавлявшего республиканское отделение Союза театральных деятелей и Осетинский театр.

Театр посвятил гастроли памяти мэтра. Мне посчастливилось попасть лишь на один из привезенных спектаклей — «**Черная бурка**» по пьесе **Георгия Хугаева**,

режиссер-постановщик **Казбек Дзудтагов**. И какими бы ни были две другие постановки, эта философская притча заслуживает отдельного разговора.

Площадка цыганского театра «Ромэн» — неслучайный и очень удачный выбор. Неизвестно, какая корневая система роднит осетин с цыганами, но то, что их объединяет высокий природный артистизм, страстность, склонность к эпическим спектаклям, к эпосу и фольклору вообще — несомненно. Не каждый театр способен все это сыграть. В этом плане, все, что мы увидели на сцене театра «Ромэн», где часто играют спектакли с цыганским фольклором, поражает.

Есть в спектакле привычные вещи, в частности — пространство (сценограф и художник по костюмам **Эмма Вергелес**), которое решено знаково и вполне традиционно — так, как вроде бы каждый, пришедший в осетинский театр, должен себе представлять оформление спектакля. Горы, созданные из ткани, обломки скал,

*«Черная бурка».*  
Тузар — Г. Валиев,  
Зайчиха Дигура —  
З. Малкарова







Тузар — Г. Валиев

камни — все это кажется более чем традиционным и даже пугает, в таком пространстве невольно ожидаешь неестественной актерской игры, декламации, преувеличенных оценок... Но в «Черной бурке» этого всего нет.

Простая и на первый взгляд бесхитростная пьеса, в которой практически все действующие лица — животные, начинается как простая сказка, но со временем, затрагивая все более сложные и «вечные» темы, превращается в философскую притчу. Главный конфликт — любовная история между волчицей и псом, охраняющим человека. Сразу же обозначается ситуация, при которой непримиримые враги становятся близкими и родными друг другу.

Глядя на сцену, пожалуй, несложно определить, кто в этом театре создает его уровень, «музыку театра». (В хороших театрах так бывает всегда: актеры учатся друг у друга, перенимают опыт.) В спектакле это прежде всего **Лактемир Дзтиев**, с большим юмором и кажущейся небрежностью исполняющий роль старого Ворона. По сути, его работа — это даже не игра в ворона, но игра с обстоятельства-

ми пьесы: ворон появляется в самые роковые минуты действия. Вожак волчьей стаи Чобр (**Сурен Хугаев**) — другой камертон действия и ансамбля как с точки зрения замечательной актерской игры, так и незабываемого голоса.

Дикие и домашние животные — зайчиха Дигура (**Залина Малкарова**), лиса Буретта (**Жанна Габуева**), Овечка (**Эльбрус Джанаев**), ослик Кико (**Дзембат Хамиков**) и другие — все они так или иначе существуют вокруг главного героя — пса Тузара, охраняющего человека (**Гиви Валиев**). Каждый из исполнителей отличается замечательной пластикой и, главное, свободой, порой даже с налетом какой-то бесцеремонности по отношению к зрителю. Они ничего не боятся на сцене, где нет ни одного человека, который по привычке сдавал бы актерский экзамен, задаваясь вопросом: «Как сейчас выгляжу, как играю?» Конечно, в манере актерской игры есть элементы «концертирования», присущего всем гастролерам, приезжим, — в данном случае не просто куда-нибудь, а в Москву. Что-то вроде желания обозначить себя наиболее полно — это есть в спектакле, как есть и в пье-

се; драматург Георгий Хугаев написал большие монологи для многих персонажей. И актеры пытаются «показаться» в «своих» сценах. Но стараются с такой «приятностью», что не могут не подкупить зрителя. Не буду говорить слово «вкус», потому что, применительно к этому спектаклю, понятие «вкус» носит иной характер. Эта постановка очень национальна, а потому тесно связана с привычками, образом жизни и мыслей прежде всего осетинских зрителей. Не исключено, что и зрителей цыганского театра «Ромэн», что несколько не унижает ни один из театров. Это искусство свободных народов, у которых была очень трудная биография, что естественно и для этого спектакля тоже. Это особая традиция игры, традиция театра, их поведения на сцене.

Среди всех артистов чем-то неопределимым выделяется исполнитель центральной роли. Это не человек, а слуга человека — пес Тузар, сохранивший его черную бурку, когда хозяин ушел куда-то со стадом. Но до того — изменивший человеку (если это можно назвать изменой), полюбив волчицу. Он стареет, живет, презираем всеми, но остается верен человеку. Гиви Валиев удивительно сыграл эту роль, несколько не отходя от стилистики спектакля. В первую очередь поражает количество его пластических умений (помимо исполнения главной роли, Гиви Валиев является еще и постановщиком боев и пластиографом постановки). С первого же такта спектакля он демонстрирует сложнейшую акробатику, какую-то особенную систему движений. Пожалуй, в этом с ним может сравниться только его партнерша — волчица Чобра (**Индира Бацазова**). Многие актеры московской сцены не могут похвастаться тем, что они *так* владеют своим телом.

Казалось бы, этого достаточно: красивый, ловкий, спортивный, акробатический артист в главной роли на сцене. Но вдруг в середине спектакля возника-

ет какая-то мысль, ты вспоминаешь другую национальность, к которой ни осетины, ни цыгане не имеют никакого отношения. Вспоминаются «Блуждающие звезды» Шолом-Алейхема, где в среде традиционного, «хорошего», народного театра возникает Лео Рафалеско и говорит естественно и просто. Ты даже не понимаешь, что это такое: «естественно и просто»? Находясь на спектакле «Черная бурка», ты отдаешь себе отчет, что это значит говорить душой. Молодой Гиви Валиев, молодой артист, молодой режиссер, уже поставивший несколько спектаклей, — дорогого стоит, чтобы он так владел своим внутренним аппаратом, и не боялся, что голос его (не столь сильный и не столь фольклорный, как у других актеров) не будет услышан. Он работает на очень тихих интонациях, чтобы зал прислушивался к нему, как мало к кому прислушивался вообще в этом спектакле. Это актер, который держит тишину. Поразительно наполненный молодой человек! Глядя на него, завидуешь труппе, в которой находится и творит такой артист. Не понимаешь, что собственно произошло с его появлением на сцене: все внимательны к нему и как к персонажу, и как к актеру... Это вообще очень дружный коллектив, эта дружба ощущается в ансамбле... Ты понимаешь, что Гиви Валиев владеет чем-то сокровенным. Тем, что актеры часто не любят в себе, — им кажется, что это что-то интимное, ненужное зрителю. Достаточно просто, выразительно и ярко сыграть роль, не показывая какой-то поворот своей души, собственный взгляд на исполняемую роль. Лучшее всего называть это словом «сокровенное». Внутреннее содержание игры Гиви Валиева, доводящее в буквальном смысле до слез, как и существование ансамбля актеров, — вот одни из самых сильных впечатлений от спектакля осетинского театра.

Михаил АРБАТОВ

# «ДИЛЕТАНТСКИЙ» ПОДХОД К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Наталья Рей. «Театральные заметки дилетанта». Издательство «Союз писателей» (г. Новокузнецк), 2014

«Насмехающийся читатель, бранящийся критик и резкие отзывы в прессе», о которых писал еще лорд Байрон, по-прежнему остаются значительной составляющей околотеатральной среды. Нечасто доводится видеть живые и хорошо написанные отклики об идущих на различных сценах постановках. Именно такую возможность дает читателю и зрителю книга **Натальи Рей «Театральные заметки дилетанта»**. В ней — только рассказы о спектаклях, что стали для самого автора откровением.

Наталья Рей не делает различий между собой и своими читателями, поскольку пишет о собственных зрительских впечатлениях, несмотря на то, что она хорошо знает театральный мир изнутри: сказываются несколько лет работы в качестве завлита в театрах Кемерово.

*«Не могу назвать себя театральным критиком хотя бы потому, что у меня нет специального образования, — говорит Наталья Рей. — Я не пишу о том, как устроен театр, насколько сложен процесс подготовки спектакля. Не ставлю целью что-то или кого-то покритиковать, пишу только о том, что лично меня взволновало, делюсь эмоциями и впечатлениями. И в этом случае я такой же дилетант, как и все остальные зрители».*

Может показаться странным, что книгу о своих впечатлениях от спектаклей разных театров (как российских, так и зарубежных) Наталья написала, живя в Кемерово. Но сама она ничего необычного в этом не видит: *«Я пересмотрела множество спектаклей, видела с достаточно близкого расстояния работу режиссеров и актеров. При этом стараюсь ориентироваться только на свои знания, впечатления и ощущения. Могу сказать, что мне близки по духу Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан (г. Уфа), Тюменский большой драматический театр, из зарубежных в первую очередь — Британский театр. И мои друзья в Тюмени благодаря мне узнали, что вообще у них есть потрясающий театр. Мои друзья, живущие в Уфе, стали ходить на спектакли «своего» театра. Друзья-педербуржцы о проекте “TheatreHD” узнали из мо-*



*их заметок. Друзья из Прокопьевска приезжали на «Ночь в театре», а младшая сестра стала основоположником новой традиции — теперь 31 декабря мы ходим в театр... и так далее. Мне очень отраднo, что после прочтения моих заметок знакомые и незнакомые начинают интересоваться театром, ходить на спектакли и даже писать в социальных сетях об этом. Это огромный плюс — в первую очередь для них самих».*

«Театральные заметки дилетанта» родились из интернет-дневника автора. Некоторым спектаклям — увиденным в разное время и по-разному пережитым — посвящена не одна «заметка», ведь одна и та же постановка может вызывать у зрителя разную степень и разные аспекты эмоциональной сопричастности. Конечно, формат книги — заметки, основанные на дневниковых записях, — не нов, но о театре и о переживаниях, вызванных хоть новыми, хоть много лет идущими спектаклями, можно говорить и писать практически бесконечно.

*«Эта книга — мое признание в любви к театру, — говорит автор. — Кроме того, я могу по праву гордиться тем, что мои заметки побеждают в конкурсах театральных рецензий, цитируются и размещаются на интернет-порталах информационных агентств. Это дает стимул двигаться дальше».*

Ольга ИНОЗЕМЦЕВА

## ИДЕАЛЬНАЯ ПЬЕСА ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА?

**В** сентябре в Москве, в новом помещении «Театра.док» на Курской прошел очередной **фестиваль молодой драматургии «Любимовка»**. Посещение «Любимовки» — это всегда представление о будущем театра на основе услышанных текстов и возвращение к театру настоящего, раздумье о том, подходят ли ему новые пьесы. Участников и гостей фестиваля интересует вопрос, какова она, идеальная пьеса для современного театра, и есть ли подходящие театры для тех текстов, что были отобраны для читок. Судить о пьесах на фестивале можно только на слух, во время актерских читок, которые варьируются в профессионализме и сильно влияют на первое впечатление от текста. При обсуждении пьесы (обязательном элементе «Любимовки») всегда разбираются ее сильные и слабые стороны, ее язык, новизна, фабула, образность, а также потенциальная возможность быть поставленной в театре. Хотя последнее, в идеале — следующий шаг для услышанного гостями фестиваля текста, происходит это далеко не всегда и не сразу. Парадоксально, но некоторые драматурги неизвестны посетителям «Любимовки» и при этом начинают сотрудничать с театрами самостоятельно, а другие могут нашуметь на читках, но не найти своего пути в театр. Только определенному проценту авторов удастся начать сценическую карьеру драматурга через внимание к своему тексту на «Любимовке». Таков фестиваль с точки зрения своего формата.

На «Любимовке» не увидишь традиционных текстов, написанных по канонам какого-то конкретного театрального жанра. Например, подробной психологической пьесы на двух, трех, четырех персонажей, семейной драмы с четкой завязкой, кульминацией и концом. Философской драмы. Комедии положений, комедии нравов или фарса. Редко появляются и тексты, не ста-

вляющие себе задачей отобразить срез современной реальности. Новый язык и отражение современного мира — это более важные приоритеты для этого фестиваля, чем собственно театральность текста. Часто тексты таковы, что их интересно услышать один раз, но не обязательно захочется увидеть. Не все тексты предлагают такой материал, в котором есть воздух собственно для актерской игры, психологических нюансов, разных режиссерских интерпретаций — то есть того, что создало бы меняющуюся сценическую ткань, не зависящую от текста. Также обычно здесь слишком мало комедий — фестиваль тяготеет к текстам политическим, социальным, конфликтным, взрывным.

Но «Любимовка» предлагает свои варианты сценического — того, что может быть воплощено в новом театре. Первый вид пьес, традиционно представленный, — монопьесы. Этот вид театрального текста стал популярным среди молодых авторов после успеха «**Наташиной мечты**» **Ярославы Пулинович**. При создании монопьесы очень важно умение работать со структурой монолога, выстраивать его движение, находить оправдание его звучанию на сцене. Интересный (хотя и уже использованный) ход был выбран **Владимиром Зуевым** в пьесе «**Café Mafe**». Это монолог Севы Соловьева, шансонье в кафе, у которого выдался неожиданный «творческий вечерок», в течение которого он рассказывает о своей певческой карьере, отражая в рассказе смену периодов советской и постсоветской жизни примерно с 70-х годов. Моно состоит не только из рассказа певца о своем увлечении роком, бардами, шансоном и современной попсой (его интересы менялись так же, как менялись времена), но и из лирических стихов и песен, которые не менее эффектно отражают эпоху через ее меняющееся музыкальное и поэтическое наполнение. А вот



«**Вся правда о моем отце**» **Екатерины Гузёмы** гораздо менее профессионально выстроена в плане драматической структуры и грешит неровностью, излишней подробностью и отсутствием точной логики выбора отдельных фактов из жизни девушки-подростка и ее отношений с отцом и матерью. Это маленький срез одиночества юного подростка в семье, где отец и мать после ссор дошли до развода, а у отца, который изначально не хотел дочь, появилась другая семья (и сын). Пьеса вполне могла бы быть рассказом — неровным, не очень четко ведущим зрителям по своей сюжетной динамике. Язык недостаточно смел в использовании современного сленга и попытки создать настоящий поток сознания подростка, с его неровностями, страхами, отрывочным мышлением, сбивками и скачками.

Второй тип пьес, которые можно увидеть на «Любимовке», о современной жизни, и они всегда представлены в большом

разнообразии. Как правило, это попытки сделать срез кусочка жизни определенного социального слоя современных людей. У этих пьес разная проблематика, разный уровень качества в передаче современного языка и создании интересного сюжета, но в целом они интересны как факт попытки отражения той реальности, в которой мы живем. Например, «**Крысы, или Тренинг для успешных людей**» **Сергея Бунзи** рассказывает о буднях людей, работающих в продуктовом магазине и постепенно теряющих человеческий облик. Все герои мечтают о хорошей и счастливой жизни за пределами этого магазина, но пока остаются только двухмерными крысами с граффити английского художника Бэнкси (метафора автора), копошащимися в черно-белом мире подвала и мечтающими об объеме. Оригинальные, ограниченные небольшим, но достаточно интересным сюжетом, пьесы у **Нatalьи Гапоновой** — «**В желтом платье вроде ничего**» и у **Сергея Давыдова** —

«**Полный united**». Обе могли бы произойти в любом городе N, на любой улице, с парнями и девушками нашего двора, здесь нет претензий на эпический охват, но есть интересный и подробный фокусный разбор одной небольшой истории. Гапоновой удается создать гротесковую, смешную историю из простого сюжета о том, как два парня, пригласившие девушку на ночь, не знают, как же от нее отвязаться. Но когда в бой включаются брат, мама, подруга Нина и некий фельдшер, двум парням уже не справиться с натиском Даши, которая «в желтом платье вроде ничего». Запаса языкового юмора, а также отлично нагнетаемой ситуативной комичности достаточно для успешной сценической реализации.

Использует комический потенциал современной драмы о современных людях и **Виталий Ченский**, автор иронического опуса «**Измерение расхода кислорода в ремонтно-механическом цехе**». Делает это автор очень эффектно, оттачивая язык диалогов так, что зритель следит за каждой репликой. История пьесы тоже очень проста. Главному герою (его зовут Виталик — автобиографичность пьесы не скрывается) сложно работать инженером в обычном бюро. Он стремится куда-то за пределы вечных расчетов кислорода и кипячения чая начальнику. Виталия окружают несколько сотрудников и начальство, которым комфортно существовать в таких условиях, а он выбивается из их ряда, почти как герой «Утиной охоты» Вампилова. Но Ченский находит свой формат рассказа этой истории лишнего человека — пьеса невероятной смешна, почти каждая реплика вызывала взрыв хохота в зрительном зале. Вот это, пожалуй, действительно, находка для театра — из материала офисного о лишнем, задыхающемся современном человеке вдруг сделать комедию с отличным языком и смешными диалогами.

Более своеобразной, менее приспособленной к восприятию в читке является пьеса **Василия Алдаева** «**Лапушка**». Ее тоже можно поставить в ряд произведений о современной жизни. Алдаев назвал ее «системой пауз в разговорах в двух дей-

ствиях». На первый взгляд пьеса статична. В ней есть несколько героев, которых связывают симпатии от плотских и собственных, как у Иры с Тарасом, до более неувимых и непонятных, как у Матвея с Лизой, Киры с Кириллом и Киры с некоей Алисой, ее самой сильной любовью. Самое интересное — это язык. Как раз тот случай, который можно встретить на «Любимовке» — автор не ориентируется на сценические требования, он, возможно, не имеет о них представления и потому делает свободные эксперименты со своим текстом. Все герои говорят образными, поэтическими фразами, каждый монолог, состоящий из пауз, на которые нанизываются слова, — это лирическое стихотворение о любви, одиночестве, преданности, пустоте. Пьеса предельно сопряжена с поэзией, и реализующий ее театр должен учитывать, что здесь важны именно слова, ритмы и образы, а не собственно история и не общая тема.

Третий тип пьес — и это, пожалуй, примета именно последних лет — произведения, пытающиеся воссоздать наш мир или в ближайшем, или в более отдаленном будущем. Такие тексты требуют от автора умения создать некое цельное полотно воображаемой или реальной действительности. Пьесы такого типа варьировались на фестивале от исторических полотен («**Моя старость**» **Таи Сапуриной**) до иронической («**Джюльетта выжила**» **Юлии Тупикиной**) и мрачной («**Чихуахуа**» **Ивана Андреева**) антиутопий. Тая Сапурина попыталась воссоздать отрезок жизни нашей страны от смерти Сталина до некоей смерти настоящего или будущего лидера страны. На фоне похорон, запретов на праздники и несанкционированных митингов драматург выписывает быт граждан этой страны. Делает это Сапурина очень подробно: ремарки создают отдельный пласт текста, в них прорисованы предметы быта, одежды и мебели, которыми автор маркирует время. Будни поколений идут одинаково, независимо от того, какие госсекретари умирают, и какие предметы быта испол-



зуются, и в этом схватывании непреходящего течения жизни, ее утекания через кастрюльки, памятник Пушкину, бытовки, диеты и больной желудок, игрушки на полу и магнитофоны «Комета» — и видится уникальность материала, тяготеющего, скорее, к прозе.

Пьеса Юлии Тупикиной «Джюльетта вышла» — ироническая фантазия о Ромео и Джюльетте будущего. Эти Ромео и Джюльетта не молоды, хотя хорошо выглядят (технологии омоложения в действии), боятся выходить на улицу (там антисанитария), заказывают продукты по Интернету, общаются друг с другом по скайпу, встречаются вживую только один раз — когда и умрет Ромео. Шекспировский сюжет о вражде двух семейств у Тупикиной реализуется следующим образом. В процессе заказанного семьями исторического исследования истории двух семей (фамилии оказываются одинаковыми, это опасно при браке) мы узнаем, что родственники Ромео всегда становились причиной бедствий и смер-

ти родственников Джюльетты. И выживает Джюльетта только из-за этой накопленной жертвенности ее рода. Пьеса в целом интересно (хотя, если разобраться, без излишней глубины) придумана, очень выигрышно оформлена смешными и динамическими диалогами, хорошим монтажом сцен и ситуаций и может рассчитывать на хорошую сценическую судьбу.

Самая интересная и сложная в этом ряду — пьеса «Чихуахуа» Ивана Андреева. Она чем-то напоминает «Галатею Собакина» Ирины Васильковской — антиутопию об обществе, разделенном на тех, кто имеет право учить, и тех, кто им подчиняется. У Андреева мир будущего выглядит еще страшней — здесь государство избавилось от мест заключения, надев на всех преступников ошейники «разной степени тяжести». Во всех случаях законопослушные граждане имеют право делать с преступником все, что угодно — унижать, занимать его квартиру, выносить вещи. Суд творится над человеком самими людьми,



верящими в справедливость наказания: преступниц-женщин можно безнаказанно насилловать, а преступников-мужчин — до смерти забивать. Главный герой, преступник Арсений, ставший таковым за то, что крикнул на судей во время процесса над своим отцом, единственный среди этих людей идет на бунт (вдохновленный на это сбежавшим от наказания преступником Володей). Пьеса, выстраивающая мир, похожий на оруэлловский, отличается сильной образностью, эпичностью, интересным жестким языком и, если ее постановка на сцене будет возможной, наверняка станет событием.

Последний тип пьес, которые были прочитаны, — не менее интересный, чем предыдущий, но оторванный от конкретной привязки к социальным и политическим реалиям России или мира. Очень завораживает своей игрой в детскость необычный **«Боженька» Валерия Печейкина**. Герои — Медвежонок, Ежик, Мышонок, Котенок, Совенок, Лисичка, Белочка. Но это не детская, а псевдо-детская пьеса. Она о том, как любое желание сохранить

свое пространство нетронутым и чистым (построить некое подобие звериного рая — привет «Скотному двору» все того же Оруэлла) не избежит своих диктаторов, своих мистификаций (кто такой этот Боженька, которому молятся зверята?), своих исполнителей чужой воли, своих изгоев. Образный мир очень интересен, хотя за найденной стилизацией быстро считаются все (достаточно простые) идеи.

Гораздо более сложен и глубок по образности **«Новый свет» Михаила Башкирова**. Здесь мы видим мир некоего языческого сообщества — человеческого племени, живущего во мгле и боящегося выйти за ее пределы. Перед нами только два представителя этого общества — мать (Сухая) и дочь (Листок). Но в их мир приходит Воплощенная — женщина, верящая в христианского бога. Она демонстрирует женщинам чудеса — сеть, полную рыбы, возрождение мужа Сухой из мертвых. Сухая уходит за Воплощенной в монастырь, но начинает считать саму себя зачавшей от Бога, покрывается змеиной кожей и умирает. Ее дочь в это время убивает по-



даренным Воплощенной пистолетом все свое племя и живет на освободившемся месте с новым мужем (последним неубитым мужчиной) и детьми. Это пьеса о личном выборе, о религии, об одиночестве и страхе перед неведомым, о природе чуда. Ее атмосфера очень тонко воссоздается языком и образами, близкими к кинематографическим.

Последняя пьеса, о которой хотелось бы рассказать, также принадлежит к ряду отличающихся мощной образностью, не привязанных к реалиям жизни. Это **«Блонди» Дмитрия Богославского**. Автор, предыдущие пьесы которого (**«Любовь людей»**, **«Тихий шорох уходящих шагов»**) были подробными психологическими исследованиями человеческих отношений, теперь попробовал создать что-то совершенно иное. Мы видим мир четырех щенят женского пола, рожденных от овчарки Гитлера Блонди, живущих в бункере. Параллельно слушаем дневник Людвиг Штумпфеггера, который пытается от них избавиться. В фантастическом мире бункера щенята устраивают модель мира со своей иерархией, выборами президента, своими страстями, ссорами, влюбленностями. Покидать этот мир никто из них не захочет — даже когда они впервые увидят звездное небо. Это пространство создано Богославским с таким юмором и воображением, что напоминает мультфильм о Муми-троллях с брехтовскими и беккетовскими отголосками. Образность текста завораживает, его хочется визуализировать с закрытыми глазами, но пойдет ли ему на пользу или, наоборот, противопоказано сценическое воплощение, покажет время.

Представленные на фестивале тексты — это в первую очередь попытки освоить новые способы текстовой передачи реальности, выходящие за рамки привычного театра. Например, **«Феномен выученной беспомощности» Натальи Боренко** пытается передать невозможность общения смонтированными кусочками этого общения в разных форматах и регистрах (молчание, разговоры, имейлы, смс, днев-

ники), мастерски соединенных в пьесе. Пьеса Алдаева **«Лапушка»** нащупывает грань театра и поэзии, **«Моя старость»** Сапуриной ориентируется на связку театра с прозой, проза и песенная стихия окутывают театр в пьесе Зуева **«Café Mafe»**. В **«Спичках» Константина Стешика** целые сцены представляют собой длинные сказки (большие вкрапления прозы) — их герой просто читает своей дочери. Поэтика многих пьес также не ориентирована на привычное сценическое пространство. Часто это поэтика мультфильма или кинофильма (**«Боженка»** Печейкина, **«Новый свет»** Башкирова и **«Блонди»** Богославского), или даже комикса (**«Джультта выжила»** Тупикиной, **«В желтом платье вроде ничего»** Гапоновой, **«Крысы, или Тренинг для успешных людей»** Бунзи). На фестивале много говорили о том, что для таких текстов должен возникнуть новый театр — но существует ли он, возможен ли он? Сможет ли он воспринять пьесы, которые сознательно отвергают четкие жанровые рамки, подробную психологичность, объемность характеров, выстроенность сюжетной структуры, привычную сценичность? Думается, рядом с такими текстами должны существовать и более традиционные — хотя бы для того, чтобы сохранить ориентиры, опорные точки, рядом с которыми можно было бы прокладывать новые дорожки. Театр, совмещенный с прозой, поэзией, вербатимом возможен только рядом с более привычными театральными формами — как исключение из правила, девиация, новая тропинка, по которой можно пойти. Не стоит выдавать поиски за устоявшиеся эталоны, а **«Любимовка»** — это в первую очередь поиск, наброски, лабораторные работы. У всех этих текстов испытание собственно театром еще впереди — а театр ждет испытания этими текстами. И примет ли он их, не извергнет ли из себя, готов ли будет трансформироваться с учетом их нужд и требований, мы еще только должны увидеть.

Юлия САВИКОВСКАЯ

## ГАЛЕРЕЯ ГЕРОИНЬ

Народная артистка Якутии **Галина Андреевна Кондрашова-Доброскок** всецело посвятила свою жизнь театру. Стремясь к прекрасному, сначала неосознанно, по зову сердца, только в зрелые годы поняла, что все это божий промысел. Она родилась за четыре месяца до Великой Отечественной войны в подмосковном городе Подольске 7 февраля 1941 года. Отец, инженер — строитель прошел всю войну в полковой разведке. Мать, эвакуированная с малым ребенком в Красноярск, трудилась на оборонном заводе. Только в конце 1940-х годов семья Доброскок переехала на Донбасс в Краснодон и стала счастливо разрастаться, а в 1956 году они перебрались в Липецкую область, на станцию Троекурово. Здесь она и пошла в драмкружок, существовавший при сельском клубе. В 1959 году, окончив школу, Галина переехала в Ворошиловск и поступила на металлургический завод, где ей довелось не только отбивать ломом наплывы на формах, но и играть в самодеятельном театре заводского ДК. После блистательно исполненной роли **Катерины** из одноименной поэмы **Т. Шевченко** художественный руководитель театральной студии при Харьковском театре С. Хадкевича предложил девушке учиться актерскому мастерству профессионально.

Потом были годы творческих исканий в театрах Смоленска, Горького, Москвы. Именно из Первопрестольной в 1971 году поманил ее на крайний север режиссер Борис Афищинский, пообещав главную роль **Кабанихи** в спектакле «Гроза» **А.Н. Островского**. Слово свое сдержал, и эта роль принесла ей первое признание якутской публики. А в 1978 году, по окончании заочного обучения в ЯГУ, еще и помогла защитить по этому произведению дипломную работу и получить профессию преподавателя русского языка и литературы. Параллельно с театром Галина Андреевна с успехом попробовала себя в жур-

налистике, работала на радио. Ею всегда двигало стремление совершенствоваться, расширять свои знания. Ее натура подобна сосуду, который постоянно наполняется опытом прожитых ролей и знаниями, почерпнутыми из книг. А после, очень бережно, не расплескивая бесцельно, со знанием дела актриса воплощает все это в сценических образах.

Природа наделила ее великолепными актерскими данными: высокая, статная, с умными пронзительными глазами, обладающая низким тембром голоса, способным убеждать и повелевать. Плюс к этому невероятная требовательность к себе в профессии. Героини Галины Кондрашовой-Доброскок всегда внутри хранят какую-то тайну, загадку. На поверхности естественная простота, а внутри невероятной силы характер. В «**Соловьиной ночи**» **В. Ежова** она исполняет роль **Военврача**. В ее стремительный походке, в отрывистых указаниях медсестре видится и прокуренный медсанбат, и бессонные ночи у операционного стола, и стоны солдат...

Мастерство актрисы позволяет ей свободно себя чувствовать в любом материале и жанре, будь то пьесы зарубежных авторов — «**Прежде чем пропоет петух**» **И. Буквчана (пани Бабьякова)**, «**Священные чудовища**» **Ж. Кокто (Старая дама)**, «**Девушка с большим ртом**» **А. Риды (леди Гризел Мерей)**, «**Калека с Инишмаана**» **М. МакДонаха (Кейт)**. Или комедии, где совершенно неожиданно видеть актрису в ролях замминистра по возмещениям **Папсуевой** в «**Мудромере**» **Н. Матуковского**, **Фроськи** из «**Жизни и необычайных приключений солдата Ивана Чонкина**» **В. Войновича**, **мадам Карлье** из «**Блэза**» **К. Манье**, **Иванихи** из спектакля «**Выходили бабки замуж**» **Ф. Булякова** и **Пожилой женщины** из «**Лавины**» **Т. Джудженоглу**. Ее героини вызывают смех сквозь слезы, потому что в каждой проглядывает непростая жизнь, своя история.



Галина  
Кондрашова-Доброскок

Дети — самый взыскательный зритель, и они абсолютно верят кондрашовскому **Псу Гаспару** из «**Похищения луковиц**» **М. Мошаду**, **Зайчихе** из «**Зайки-Зазнаки**» **С. Михалкова**, **Корове** из «**Кошки, которая гуляла сама по себе**» **Р. Киплинга**, **Фрекен Бок** из «**Дня рождения Карлсона**» **Г. Сапгира**. СТД Якутии отметил пушкинскую **Сватьяу Бабу Бабариху** из «**Сказки о царе Салтане**» специальным призом «За лучшую роль второго плана».

Актрисе, пережившей тяготы войны, выросшей в многодетной семье и не понаслышке знающей о том, что такое тяжелый деревенский труд, под силу создавать подлинно народные образы **Марии** в «**Святая святых**» **И. Друце**, **Нины Ивановны** в «**Ретро**» **А. Галина**, **Мамки Клавдии**

из «**Всей надежды**» **М. Рощина**, **Варвары Ивановны** в «**Касатке**» **А. Толстого**, **Варвары Волковой** из «**Конкурса**» **А. Галина**, а также героинь **А.Н. Островского Манефы** из «**На всякого мудреца довольно простоты**» и **Фоминишны** из «**Свои люди сочтемся**», **Софьи Петровны Карпухиной** из «**Дядюшкиного сна**» **Ф. Достоевского** и другие. Венцом в галерее народных героинь, несомненно, являются сложнейшие по своей духовной наполненности образы блаженной **Дуси** в «**Семеро святых**» **Л. Улицкой** и **странницы Екатерины** в «**Страстях по ямщику**» **В. Харысхала**, олицетворяющих собой Русь православную.

Галина ИВАНОВА

# ВО, СЮЖЕТЫ!

## Штрихи к портрету Оренбурга — любителя легкого жанра

**Л**юбите ли вы театр? Любите ли вы его так, как любят оренбуржцы театр музыкальной комедии? А они его любят — от губернатора до рядового доброго зрителя в девятом ряду. Свидетельством тому — праздничный вечер, посвященный **80-летию Оренбургского театра музыкальной комедии**.

Первое отделение этой феерии под названием «Оперетта — любовь моя!» было посвящено примадонне театра — оперетте. Артисты, находящиеся в отличной форме, с блеском представили фрагменты из «**Летучей мыши**», «**Сильвы**», «**Веселой вдовы**», «**Баядеры**», «**Цыганского барона**» и других «хрестоматийных» оперетт. Оперетта — восхитительна. Но ни для кого не секрет, что у нее появился соперник — энергичный и обаятельный мюзикл, к которому возникает все больший интерес. Оренбургский театр не исключение. Обращаться к этому жанру он стал не вчера. Но особой популярностью у оренбургской публики не пользовался, пока два года назад на нашей сцене не появился мюзикл **Кима Брейтбурга**, одного из самых ярких композиторов, пишущих музыку в этом жанре в России. А мюзикл — это универсальные артисты, которые умеют и петь, и танцевать, и лицедействовать. Все это требует постоянного тренинга, работы над собой. Отсюда и великолепная форма, в которой сегодня пребывает труппа.

Вполне логично, что второе отделение было посвящено мюзиклу. Зрители увидели и услышали отрывки не только из полюбившейся им «**Голубой камень**», но также из мюзиклов «**Леонардо**», «**Казанова**», «**Джейн Эйр**», которые представили ведущие артисты театров **Минска**, **Уфы**, **Нижегорода**, **Красноярска**. Прозвучали два номера из мюзикла «**Дубровский**», премьера которого еще только состоится.

В финале вечера именинников поздравили губернатор **Юрий Берг**, председатель Законодательного Собрания Оренбургской области **Сергей Грачев**, глава Оренбурга **Евгений Арапов**.

— Мы вместе. Никто нас не разлучит, — сказал, лукаво улыбаясь, в соответствии с законами «легкого» жанра, глава региона. — Я имею в виду театр и правительство. Особые слова благодарности Киму Брейтбургу, сотрудничество с которым преобразило наш театр.

На день рождения приходят с подарками. Пожалуй, самым ценным стало подношение от Правительства и Законодательного Собрания Оренбургской области — гастроль в Москву, где театр не был уже 20 лет.

\*\*\*

История Оренбургского театра музыкальной комедии настолько интересна, что вполне могла бы стать либретто для захватывающего мюзикла. Жаль, не нашлось подходящего автора! Ну разве не удивительно, например, что прародителем нашей мюзкомедии стал Винницкий театр оперетты, кочевавший по Украине в 30-е годы прошлого века? Оттуда его и привез специально командированный оренбургский чиновник, захвативший на обратном пути в Москву и Ленинград «для пополнения состава». Для чего же нашему городу так сильно понадобился музыкальный театр, что даже пришлось везти его из дружественной республики? А вот для чего: за два месяца до того на карте СССР появилась Оренбургская область. И Оренбургу как административному центру захотелось стать еще и центром культурным. А какая же культура без музыкального театра? Можно, конечно, улыбнуться над «имперскими» амбициями провинциальных чиновни-



«Ночь перед Рождеством». Солоха — Е. Клименко

ков. Но мы не будем этого делать. Лучше поблагодарим их за то, что 78 лет назад в нашем городе появился театр музыкальной комедии, который принес столько веселых и радостных минут поклонникам легкого жанра, как именуют оперетту. Хотя самому театру подчас живется совсем нелегко.

\*\*\*

Поскольку оперетте в Оренбурге не нашлось подходящего помещения, ее поселили в Орске, «уплотнив» театр драмы. А в Оренбург она приехала, как по-тепело, чтобы поработать в Летнем театре сада имени Карла Либкнехта. Да-да, в тех самых «Тополях». Вот и еще повод удивиться. Оказывается, был в нашем городе и такой театр! Деревянный, но с настоящей оркестровой ямой, большой сценой, балконами, ложами, хорошей акустикой — здесь не считали зазорным выступать и гастролирующие оперные труппы. Новоявленный театр давал «Веселую вдову», «Цыганскую любовь»,

«Марицу» и другие любимые публикой оперетты. Правда, пресса не разделяла эту любовь. «Хор, как правило, держится как на похоронах близкого друга. Балет слишком тяжел... Балерины танцуют с таким явным усердием, что, кажется, не пляшут, а исполняют мучительную и трудную работу... Оркестр слаб и в довершение этой беды часто отказывается слушать палочку дирижера», — писали газетчики о театре тех лет. Но мы не будем судить артистов слишком строго: что возьмешь с театра без определенного места жительства? Ведь оперетта тогда еще и не начала свое летоисчисление на оренбургских подмостках. А началось оно **30 декабря 1936 года**, когда театр наконец обрел свой дом, с премьеры спектакля **Николая Стрельникова «Холопка»**.

\*\*\*

За пять последующих лет театр обрел хорошую творческую форму, став любимцем оренбургской публики. Узнали и полюбили нашу оперетту в Ашхаба-



«Принцесса цирка». Мабель — Е. Колчанова, Мистер Икс — П. Бедарев

де, Самарканде, Ташкенте, Фрунзе, Архангельске, где она побывала на гастрольях. Во время гастролей в Перми театр застало известие о начале Великой Отечественной войны. И очередной зигзаг в его истории. Пока труппа добиралась до Оренбурга, помещение театра занял эвакуированный в Чкалов Ленинградский малый оперный театр — знаменитый Малегот. Оренбургский театр музыкальной комедии вновь остался без крыши над головой. И его в очередной раз приютил Орск, где помимо основной работы артисты проходили военное обучение. А во время сильного наводнения 1942 года даже участвовали в спасательных работах. Летом театр отправлялся в Оренбург на гастроль, как прежде выступая в Летнем театре. Между тем, присутствие в городе ленинградской оперы заставляло провинциальный коллектив поднимать творческую планку. Заметно влияло на качество игры оркестра и то, что музыканты Малегота время от вре-

мени приходили поиграть с коллегами. Нередко за кулисами Летнего театра появлялся **Василий Соловьев-Седой**. В домишке, где он жил, не было пианино, и композитор в свободное от спектаклей и репетиций время работал на инструменте оренбургской музкомедии. Говорят, оттачивал свой знаменитый «Вечер на рейде».

\*\*\*

Не была безоблачной жизнь театра и после войны. В марте 1948 года Совет министров снял с дотации более 600 театров по всей стране. Поскольку хозрасчет и Мельпомену в одну телегу впрячь не можно, многие театры закрылись. Эта же участь ждала и оренбургскую оперетту. Но когда отцы области пришли производить закрытие театра после его возвращения с первых послевоенных гастролей из Уфы, коллектив заявил, что готов отказаться от всего — невыплаченной зарплаты и отпускных, суточных и

полагающихся компенсаций, лишь бы за время отпуска им разрешили подготовить оперетту «Южной ночью», музыку к которой написали **Никита Богословский** и **Семен Кац**. Руководство пошло театру навстречу. Спектакль имел большой успех, в том числе и коммерческий. Театр выжил. И даже весьма преуспел, сделав за сезон с десяток премьер. «Во, сюжет!», — как говорил один комический киноперсонаж. И таких неожиданных поворотов в крутом маршруте оренбургской мюзикомедии было еще немало. Однако хватит о превратностях судьбы. Пора поговорить об артистах. А тут, уж простите, у автора имеются свои предпочтения.

\*\*\*

Солисту оренбургского театра музыкальной комедии **Александр Пашенко** в следующем году исполнится **70 лет**. Любимец публики — такое же законное звание Александра Кирилловича, как и звание народный артист России. В театре он более полувека. Пришел сюда 18-лет-

ним парнишкой. Собирался стать врачом, но, провалившись на экзаменах, решил устроиться монтировщиком в театр. Однако форштадтского огольца взяли в вокальный ансамбль: петь и «выкаблучиваться» он умел с детского сада. Потом пошли первые роли. Было очень трудно — за плечами никакого образования, одна самодеятельность. Спасибо, коллеги помогли. Так что все свои университететы Александр Пашенко прошел в театре, что называется, без отрыва от производства. С десяти утра и до 11 вечера пропадал в театре.

— *А какие мастера меня учили танцевать!* — вспоминает Александр Кириллович. — *Инсарский, Шулгин, Якубов — звезды балета. А на танцах Никитина я так вырос, что мне дали звание заслуженного артиста России. В его хореографии были видны мужская стать и мощь. Он по пять-шесть раз переделывал номера. Поэтому мы выходили к зрителю, подкованные на все «четырех ноги». Неслучайно во время представления нас вызывали на «бис» по нескольку раз.*

«Сильва». Бони — Д. Радченко



Счет ролям, которые сыграл за полвека Александр Пашенко, давно перевалил за полтысячи. Театр дал ему все — любимую профессию, признание публики, критиков и коллег. Но немало и забрал. В первую очередь, конечно, здоровье. Эти разножки, кульбиты, сальто, шпагаты... В спектакле «Здравствуйте, я ваша тетья!» он с батмана падал прямо на шпагат. Однажды порвал мышцы. Три месяца заживало. Ногу ломал, пальцы сломаны, порвал мениск, заработал артроз. В Свердловске на гастролях, делая сальто, ударился головой — получил сотрясение мозга. Что и говорить, рисковал.

Но, говорит, риск был оправдан. Хотелось, чтобы роль была интереснее. Не хотелось играть в полноги. Да и нельзя было в полноги. Когда он пришел в театр, в труппе было пять простаков, он — шестой. Куда столько? Значит, надо было все делать так, как никто не делал. Вот он и делал, не щадя себя.

— Я раб своей профессии, — говорит Александр Кириллович. — Желанной профессии. Когда мне врачи говорили: ой, вам нельзя на сцену — у вас высокое давление, я их не слушал. Да это же мое рабочее давление! Или, ой, вам нельзя на сцену — у вас температура 38,3. Да это мой градус, моя температура! Я не мог играть с «холодным носом». Особенно такие роли, как в «Комедиях», «Здравствуйте, я ваша тетья!». Это же роли, идущие на суперперегрузках. А «Моя прекрасная леди»? Я после роли мистера Хиггинса не мог уснуть до четырех часов ночи.

Вот вам и легкий жанр...

\*\*\*

Еще один корифей Оренбургской музыкальной комедии — заслуженный артист России **Владимир Левашов**, сыгравший более двухсот ролей, в которых проявил себя в самых разных амплуа — героя, простака, комика. И всюду был убедителен, потому что в нем самым живающимся с герой, и простаком, и комиком. Пел он с детства. Но в театр пришел рабочим сцены. Потом стал работать электриком. Через неко-

торое время его перевели в хор. Затем — в персонажи. В Оренбурге оказался случайно: переманил из Хабаровска бывший главный режиссер. «Поехали, — говорит, — в Оренбург. Оттуда до Москвы близко». Вот так Оренбург стал городом его судьбы. Городом, где Владимир Левашов вырос в большого артиста. Впрочем, в его арсенале есть и другие профессии. Когда вышел на вокальную пенсию, устроился работать каменщиком и штукатуром-маляром на Водоканале. Построил там кирпичный гараж. Ну, не один, конечно, с бригадой. Но вот что интересно. Профессиональные каменщики, чуть что, звали артиста: «Семеныч, иди угол выложи, у нас не получается». Проработал чуть больше года. Потом его опять в театр позвали.

— У меня спрашивают, кем бы я стал, если бы не пошел на сцену, — рассказывает Владимир Семенович. — Да у меня масса профессий — кузнец, слесарь, электрик, каменщик. А самая первая — конюх. Когда мне было 12 лет, я работал в доме ребенка: ездил на лошадке по кличке Березка за продуктами. А мечтал, выйдя на пенсию, стать дворником. Но театр всю мою жизнь перевернул. Работая каменщиком, понял: не мое это призвание. Мат-перемат, водка, разговоры про баб. Скучно, противно. А театр делает меня счастливым. Мне даже сны и то про театр снятся. Так что куда мне без оперетты? Это ведь искусство, которое любят все — от уборщицы до министра. Сам Брежнев ходил в театр оперетты на спектакль про Новороссийск. У меня лично на моем концерте в Красноярске был Косыгин. Пришел за кулисы, благодарил: «Давно такого удовольствия не получал». Искусство оперетты завораживающее. Я встаю утром и включаю вальсы Штрауса. Хочется танцевать, хочется жить. Хотя работать в этом жанре нелегко, потому что в оперетте актер должен играть как драматический артист, петь как оперный певец, ну, в крайнем случае, как хороший эстрадный, танцевать как балерина, плясать как цыган.





«Ханума». Акоп — А. Пашенко, Князь — В. Левашов

\*\*\*

Вот и солистка театра **Наталья Чепенкова** может поспорить с теми, кто называет оперетту легким жанром. Она готовилась к оперной сцене. В консерватории ее научили петь. А в оперетте надо петь, говорить, двигаться, танцевать и вообще быть ослепительной. Уметь носить шляпы, боа, кринолины и прочие атрибуты дамы из высшего общества. Всему этому она великолепно научилась на подмостках Оренбургской музыкальной комедии. Аплодируя любимой актрисе, зрители и не догадываются, что ее путь на сцену лежал через... аптеку, где она проработала четыре года, участвуя в свободное время в больничной самодеятельности. А в остальное — готовила лекарства. Когда аптечная рутинная работа стала невыносимой, поступила в музыкальное училище, куда ее приняли с распростертыми объятиями: голос у Натальи был неболь-

шой, но чистый и приятный. После училища, обладая уже лирико-колоратурным сопрано, поступила в Саратовскую консерваторию. Там ее услышал тогдашний художественный руководитель оренбургского театра **Виталий Брук** и пригласил красивую статную брюнетку с роскошными волосами в труппу. Так в нашем театре появилась новая героиня, которую публика сразу же заметила и оценила. А вот самой себе, посмотрев спектакль «**Девичий переполох**» в записи, Наталья не понравилась. Решила, что надо срочно худеть. Отправилась в тренажерный зал, ограничила себя в еде. Результат, причем, ошеломляющий, был достигнут.

Если для кого-то держать себя в форме — тяжкий крест, то Наталья не в тягость работать над собой. «Сцена обязывает», — говорит она. И этим все сказано. В угоду сцене она научилась танцевать. А для



«Биндюжник и Король»

спектакля «Труффальдино», где ее героиня переодевается в мужчину, — владеть шпагой. И три раза в неделю занимается фитнесом, предпочитая силовые упражнения. «Эти занятия, — считает она, — являются профилактикой от многих болезней, в том числе и от сахарного диабета». Это в ней говорит медик. «А диабет очень плохо влияет на кожу». Это уже подает голос актриса.

В Оренбурге она уже семнадцатый год. И кого только не сыграла за это время — Розалинду, Земфиру, Элизу Дулиттл, Сильву, Марицу, Хануму, Ведьму, Одалиску, даже Муху-Цокогуху. В подавляющем большинстве — героини. Но ей хотелось бы утвердиться и в характерных ролях. Для театра она готова на самые смелые эксперименты. Одной из первых ярких работ Натальи Чепенковой была роль Земфиры в опере «Алеко» Сергея

Рахманинова, где она предстала пленительной чернокудрой красавицей-цыганкой. Такой, темноволосой, мы знали ее довольно долгое время. И вдруг однажды в спектакле «Труффальдино», сняв шляпу, она предстает столь же пленительной, но златокудрой красавицей. Признаюсь, если бы не программка, долго пришлось бы гадать, кто играет эту роль. Что ж, вполне в духе лукавой опереточной героини. Правда, в новом облике первое время ее перестали узнавать поклонники. Но Наталью это не очень огорчило. — Конечно, приятно, когда тебя узнают, но возникает ощущение, будто находишься за стеклом, — говорит актриса.

А перевоплощение в блондинку дало ей свободу быть самой собой. Но ненадолго. Зрители безоглядно влюбились и в новый облик актрисы. Заплатив любовью за ее любовь к профессии.

\*\*\*

Разные бывали времена в театре. Собственно с этого и начался наш рассказ. Но завершить его хочется на оптимистической ноте. В преддверии нового года в репертуаре Оренбургского театра музыкальной комедии появилось новое название — мюзикл «Голубая камейя». На афише так и написано: «Театральная сенсация». И в этом нет преувеличения. Мюзикла, сделанного в лучших бродвейских традициях, на сцене нашей музкомедии еще не было. В такой эстетике оренбургские артисты никогда не работали. И чего стоили эти усилия, можно только догадываться. Коллеги с телевидения, снимавшие первые репетиции, на премьеру не узнавали артистов. И не только потому, что те выдавали высокий класс вокального и хореографического мастерства, не узнавали даже внешне. Ведь некоторые исполнители сбросили с десяток килограммов. Над постановкой работала «команда» столичных профессионалов высочайшего уровня — известный российский композитор и продюсер **Ким Брейтбург**, написавший музыку к спектаклю, педагог по вокалу, старший преподаватель Российской ака-

демии музыки имени Гнесиных **Валерия Брейтбург**, режиссер-постановщик **Николай Андросов**, работавший с такими звездами, как Марис Лиєпа, Майя Плисецкая, композиторами Альфредом Шнитке, Родионом Щедриным. Действие происходит в ярких, красочных декорациях, которые придумал художник-постановщик **Григорий Белов**, автор кремлевских праздников. Костюмы, а их более двухсот, сочинила **Марианна Сычева**, известный московский художник, сотрудничающий со многими столичными театрами. Либретто написал известный поэт и драматург **Карен Кавалерян**, положив в основу захватывающий сюжет из русской истории времен Екатерины Второй. Интересно, как работало столичным постановщикам с оренбургскими актерами?

— *Процесс постановки достаточно регламентирован. Есть определенные этапы*, — рассказал, отвечая на этот вопрос, Николай Андросов. — *Этапы четко продуманы. Оставалось только довести людей, не имеющих хорошей школы или соответствующего образования, до необходимого сценического уровня. До совершенства оттачивались вокальные партии. Оттачива-*

«Голубая Камейя»



*лась хореография. Отдельно репетировались мизансцены. В этом смысле работа в оренбургском театре ничем не отличалась от работы в других театрах. Единственное, что можно сказать про ваших артистов: в них чувствуется голод по серьезным, масштабным постановкам. Мне понравилось, что они искренне желали сделать работу высокого уровня. Театр нуждается в таких постановках. Для него это хорошее вливание свежей крови.*

И не только артисты были на высоте, выполняя задачи, которые ставил спектакль, но все цеха и службы — звукорежиссеры, монтировщики, осветители. А художник-постановщик сказал отдельное спасибо цехам, которые оформили декорации даже лучше, чем он ожидал. Впервые за много лет все, кто был занят в постановке, награждены премиями в размере двойного оклада с формулировкой «За выполнение особо важного задания». Уже на общественном просмотре, устроенном перед премьерой, было ясно: особо важное задание выполнено блистательно. Таких оваций, какие обрушивались на артистов после каждой сцены спектакля, стены театра, пожалуй, и не помнят. Еще бы! Ведь все, от солистов до статистов, играют с огромным воодушевлением. И зрители заражаются этим настроением.

Одни восхищены хореографией, другие — вокальными партиями. Как прекрасно звучат голоса! Какая замечательная сценическая речь! Понятен и слышен каждый звук, что стало редкостью на сцене даже драматических театров. А какая музыка! С ходу можно назвать несколько мелодий — практически каждая третья точно станет хитами. Уже в антракте, гуляя по фойе, некоторые напевали: «Вена, Рим и Париж — от любви ты паришь...»

Конечно, проект, который финансирует сам продюсер и министерство культуры и внешних связей Оренбургской области, считающее, что в театре, тящем классические и академические тради-

ции, должно появляться и новое движение, обошелся недешево. «Бюджет спектакля перекрывает бюджет обычной постановки в четыре-пять раз, а может, и более», — не скрывает продюсер. Но оно того стоит. И театр наш того стоит. И оренбургская публика.

Очень пристально зрительный зал следит за дебютанткой **Екатериной Шарповой**, исполнительницей главной роли — Елизаветы Таракановой. Она не профессиональная артистка. Студентка экономического факультета Оренбургского аграрного университета, Екатерина успешно прошла кастинг и столь же успешно стала осваивать новое для себя пространство — театральное. Театр, который многие называют террариумом единомышленников, принял ее дружелюбно. Во всяком случае, ревностного отношения она не чувствовала. И постановщики подтверждают, что им со стороны было видно, как ребята помогали ей в освоении роли, давали советы. Говорят, редко встретишь, когда пришлых людей так принимают. Чаще бывает по-другому...

По условиям контракта продюсера с театром, спектакль должен идти в течение пяти лет — три-четыре раза в месяц. Билеты будут стоить от 300 рублей до тысячи. Разумеется, дешевых билетов будет немного. Так что хлопотать о них придется загодя, а не в день представления. Не секрет, что без пригляда спектакль разбалтывается. Поэтому за постановкой будет осуществляться авторский надзор со стороны продюсера и всей постановочной группы — «по мере поступления проблем». Возможно, проверяющая сторона будет наведываться и инкогнито. О, еще один интересный сюжет, вполне в духе театра оперетты вообще и дворцовых интриг «Голубой камеи» в частности.

Наталья ВЕРКАЛЦАНЦЕВА

Фото автора

## «ВИЙ» В ФОРМАТЕ МЮЗИКЛА

**П**остановка новых современных мюзиклов на сегодняшний день является одним из основополагающих принципов репертуарной политики **Новосибирского театра музыкальной комедии**. При этом большинство мюзиклов, идущих на его сцене, ставились либо впервые в России, либо, более того, создавались по заказу театра в тесном творческом союзе авторов материала и режиссеров-постановщиков. К числу последних относится и приуроченная к Году литературы в России постановка мюзикла новосибирских авторов **Андрея и Нонны Кротовых «Вий»** по мотивам одноименного гоголевского хоррора. Премьера мюзикла состоялась в апреле, и спектакль уже успел обрести своих фанатов — поклонников пластической режиссуры санкт-петербургского постановщика **Гали Абайдулова**, совместная работа с которым над мюзиклом **Александра Колкера «Гадюка»**

принесла Новосибирскому театру музыкальной комедии в 2009 году две «Золотых Маски». Впрочем, это и не удивительно, в спектакле есть все составляющие для ловли зрительских душ: мистический сюжет с сакральным троекратным нагнетанием напряжения, лаконичная и в то же время многофункциональная драматургия, профессиональная работа авторов и, конечно, прекрасные актерские работы как опытных актеров, так и только начинающих свою карьеру студентов и вчерашних выпускников профильных вузов. И главное, авторы и постановщики спектакля предлагают взглянуть на знаменитый малороссийский триллер свежим современным взглядом.

Сняв с гоголевского сюжета национальный декор, авторы мюзикла в союзе с режиссером-постановщиком Гали Абайдуловым лишь усилили общепhilософский стержень истории, даже, пожалуй, сдела-

*Панночка – М. Беднарская, Хома Брут – Д. Савин*





*Хома Брут – Д. Савин, Старуха – Е. Рейтерович*

ли его более внятним. Испытание силы духа, противовес веры и безверия, добра и зла — все это в спектакле читается как нельзя более ясно. И, кроме того, выпукло и рельефно в спектакле проведена тема двуединства черного и белого: не существует в мире абсолютного света и абсолютной тьмы, равно как и в человеческой душе, всегда идет постоянная борьба этих двух начал. Бурсак Хома, забредший с товарищами на отдаленный хутор и по стечению обстоятельств вынужденный три ночи читать молитвы над убиенной им же ведьмой, попадает в «жернова», а леность души, трусость, порочность увлекают его в бездну. И ведь дают ему авторы шанс, введя в действие персонаж, у Гоголя отсутствующий. Хуторянка Алена, пожалуй, единственный светлый луч в царстве отца Панночки — Сотника, и посему, на фоне постепенной трансформации всего окружения из поселенцев хутора в нечисть, персонаж менее всех реальный. Она, как Ариадна, готова протянуть Хоме ту невидимую нить, кото-

рая вывела бы его из подземелья. Но нет в Хоме архетипической силы мифологических прообразов, даже на малейшее душевное усилие он не способен, вот и гибнет. Все как у Гоголя.

Вместо фольклорных мотивов авторы предлагают зрителю более глубокое и разностороннее прочтение всех персонажей повести. Вскользь упомянутая у Гоголя Петровна — «баба в красном очипке» — становится едва ли не главным действующим лицом спектакля. Она и правая, и левая рука Сотника, движению брови которой повинуются любой из жителей сотниковского логовища. Авторы наделяют ее и собственным музыкальным материалом. Краткий гоголевский эпизод, «маленький хвостик» о том, как распознать ведьму, в мюзикле разрастается до сольного номера Петровны, который раскрывает ее собственную ведьмовскую сущность. Для истории драматической, может быть, немного лобово, для музыкального театра — в самый раз.



*Петровна – Е. Дорофеева, Явтух Ковтун – К. Бедарев*

Надо сказать, что в целом спектакль сделан идеально для музыкального театра, точно подогнан под его каноны, законы и правила. Подкупает цельность и единство музыкальной драматургии, прочно спаянной персонифицированными темами и мотивами, внутреннее волнующее, почти симфоническое ее развитие с логическими вершинами и развязками. Ни один персонаж не обделен вниманием авторов, каждому дан свой характерный музыкальный материал, — темы, из слияния и столкновения которых плетется вся ткань музыкальной истории. И, что очень важно, музыка существует в единстве с вербальным и событийным рядами, является их источником, поддержкой и продолжением каждой мысли и движения. Собственно, весь спектакль в целом очень текуч и пластичен, без видимых и слышимых стыков и склеек. Как говорит сам постановщик, свойственная ему балетная специфика постановки спектаклей диктует максимальную осмысленность любого движения и звука,

и минимальное количество бутафории и декораций, при этом функционально многоплановых.

С художником-постановщиком спектакля **Кириллом Пискуновым** у режиссера далеко не первый спектакль, и поэтому взаимопонимание абсолютное. За время всего действия на сцене нет ни одной чистой перемены. На круге сцены размещено несколько деревянных конструкций-трансформеров, при помощи которых в мгновение ока моделируется любое условное сценическое пространство — будь то шумный многоголосный рынок, через который бурсаки пробираются в самом начале действия, одинокий хутор, где происходит фатальное столкновение Хомя с Панночкой, или же церковь, в которой и получает развязку вся эта не очень радостная история. Нет никакого летающего гроба, но он так очевидно ощущается, и Панночка все же возносится, наводя ужас ничуть не меньший. И да, круг, конечно, знаменитый спасающий и защищающий Хомя круг, который решен весьма зрелищно:



Алена – А. Фроколо, Хома Брут – М. Полубоярцев

деревянное кольцо с множеством свечей по всей окружности, в нужный момент (и как же точно к нему подведено музыкально и драматургически) он взмывает вверх, окружая Хому световым кольцом, эфемерным, но для Панночки оказывающимся прочнее всего на свете, на том ее свете.

Но не спасает героя и круг. И это предопределено с самого начала. Хома, как между двумя полюсами магнита, находится в шатком равновесии между двумя женскими началами, но силы слишком неравны. С самой первой встречи с Панночкой Хома попадает в ее власть. В сцене полета на старухе, пластически решенной Гали Абайдуловым как театральная условная, а посему весьма достоверная иллюзия, Хома слишком явно находится в состоянии какого-то мистического блаженства («что со мной такое, что вокруг за диво»), при этом с явственно прочитываемым эротическим подтекстом. Подчеркивая неизбежность потустороннего союза героев, авторы наделяют персонажей и довольно большим количеством общего музыкального

материала, в противовес единственному, опять же все решающему дуэту с Аленой. И это магическое ведьмовское притяжение в дальнейшем все более усиливается, в ключевой точке, предшествующей последней ночи, визуализируясь буквально: в яростно-отчаянный танец Хома, как голос Сирены, врывается пение Панночки, и Хома словно во сне идет на ее зов. Все решено здесь, а появление Сотника уже в образе Вия в сопровождении свиты, — это уже пост-фактум, закрепление результата.

Что же касается национального колорита, то говорить о полном его отсутствии будет опять же неверным. «Яичница с помидорами» (выражение режиссера) во всей красе присутствует в костюмах масовки: яркие венки и бусы, огненные шаровары и пояса, цветастые юбки и очипки. Все это есть, но, как все в этом спектакле, имеет свое место в действии и смысл. Словно обнажая истинную сущность окружения Сотника, постепенно в течение действия тускнеют краски, мертвеют цветы в венках, а сквозь румянец девичьих





Хома Брут – Д. Савин, Тиберий Горобец – А. Дорошенко, Халява – В. Халецкий

щек проступает тлен. Буйство света и жизни начала спектакля оборачивается мертвою синей трясиной, безвозвратно увлекающей тело Хома в теперь уже вечные объятия прекрасной Панночки. Не лишена фольклорного окраса и пластика артистов хора и кордебалета, особенно мужского. Казаки выделяются все положенные коленца и прыжки, причем с большим азартом и мастерством. Но и здесь жизнь угасает при приближении ночи. В сцене рассказа Дороша о злодеяниях Панночки-ведьмы сопровождающие его движения казаков становятся тягуче замедленными, напоминающими пластику крадущейся к добыче стаи зверья.

Не акцентируя внимания на отдельных актерских работах, хотелось бы отметить плюсы ситуации, когда материал создается специально для конкретного коллектива, и авторы, работая над текстом, уже воочию представляют, кто из артистов труппы будет исполнять ту или иную роль. Может быть, поэтому попадание в образы в спектакле почти стопроцентное, особен-

но у актеров опытных, не первый год работающих в театре: **Дмитрий Савин** (Хома), **Мария Беднарская** (Панночка), **Елизавета Дорофеева**, **Вероника Гришуленко** и **Марина Кокорева** (Петровна), **Роман Ромашов** и **Дмитрий Емельянов** (Сотник/Вий). Но при этом все-таки хотелось бы отметить работы молодых артистов, недавно влившихся в творческий коллектив и сразу получивших интенсивный курс молодого бойца от Гали Абайдулова. Сразу две Панночки – **Евгения Палицына** и **Дарья Войналович** – создали вполне достойную конкуренцию Марии Беднарской, а роль Хома блестяще исполнил дебютант **Михаил Полубоярцев**, в минувшем году окончивший Новосибирский театральный институт. Впрочем, все актерские работы в спектакле весьма достойны и органичны, и, что весьма вероятно, мюзикл «Вий» на сцене театра ожидает долгая и счастливая судьба, отмеченная любовью артистов и зрителей.

Татьяна ИЛЬИНА

## ПО ЛИСЬЕМУ СЛЕДУ

Опера чешского композитора **Леоша Яначека** «**Похождения Лисички-плутовки**» вызвала в свое время заметный резонанс в музыкально-театральном мире. Созданная в 1923-м и впервые увидевшая сцену в Брно в 1924 году, она впоследствии была признана одной из самых востребованных в XX веке оперных партитур. Нынешний сезон стал для этого сочинения не просто первым в России, а дважды премьерным – его одновременно поставили сразу два театра – **Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац**, где спектакль задумал художник **Георгий Исаакян**, и **Камерный музыкальный театр имени Б.А. Покровского**, где постановку инициировал большой поклонник и знаток чешской оперы, главный дирижер театра **Геннадий Рождественский**. В версии Камерного музыкального театра опера получила более сокращенное название «**Лиса-плутовка**».

Сочинение с наивным на первый взгляд детским сюжетом о приключениях хитрой

лисы по имени **Остроушка** и о взаимоотношениях лесных зверей с жителями ближайшей деревни, в Камерном театре создали **Геннадий Рождественский** и **Михаил Кисляров**. В их трактовке жанр действия значителен как «сказка для взрослых». И на то есть свои основания. Литературную канву сочинения составила популярная в начале XX века повесть журналиста **Рудольфа Тесноглидека**, которая образовалась из рифмованных подписей к фантастическому комиксу художника **Станислава Лолека**. Став основой оперы Яначека, этот сюжет трансформировался в мудрую лирико-драматическую притчу о величии природы и смысле любви.

Источником вдохновения для композитора послужили восхищение природой и многолетняя безответная любовь к замужней **Камилле Штессловой**, которая была значительно моложе самого Яначека. Закулисным контрапунктом через оперу проходит образ **Камиллы** (в опере – **Теринки**), о которой грезят все герои-мужчины в этом сюжете –

*«Лисичка. Любовь». Детский музыкальный театр им. Н.И. Сац. Фото Е. Лапиной*





«Лисичка. Любовь». Детский музыкальный театр им. Н.И. Сац. Фото Е. Лапиной

Лесничий, Учитель и Священник. В Камерном музыкальном театре этот образ обрел видимые черты — безмолвную партию девушки-мечты Теринки исполняет пластичная чешская артистка **Уна Ягер**. И, конечно, очевидны аналогии девушки с мягкой, хитрой, свободолюбивой Лисичкой. В опере вообще много аналогий, напоминающих о тождестве мира людей и природы. Композитор даже делал умышленное предписание, что некоторые партии людей и животных (Священника и Барсука, Жены Лесничего и Сова, Трактирщика и Петуха) должны петь одни и те же исполнители. Эти аналогии стали плодом его длительных наблюдений за миром зверей и людей. А тождество двух миров оказалось одной из главных идей оперы, где мир обитателей леса и жителей деревни во многом отражают друг друга.

Идея тождества — центральная и в сценическом воплощении Камерного музыкального театра, в спектакле которого особенно сильно ощущается, что люди являются неотъемлемой частью природного мира,

а звери умеют также любить, радоваться и страдать, как люди. В сценических декорациях, разработанных **Асей Мухиной** в тесной связи с компьютерными видеообразами, преобладают плавные природные линии и предметы из натуральных материалов — стекла, камня, дерева. В режиссерской интродукции к спектаклю, где жители деревни наслаждаются жизнью под пение Сезарии Эворы, столы и стулья таверны напоминают формой то ли коряги, то ли сталактиты, а с началом оперы они становятся частью природы. Насекомые, лягушки и маленькая лисичка, выполненные из бумаги на длинных прутьях, оживают на видеозаднике сцены, оставляющем иллюзию безграничного пространства. Но наиболее интересно перевоплощение артистов, которые, сбрасывая с себя одежды жителей деревни, коими представлены в упомянутой интродукции к спектаклю, оказываются жителями леса, мгновенно и очень точно переинициализируемая их повадки. Режиссура пластической графики постановки — одна из сильных сторон Михаила Кис-



«Лиса-плутовка». Лиса — О. Бурмистрова. Камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского. Фото О. Чумаченко

лярова — в этом спектакле особенно характеристична. Примечательна мягкая кокетливая пластика главной героини Лисички в исполнении **Ольги Бурмистровой**, одинаково хорошо демонстрирующей актерские и вокальные возможности. Колоритны **Александр Маркеев** в ролях Барсука и Священника и **Захар Ковалев** в ролях Петуха и Трактирщика. Хорошо звучат **Александр Морозов** в роли Лесничего и **Александр Бородейко** в роли Лиса Златогривека.

Ученик Г. Рождественского **Айрат Кашаев**, зарекомендовавший себя уже не в одном спектакле Камерного театра, управляет музыкальной частью точно и слаженно. Музыкальный рельеф изобилует яркими оркестровыми красками, передающими звуки леса, и разнообразными мелодиями, полными светлой лирики и острого драматизма. И, несмотря на то, что музыка Яначека исполняется здесь в камерном переложении **Джонатана Дава**, она очаровывает красотой и непосредственностью звучания.

Режиссер спектакля и худрук Детского музыкального театра имени Н.И. Сац Георгий

Исаакян поясняет свое видение оперы Л. Яначека: *«История Лисички, которая живет, влюбляется, растит детей, а потом погибает — это притча о цикличности жизни, о том, что зима переходит в весну, весна — в лето, лето — в осень, и так — из года в год, всегда. В этом нет никакого пафоса, но только в этом и есть смысл»*. Цикличность нашла и зрительное выражение в спектакле Детского музыкального театра, визуальным оформлением которого занимались художники **Филипп Виногорадов** и **Валентина Останкович**. Фактически пустая сцена, главным элементом которой является обращенная углом к зрителю квадратная площадка, как и должно быть в сказке, импровизированно преобразуется, становясь то летним лесом с прудом и лугами-лоскутами, то осенним двором дома Егеря, то зимними лесными сугробами, то яркой весенней поляной... Цветное летнее настроение сменяется охристой прохладой осени, на смену которой приходит холод зимнего дыхания... Этот круг, сопровождаемый на заднике сцены оригинальными световыми решениями **Евгения Ганзбурга**, проходит перед зрителем дважды, а фигуры



«Лиса-плутовка». Лесничий – А. Морозов. Камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского. Фото О. Чумаченко

на сцене периодически застывают в красивых графических черно-серых картинах.

Другой центральной идеей спектакля Детского музыкального театра стала идея любви, которая пронизывает сюжет: загадочный образ девушки Теринки, так и остающийся здесь таинственным и «закулисным», становится объектом любовных мечтаний Егеря, Учителя, Пастора и браконьера Гарашты; мир животных тоже охвачен любовью – Лисичка находит Лиса, с которым создает семью – их любовь вдохновенно описана в партитуре. Эта идея проявилась и в измененном для постановки театра им. Н.И. Сац названии спектакля «**Лисичка. Любовь**». Любовь выражена на сцене не только во взаимоотношениях главных героев, но и в хореографии артистов театра, одетых в черное и на протяжении всего спектакля составляющих безмолвный выразительный контрапункт основному сюжету. Дирижер-постановщик спектакля **Евгений Бражник**, сделавший специальную редакцию оперы для театра им. Н.И. Сац и с вдохновением ведущий спектакль, ассоциирует Лисичку с самою Любовью – «многоликой, исчезающей

и появляющейся вновь»: «Наш спектакль о том, что любовь не исчезает вместе с уходом человека. Она живет, она возникает снова и снова, и именно она питает все живое на земле. И только в ней – главная суть человеческого существования!»

Артисты, среди которых задействовано около пятидесяти юных воспитанников детской студии и четыре взрослых солиста, демонстрируют качественный вокал и увлеченную игру.

Жизнь главной героини Лисички, такая простая в пересказе, становится, как и в опере Яначека, такой же сложной, как жизнь каждого из нас. Спектакль «Лисичка. Любовь» – некая современная мистерия, позволяющая задуматься над неоднозначностью и драматизмом жизненного пути. Театр адресует ее в первую очередь подросткам, тинейджерам, молодым людям, только вступающим во взрослую жизнь, задумывающимся о ее смысле, о потерях и о своем месте в этом огромном, сложном и прекрасном мире, и о любви, которая все объединяет.

Евгения АРТЕМОВА

## ОТКУДА ЕСТЬ ПОШЛА НАША РАША

**К**оль скоро вся российская литература вышла из «Шинели» Гоголя, то театральная ее сатира, словно из желудка, наверняка родилась из «Недоросля» Фонвизина: многие острые сюжеты нашей сцены мерещатся в этом шедевре, из него произрастают.

Художественная цельность и действенная мощь фонвизинского текста воистину ошеломляют. Страсть, с какой драматург бичует человеческие пороки, его «содрогающие о зле» потрясает.

Музыкальный театр обращался к «Недорослю» редко. Яркий и яростный спектакль Саратовского ТЮЗа был поставлен Леонидом Эйдиным во второй половине 60-х. Тогда поразили не только хлесткие зонги Юлия Кима, комментировавшие сюжет в брехтовском духе. Незабываемо радостное воспоминание той постановки, игра великой русской актрисы Зои Георгиевны Спириной в роли Простаковой, игра смелая, страстная и трагичная.

Московские «перепевы» этой версии большой сценической судьбы не имели.

У композитора Александра Журбина, драматурга Льва Яковлева и режиссера Геннадия Чихачева история про госпожу Простакову и сына ее Митрофанушку получила новый, более сложный контекст, специфическое развитие, ей добавили еще один, внешний, если угодно, историко-культурный разворот сюжета.

На сцене московского Музыкального театра под руководством Г. Чихачева в спектакле «Недоросль» появляется новая героиня, императрица всероссийская Екатерина Великая.

Очередную комедию Фонвизина, уже известного царице по «Бригадиру», ей читает Правдин, стараясь внушить государыне, что честная эта пьеса прославит ее не меньше, чем переписка с французскими просветителями.

От эпизода к эпизоду императрица колеблется, испытывая весьма противоречивые чувства. Однако повелевает сыграть «Недоросля» единожды на Царицыном лугу, в специальной театральной хоромине, которую на следующее же утро и разобрать.

*Софья — Н. Реброва, Стародум — С. Якубовский*



Драматург и поэт Лев Яковлев, развивая этот сюжетный ход, пользуется мемуарами императрицы, а создавая стихотворные тексты к музыкальным номерам, остроумно стилизует лексику второй половины XVIII века, иронизируя над патетическими порывами одних героев или проникаясь сочувствием к другим.

Живой оркестр под управлением **Владимира Янковского** звучит откуда-то с небес, угадываясь за облачной панорамой. А на переднем плане сценограф **Татьяна Мирова** водружает древо с голубятней на толстых ветвях, где предпочитает обитать Митрофанушка.

Народ, именуемый челядью, художник по костюмам **Елена Бочкова** одела в серую посконь. Мужики, сплошь бородастые, похожи на Мельника из «Русалки», а бабы с толстыми косами, сплетенными из веревок, недалеко ушли от язычества.

Новизна решения темы народа в том, что этот народ и в самом деле челядь. Он явно упивается собственным рабством, хотя господам своим цену знает. Не важно, кто нынче попал под раздачу: сегодня ты, а завтра я. Такая у них се ля ви, скорее трагико-

мичная, нежели водевильно-опереточная.

Культуру в эти массы несет не столько почти самоотверженный Правдин **Олега Зимина** и вовсе не давно познавшая преимущества двойных стандартов Екатерина II **Людмила Кафтайкиной**, одетая в кокетливое подобие офицерского мундира. Задачу просвещать интуитивно берет на себя явившийся вовсе не из туманных далей, а откуда-то с большого свободного дела, обаятельный, зоркий и трезво мыслящий Стародум, сыгранный **Станиславом Якубовским** свежо и лирично.

Статусные лирические герои, Софья и Милон, в свою очередь, несут свой крест старательно, даже отважно. Дебютное волнение юной **Натальи Ребровой** умножает искренность героини, а романтическая природа дарования **Константина Скрипалева** смягчает туповатое упрямство Милона.

Номинального хозяина дома так и хочется назвать тишайшим.

Простаков, каким его являет нам **Владимир Куркин**, людям ничем дурным не грозит, у него какая-то своя, очень тайная жизнь.

Куда активнее в сюжете существует пышущий жизнелюбием господин Скотинин.

Сцена из спектакля. Скотинин — С. Рязанов (в центре)





Простакова — И. Химица,  
Митрофан — В. Поповичев

**Сергей Рязанов** азартно воплощает предтечу опереточных свиноводов, да так увлеченно, что того и гляди запоет нечто вроде: «Поедем в Варздин!»

Скотинин первым из персонажей оправдывает жанр спектакля как «оперетты-водевиля». Опереточна по природе своей молодежь и глупенькая нянька Еремеевна **Наталья Замниборщ**. Озабоченная надеждой на женское счастье, она получает под финал себе в супруги похожего на цирковую лошадь безответственного и забавного немца Вральмана — **Григория Захарьева**.

Опереточных «всплесков» в спектакле немало, но они придают событиям некое игривое обаяние. Таковы учителя Митрофана. Испуганный с рождения семинарист Кутейкин **Зинаиды Громоздиной** от страха почти невесом и толку от него не дожидаться. А отставной сержант Цыфиркин (**Юрий Красов**), мужик честный и совестливый, сам рад избавиться от роли, ему не свойственной.

У каждого героя есть своя музыкальная характеристика, свое чисто жанровое существование. Музыка Александра Журбина, живая и яркая, остроумно оркестрована дирижером **Владимиром Янковским**,





Екатерина II — Л. Кафтайкина, Правдин — О. Зимин

который держит в своих руках все действенные связи спектакля.

Нынче, когда любое действие с музыкой называют мюзиклом, композитору Журбину показалась интересной экскурсия в эпоху ранней русской оперы. Он эффектно стилизует барочные мотивы музыки XVIII века, пронизывая их сатирическими интонациями. Режиссер Геннадий Чихачев находит баланс этого разновысотного напряжения. В спектакле, темпераментном и стремительном, нет нарочитых торможений, как нет и безликой суетности.

По традиции ужасы деспотизма в «Недоросле» вроде бы должна воплощать госпожа Простакова. Но у героини **Ирины Химиной** деспотизм проявляется так органично и весело, что рискуешь заразиться ее бесшабашностью. Этой Простаковой жить интересно. Витальную энергию ей буквально девать некуда. Авантюру с умыслом Софьи она сочиняет с азартом, достойным героиню Достоевского, пусть выглядят все куда элементарнее. Глаза ее сияют вдохновением. Да и сына своего она любит не слепо, а радостно. Никакого изуверства в ней нет. Только любовь.

Дитяtko, увы, не ценит маменькиных чувств. Митрофан жаждет не свободы, а воли, шалой, безответственной и грубой, какую ему вроде как гарантирует армия. **Вадим Поповичев** играет Митрофана парнем лукавым, себе на уме, готовым всех забыть и предать. Его рассудок вполне изощрен, а жестокость происходит из инфантилизма, который в нем страстно и почти насильственно культивировали.

Потеря власти над челядью Простакову, кажется, не так заботит, как сыновнее предательство. Этого маменька попросту не в силах осознать.

События развиваются стремительно. Небитая до поры часть челяди участвует в них не менее активно, чем хозяева. Классическая связка «мужики при господах, господа при мужиках» проявляется и здесь.

В финале пришлые интеллигенты от имени власть предрежащих выясняют отношения со здешними самодурами, подчиняясь законам высокой дидактики ради хеппи энда, обязательного для классицистской комедии, тем более, в опереточно-водевильной аранжировке.

Александр ИНЯХИН

# КУКЛЫ. ГОДЫ. ИМЕНА

**85** лет назад на театральном пространстве столицы появился **Первый государственный кукольный театр** в Москве. Этот материал посвящен вехам истории Московского кукольного театра. Рассказывает его художественный руководитель, крупнейший российский теоретик кукольного театра **Борис Павлович Голдовский**.

*Б.П. Голдовский — заслуженный работник культуры, арт-директор и основатель московских международных фестивалей театров кукол, Персональный член UNIMA при UNESCO, Президент Центра С.В. Образцова, Президент Фонда любителей театров кукол, доктор искусствоведения, писатель, драматург, сценарист. Его труды по истории «кукольной» режиссуры и драматургии, детские энциклопедии переведены на многие европейские языки и являются настольными книгами театроведов, режиссеров, актеров и обычных читателей, поскольку написаны блестяще и просто.*

— **Борис Павлович, у театра — юбилей. Давайте попробуем рассказать о его, безусловно, богатой истории в узких рамках интервью.**

— Попробуем. Это старейший профессиональный театр кукол в Москве. До него было много любительских театров. Некоторые из них даже громко заявляли о себе, как, например, театр Петрушки художницы Нины Симонович и скульптора Ивана Ефимова, созданный в 1918 году. Но Московский театр кукол, тогда он носил другое название, получил господдержку. Своим возникновением театр обязан Виктору Швембергеру, артисту, режиссеру, драматургу, ученику Вахтангова. Швембергер как актер Передвижного театра во время Гражданской войны играл во фронтовых спектаклях, затем основал Черниговский Театр кукол Соцвса (социалистического воспитания). Летом 1922 года он вернулся в Москву. И в 1929 году вместе с женой Надеждой Сазоновой открыл Московский Театр детской книги. Кстати, Московский облас-

тной театр кукол своим рождением тоже обязан этому человеку.

— **Главной задачей театр, видимо, ставил пропаганду детской литературы?**

— Как писал сам Швембергер, театр задумывался как студия чтеца. Времена после войны всегда одинаковые. Масса беспризорников. Проблема воспитания — на первом плане. И детей нужно было учить читать книги, чтение было мощнейшим рычагом развития личности. Театр детской книги открылся под эгидой Госиздата. Как только выходила очередная книга, тут же возникал сценарий и затем — спектакль. Виктор Швембергер существенно обогатил репертуар кукольного театра как драматург. Его пьесы до сих пор ставятся. Я очень хотел, чтобы в афише Московского театра кукол был спектакль по пьесе основателя театра Виктора Швенбергера, поэтому в нынешнем, юбилейном сезоне мы ставим его сказку «Маша и медведь».

— **Как театр пережил годы войны?**

— Одна из групп театра во время выезда в составе фронтовой бригады в сентябре 1941 года попала в окружение под Смоленском. И немцы увезли кукольников в Белоруссию. Там в небольшом городке артисты играли спектакли для детей и создали подпольную организацию. К сожалению, в 1943 году они все погибли. В мае будущего года в театре планируется открыть в их честь Доску памяти. С момента основания театр занимал две комнаты на Сретенке. Но во время войны из блокадного Ленинграда был эвакуирован Театр марионеток Евгения Деммени, выдающегося режиссера и теоретика-кукольника. И актеры Деммени влились в труппу Московского театра кукол. Это сослужило хорошую службу: театру дали наконец помещение, и какое — Славянский базар! После войны театр Деммени вернулся в Ленинград. А главным режиссером сюда пришел Виктор Громов, друг и соратник Михаила Чехова. По рекомендации Чехова, он поступил к Мейерхольду, а когда Мейерхольда не стало, Гро-



Борис Голдовский

мова по понятным причинам нигде не брали. Но взял к себе Сергей Образцов.

— *Есть мнение, что актер для режиссера — лишь живая глина, кукла. А Михаил Чехов требовал от актера игры воображения, то есть режиссерского соавторства. Как все это реализовывалось в рамках кукольного театра? Актеры приняли?*

— Конечно, приход в театр человека, непосредственно участвовавшего в создании актерской системы Михаила Чехова, стал своеобразной революцией. На самом деле, с Грозовым в театре Образцова произошла целая история: актеры с ним репетировали прекрасно и буквально влюбились. Громов был педагогом от Бога, лучшие актеры Образцова признавали, что именно он сумел полностью раскрыть их для сцены. В труппе Образцова наметился раскол. Но Громов вовремя ушел в Московский театр кукол. При нем в конце 50-х — начале 60-х этот театр славился именно мастерством актера, Виктор Алексеевич воспитал по системе Михаила Чехова прекрасную труппу.

— *Это был театр с ширмой или без?*

— С ширмой. Тогда господствовала теория бесконфликтности, предполагающая построение драматургии на борьбе лучшего с идеальным. С точки зрения драматургии — тяжелое время. Кстати, с именем Громова в Московском театре кукол связан период натурализма: постановки решались предельно натуралистически, человеческая и иная фактура копировалась детально, вплоть до использования натуральных материалов.

— *Это был трюк?*

— Когда зритель видел полное человекоподобие, это производило сильное впечатление. Куклы выступали как обычные драматические актеры. Если они по сцене читали книжку — это была миниатюрная книга, перелистывались страницы. Если они курили, то по всем правилам: вытаскивалась спичка из коробка, чиркалась о коробок, закуривалась папироска. Актеры Громова умели невозможное. Но, конечно, такой театр — своего рода аттракцион.

— *Как складывалась судьба театра в бо-е?*

— «Оттепель» пустила в рост новые веяния. Время требовало синтеза, остроты, метафоры. На пост главрежа пришел Борис Аблынин, ученик Образцова. Аблынину нужен был театр публицистический, злободневный, зрелищный. И на этой почве возник конфликт: актеры труппы были научены виртуозному владению куклой и не могли понять, зачем им выходить на драматическую сцену? Старые актеры хотели кукольный театр, новые — отвергали прошлое.

— *И как же разрешился конфликт?*

— Аблынин понял, что ему нужна «новая кровь». Он собрал актерскую студию при театре. И дипломной работой его студентов в 1968 году стал спектакль «Жаворонок» Жана Ануя. Я видел этот спектакль, мощный, резонансный. Жанну д'Арк играла чудная Нина Шмелькова, сейчас — одна из старейших актрис театра Образцова. «Жаворонок» приняли на «ура», назвали одним «из самых парадоксальных, ярких, ироничных и остроумных спектаклей» московского сезона. Говорили о новаторстве: трагедия была разыграна куклами и масками. «Жаворонок» восхитил всех, кроме, естественно, старых актеров труппы. Но к счастью, Аблынину позволили открыть театр-студию «Жаворонок», он ушел вместе с воспитанниками им актерами. Я в те годы начал свою кукольную жизнь именно в студии Московского театра кукол, когда пост главного режиссера после ухода Аблынина занял Авксентий Гамсахурдия. При нем в театре царил режиссерский диктат. Статьи, тогда для этого театра писал Сергей Михалков.

— *Если отбросить частности, в основе внутритеатральных конфликтов всегда лежит проблема творческого развития?*

— Конфликт — обычная для театра вещь. Объясняется просто. Меняются мировоззрения. Меняется театральная эстетика. Жизнь меняется: старики уходят, дети рождаются. Театру нельзя застыть в одной форме, как в слепке. Он — живой организм. Поэтому, собственно, новые режиссерские подходы и конфликтуют с прошлым.

— *А что же случилось со студией Аблынина?*

— Его театр-студия поставил несколько спектаклей, но года через два идеи исчерпались, театр расформировали. Борис Аблынин ушел в мультипликацию. Большая часть актеров вернулась в стены этого театра, кто-то поступил к Сергею Образцову, кто-то ушел на телевидение. А затем у театра открылась очередная глава: сюда со своими актерами пришел Леонид Хаит — «конферансье Апломбов» из «Необыкновенного концерта». К тому времени у него сложился свой актерский ансамбль «Люди и Куклы», ансамбль влился в труппу кукольного театра.

— *Постановки Леонида Хаита часто транслировались по телевидению, их называли «новаторством». Их с удовольствием смотрели и взрослые и дети. Но было ли что-то новаторское?*

— Когда куклы на сцене работают вместе с драматическими актерами и об этом говорят, как о чем-то новом, во мне поднимается протест. Ничто не ново под луной. И Леонид Абрамович не придумал это направление, его истоки глубже... Идеи витают в воздухе. Хаит уловил эти вибрации, реализовал в контексте эпохи. Он долго и успешно работал в Московском кукольном театре в качестве главного режиссера. Это был очень хороший период. Но поначалу тоже довольно конфликтный.

— *Почему?*

— Труппа стала очень неоднородной. Молодежь — студийцы Гамсахурдия, ветераны — актеры Громова: разные школы. А у Хаита — свое видение пути, он привнес элементы эстрады. Но Леонид Абрамович, помимо прочего, был замечательным педагогом. Ему удалось преодолеть все трудности, появилось много прекрасных спектаклей. У Хаита были личные контакты с ведущими актерами, режиссерами, композиторами СССР, театр стал много гастролировать по Союзу и дальнему зарубежью, а актеры любят путешествия. Это, безусловно, один из золотых моментов.

— *А в чем секрет успешного управления театром, на ваш взгляд?*

— Художественному руководителю важ-

но быть не столько талантливым режиссером и постановщиком, это, может, и обязательно, потому что главный режиссер может сам и не ставить спектакли. Гораздо важнее уметь создать творческую атмосферу в театре, — работа, считайте, чисто педагогическая. И сложная. Потому что актеры, а тем более актеры-кукольники, ранимые, самолюбивые, со сложными биографиями. Как только в коллективе возникают творческие сложности — на первый план выходят взаимоотношения. Этого нельзя допускать.

— *Время смеялось, Леонид Хаит эмигрировал. Как складывалась судьба театра в 90-е?*

— У Швембергера, у Громова, у Абылины, у Хаита, так или иначе, театр поднимался на взрослых спектаклях. Это не значит, что театр кукол должен заниматься исключительно взрослым репертуаром. Но именно спектакли для взрослых вытачивают ремесло, держат профессию, будь то актер, режиссер или художник. Если концентрации таланта в постановке недостаточно, взрослый зритель отреагирует прямо. А Московский театр кукол полностью перешел на детские постановки, причем, с очень слабой режиссурой.

— *Хотя здешней актерской школе, как выясняется, могли бы позавидовать многие театры!*

— Дети — благодарный зритель. Им все нравится, они будут в восторге от всего. И театр успокоился на продолжительное время. Да, было порядка 35 названий и около 50 актеров, театр неплохо жил — материально. Но качество спектаклей упало настолько, что это стало очевидно всем... И было принято решение о реформировании театра. В 2010 году сюда пришла новая, без сомнения, интересная команда «эффективных менеджеров». Им дали довольно серьезное финансирование. Весь прежний репертуар был снят, практически полностью обновилась труппа. Нужно было срочно ставить новые спектакли. Пошли по пути наименьшего сопротивления: купили успешные постановки режиссеров-лауреатов «Золотой Маски». Но спектакли не родились здесь, это был повтор, вто-

рая или даже третья «вода». А потом деньги кончились... Осталась труппа, которая толком не успела перезнакомиться. И вот в этой сложнейшей ситуации в театр в качестве директора пришел заслуженный деятель искусств Борис Киркин. И предложил мне стать художественным руководителем. Я тогда прекрасно чувствовал себя на Кипре, дописывал книжку «Дети Гефеста», активно преподавал, летал по всему миру с лекциями, был очень востребован... Но все-таки согласился. Ведь в сентябре 1971 года я поступил сюда студийцем. И спустя четыре десятилетия у меня возникло ощущение, что остался долг перед этим театром, он мне не чужой.

— *Вы двадцать лет были арт-директором театра Сергея Образцова. Чему научил вас Мастер, создавший не просто театр — кукольную империю?*

— Если говорить общими словами, главному. Сергей Владимирович был замечательным коллекционером. Он коллекционировал все: от механических кукол, народных промыслов, странных вещей — до людей. И он сумел собрать вокруг себя много талантов: не только артистов, но и билетеров, администраторов, механиков. Это я и перенял. Я понял простую вещь: театр будет успешен тогда, когда критическая масса талантливых людей достигнет определенной величины. И возникнет цепная реакция: эти таланты начнут создавать театр. Поэтому первое, с чего я начал — стал собирать в стенах Московского театра кукол талантливых людей. И должен отдать дань предшественникам: актеры нашей труппы в большинстве своем талантливы и перспективны. Наш главный художник — Евгения Шахотько, лауреат премии «Золотая Маска». Режиссеры Наталья Пахомова и Ольга Минаичева ставят замечательные спектакли. То же я могу сказать о сотрудниках всех театральных служб. Моя задача — сплотить позитивных, работоспособных, одаренных людей, стремящихся работать. Они и поведут театр дальше...

Татьяна КОРОТКОВА

## СДОБНАЯ СКАЗКА О КОЛОБКЕ

**В** Иркутском областном театре кукол «Аистенок» состоялась долгожданная премьера. Спектакль «Колобок» для детей с четырех лет — народная сказка, которая знакома каждому с детства. «Замесили» эту историю мастера своего дела: главный режиссер театра и постановщик **Юрий Уткин**, художник **Ольга Ивченко** и композитор **Андрей Бырк**. Эта команда не впервые работала на сцене «Аистенка», постоянные зрители помнят еще одну их совместную постановку «Золотой цыпленок». Однако же, если первая работа профессионалов отличается своей эмоциональной стороной, то «Колобок» — это веселый, жизнерадостный, интерактивный спектакль.

«Сдобная сказка» — именно так на афише определен жанр, и это неспроста. Юрий Уткин отличается умением придумать оригинальную художественную

форму и воплотить ее в жизнь. Например, его работа «Живая душа» по произведению Н. Лескова, недавно побывавшая на международном фестивале «Рязанские смотрины», — это спектакль-обряд. Точное определение жанра постановки позволяет лучше погрузить зрителя в ее атмосферу.

В новом иркутском «Колобке» действие хорошо известной нам истории происходит на мельнице, где умелые пекари встречают гостей, для которых «пекут» и рассказывают свои «сдобные сказки». Это веселая и жизнерадостная пара, роль которой исполняют **Наталья Дюкова** и **Павел Иванов**.

Интерактивный спектакль подразумевает постоянное общение и игру актеров со зрителями, которые принимают непосредственное участие в действии. Сначала все вместе пьют чай, потом замешивают тесто, а после помогают Ко-

Колобок — Н. Дюкова



лобку убежать от Волка и Медведя. На сценической площадке все «под рукой», история сочиняется «на ходу» — то, что называется актерской импровизацией.

Примечательно, что домашняя утварь и прочие предметы с легкостью превращаются в оригинальных героев, то есть главных персонажей сказки. Несмотря на то, что в постановке заняты самые молодые артисты театра, они мастерски справляются с задачей режиссера, играя несколько персонажей, давая им точную звуковую и пластическую характеристику.

Аналоги сказки «Колобок» существуют во многих народах мира, где он является блином, пирогом, пряником, пончиком и т. д. В каждой народности есть свои добавления и сокращения. Режиссер иркутского варианта Юрий Уткин, который является автором пьесы, написал и воссоздал свою интерпретацию, в которой прослеживаются две очень важные идеи.

Во-первых, Лиса в этой сказке хоть и съедает главного героя, но оказывается, что это не конец. Все можно изменить, и у Колобка с помощью зрителей появляется второй шанс. Это первая тема: о том, что хоть ты и совершаешь в своей жизни ошибки, но тебе всегда дается время все обдумать и поступить иначе, найти свой правильный путь, как бы тебя не искушала судьба. Во-вторых, бабушка и бабушка, предупреждающие озорного и непослушного «ребенка», раскрывают перед зрителем отношения родителей и детей. Разговор идет о том, что к близким людям, какими бы они ни казались скучными и назидательными, надо прислушиваться.

Такие постановки важны как для маленьких зрителей, так и для их родителей. «Колобок» — спектакль для всей семьи. Он задает важные вопросы, которые можно обсудить со своими детьми и вместе найти правильное решение.

В конце февраля на сцену планируют выйти второй актерский состав «Колоб-



Лиса — Н. Дюкова, Колобок — П. Иванов

ка», в котором роли чудной пары пекарей исполняют **Анастасия Усольцева** и **Петр Инкижинов**. Говорят, что не бывает одинаковых спектаклей, потому как каждый актер вносит в постановку свою «изюминку». Тем лучше для иркутских зрителей, которые смогут увидеть новую премьеру и помогут «замесить» ее по-своему, добавив в нее свои «ингредиенты».

Наталья **НОВАЯ**  
Фото автора

# ПЛАНЕТА ТАТЬЯНЫ КАРПОВОЙ

**Татьяна Михайловна КАРПОВА**, увы, не сыграла в спектакле «Мой век», хоть и репетировала в своем родном **Театре им. Вл. Маяковского**. Помешала травма. Но она этот спектакль сыграла в жизни! Жизни, достойной описания яркого детективного романа.

Детство в Харькове. Первые шаги на профессиональной сцене у великого украинского реформатора сцены Леся Курбаса. Курбаса, который и сказал ей: «Тикай до Москвы!» Его арестовали, а она вместе со своей подругой Зинкой (артистка театра им. Маяковского Зинаида Самойловна Либерчук) приехала в Москву. Татьяна была уверена, что такие «talанты», как они, необходимы во всех театральных училищах столицы. Но увы, куда бы они ни приходили, их украинский говор не позволял стать в одни ряды с абитуриентами из России. Но Татьяна Карпова слышала, *шо* есть такая Бабанова в Театре Революции. И она пришла вместе с Зинкой к ней. И та взяла их! И уже через год Татьяна Карпова разговаривала, как жительница столицы. А харьковский акцент убирается сложно, или остается навсегда...

В 1938 году Татьяна Карпова и Зинаида Леберчук стали артистками Театра Революции. В театре, кроме Бабановой, играли Юдифь Глизер и Максим Штраух, Клавдия Половикова и Лев Свердлов, Нина Тер-Осипян и Дмитрий Орлов, Сергей Мартинсон и молодая, впоследствии одна из самых блистательных трагических актрис, Вера Гердрих. Татьяна Михайловна Карпова всю жизнь отдала единственному театру, который назывался сначала Театр Революции, потом Театр драмы, и наконец Театр им. Вл. Маяковского. Здесь она сыграла свои лучшие роли – **Надя Коврова** («Весна в Москве» **В. Гусева**), **Любовь** («Домик на окраине» **А. Арбузова**), **Лена** («Ленушка» **Л. Леонова**), **Сонька** («Аристократы» **Н. По-**



Татьяна Карпова

**година**), **Линда** («Гостиница «Астория» **А. Штейна**), **Лёля** («Океан» **А. Штейна**)... Много было ролей репертуара Марии Ивановны Бабановой – **Элизабет** в «Круге» **С. Мозма**, **Диана** в «Собаке на сене» **Ф. Лопе де Вега**, **арбузовская Таня**, **Шура Азарова** в «Давным-давно» **А. Гладкова** и **Любка Шевцова** в «Молодой гвардии» **А. Фадеева**, роль, за которую Карпова получила Сталинскую премию 1-й степени.

Те, кто видел Татьяну Михайловну на сцене, согласятся со мной, что Карпову «переиграть» нельзя. Она, как кошка. Даже если молчит, зритель следит за ее поведением. Среди «молчаливых» ролей особняком стоит ее **Катрин** в «**Мамаше Кураж и ее детях**» **Б. Брехта**, где заглавную героиню играли Юдифь Глизер и Вера Гердрих. Ее глухонемая дочь матушки Кураж вошла во многие





«Молодая гвардия». Сергей Тюленин — Б. Толмазов, Люба Шевцова — Т. Карпова, Олег Кошевой — Е. Самойлов



*«Чайка». Полина Андреевна — Т. Карпова, Дорн — Ю. Горобец*



Н.П. Охлопков и артисты спектакля «Молодая гвардия»

театральные учебники. Все это было при ее горячо любимом режиссере Николае Павловиче Охлопкове. Когда в театр пришел Андрей Александрович Гончаров, то Татьяна Карпова сразу заняла в его спектаклях лидирующее место. Первой стала горбатая **Клавдия** в «**Детях Ванюшина**» **С. Найденова**. Потом последовали **Устинья Наумовна** в «**Банкроте**» **А.Н. Островского**, **Мадам** в «**Трех минутах Мартина Гроу**» **Г. Боровика** и наконец **Большая Ма** в спектакле по пьесе **Т. Уильямса «Кошка на раскаленной крыше»**. Это был спектакль-соствязание. Татьяна Дорониная и Александр Мартынов, Светлана Немоляева и Армен Джигарханян... В этой роли она играла судьбу. Нет, неправда, что только в этой. Судьбу она играла во всех ролях. Татьяна Михайловна с жадностью работала не только с Охлопковым и Гончаровым, но и с молодыми Сергеем Яшиным, Генриеттой Яновской, Александром Вилькиным, Сергеем Арцибашевым. Жадная до ролей, она

щедро подарила свою любимую Соньку в «**Аристократах**» Татьяне Дорониной. Она вообще любит делать подарки.

Восемь лет назад Татьяна Михайловна Карпова приняла участие в вечере Дома актера им. А.А. Яблочкиной «Парад планет». Когда я задумывал этот вечер, то пригласил артистов, которые перешагнули девяностолетний рубеж — Вера Гердрих и Владимир Зельдин, Татьяна Панкова и Ирина Масленникова, Кира Головки и Давид Лернер, Татьяна Еремеева и Галина Коновалова... и Татьяна Карпова. Зал встретил их storia, продолжая скандировать. Сегодня, когда все у нас великие и выдающиеся, тех, кто дал славу и гордость отечественной сцене, нельзя так называть. Потому что они просто-напросто планеты, до которых нам не дотянуться. И Татьяна Михайловна Карпова, народная артистка СССР — одна из них.

Павел ТИХОМИРОВ

Фото предоставлены Музеем Театра  
им. Вл. Маяковского

# ПАМЯТИ НИКОЛАЯ ХМЕЛЕВА

**В** наступившем сезоне свой 90-летний юбилей отмечает **Московский театр имени М.Н. Ермоловой**, в чьей славной и вместе с тем противоречивой истории одна из страниц связана с **Николаем Павловичем Хмелевым**. В 1937 году Студия под руководством Хмелева объединилась со Студией имени М.Н. Ермоловой, и Николай Павлович возглавил Ермоловский театр. «У руля» этого театра Хмелев — артист, режиссер, педагог, яркий представитель второго поколения МХАТа, находился до конца дней, стремясь в работе со своими подопечными придерживаться перенятых им от Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко принципов высокого служения искусству.

Причем, для Николая Павловича это были не красивые слова. Ведь вся его жизнь представляла собой пример безоговорочного творческого максимализма.

Его и болезнь-то настигла, как говорится, «на рабочем месте», то есть на сцене, по ходу генерального прогона мхатовского спектакля «Трудные годы» по пьесе А.Н. Толстого, в котором он должен был создать образ царя Ивана Грозного. О том трагическом событии, произошедшем ровно семьдесят лет назад, 1 ноября 1945-го, пишет в заключительной главе своей, датированной 1980-м и, увы, до сих пор не изданной монографии о Николае Хмелеве его ученик — режиссер, театровед **Виктор Григорьевич Комиссаржевский** (тоже, кстати, не чужой человек Ермоловскому театру и автор книги «Хмелев за режиссерским столом»).

Именно эта, без сомнения, одна из самых сильных в эмоциональном отношении глав и предлагается вниманию читателей. Называется она

## ПОСЛЕДНЯЯ РЕПЕТИЦИЯ

Все, что происходило в день этой репетиции, записала Ольга Сергеевна Бокшанс-

кая, и записала так точно, что записи эти можно считать своего рода «классикой документа». Многие годы, работая секретарем Владимира Ивановича Немировича-Данченко, она была человеком, тонко понимающим театр и, зная, как верил в Хмелева Немирович, отчетливо представляла масштаб случившегося в тот день — 1 ноября 1945 года. Кроме того, она любила Хмелева как артиста, но записала этот день как протоколист, который прячет свои чувства за точным изложением фактов.

Я мог бы попробовать восстановить последний день Хмелева по многим свидетельствам (они есть у меня, и будут порой кратко перебивать ее запись), но в этой документальной повести счел уместным отдать роль главного свидетеля именно ей.

**О.С. БОКШАНСКАЯ:** Начало репетиции было назначено на половину двенадцатого, но негласно считалось, что она начнется никак не раньше двенадцати.

Было около десяти, когда он появился за кулисами. На спектакли, на генеральные репетиции он всегда приходил рано, задолго до начала, любил одеваться без спешки и суеты.

Он вошел в свою уборную и тотчас его постоянный портной-одевальщик Илья Александрович Трунков — его любимец Илюша — вошел вслед за ним, помог ему раздеться и надеть театральные костюмы. Хмелев был в отличном настроении, оживленно расхаживал по уборной. Однако, когда он в красных шароварах и белой полотняной рубашке, красных бархатных сапогах сел к гримировальному столу и М.Г. Фалеев пришел его гримировать, настроение его упало, и он сказал Фалееву, что чувствует себя неважно, плохо спал, почти не спал... Такая ответственная репетиция, а самочувствие дурное.... Просто беда!...

— Брось, постоянно это с актерами бывает. И с тобой тоже всегда, — сказал Фалеев...

Грим удался и ему понравился. И постепенно к Хмелеву стало возвращаться хорошее, спокойное, сосредоточенно-душевное состояние.

В уборную вошел постановщик спектакля А.Д. Попов. Хмелев сказал ему:

— Знаете, чувствую себя прекрасно, голова ничуть не болит, такая свежая, ясная...

Прошло какое-то время. Начало репетиции все еще задерживалось. Он стал терять терпение: «Черт знает, что такое! Разве нельзя так сделать, чтобы репетиция начиналась вовремя!» — сердито говорил он, шагая по коридору».

Это была первая после летнего перерыва генеральная, которую в театре обычно называют «адовой». Здесь, как правило, многое мешает актеру: проверяют установленный ранее свет, что-то не хватает из реквизита и костюмов, какие-то неожиданные пожелания возникают у режиссера, в общем, в этой задержке не было ничего исключительного — обыкновенный театральный «ад» первого прогона в гримах и костюмах. Но Хмелев был прав: если бы действительно этот «ад» был «вымощен» добрыми намерениями всех, его, наверное, можно было бы предотвратить.

**О.С.** Наконец, дали первый звонок. Он вошел в свою уборную, надел тяжелый костюм: парчовое одеяние, бармы, шапку Мономаха и пошел в зрительный зал посмотреть, как пройдет первая картина.

Фотограф М.А. Сахаров стал его уговаривать: «Пойдемте, я вас сфотографирую». Хмелев отказался: «Нет, нет.... Да и примета плохая — сниматься, не сыгравши роли...»

В час дня начали первую картину. Хмелев сел в восьмом ряду, рядом с режиссерами. Раза два он наклонился к Кнебель и говорил шепотом: «Хорошо все у них получается, право слово, хорошо. Как мне после этого играть, выйдет ли у меня так же складно?»

В тоне не было ни нервности, ни тревоги. Это было озорное, типично-хмелев-

кое актерское кокетство. В какой-то момент Кнебель сказала ему: «Тяжело Вам в этой шапке, снимите ее».

Он послушно снял, положил на режиссерский стол, но вскоре опять надел.

Вероятно, Мария Осиповна заметила, что Хмелев слегка морщится от ощущения какой-то тяжести в голове, и поэтому предложила снять шапку. Эту шапку во время сцены в «Земском соборе» он несколько раз поправлял, хотя знал, что каждое движение неподвижно сидящего Грозного — это резкая «мизансцена тела», как говорил Немирович.

Кто-то говорил мне, что в это утро, примеряя шапку, он все время жаловался: «Тяжело, давит...» Но виновата в этом была не шапка Мономаха.

**О.С.** В это время Сахаров опять подошел к Хмелеву и стал уговаривать его сняться... Ему явно хотелось сняться, но он почему-то скрывал это. Поставив минуту в нерешительности, он пошел на сцену, где уже стояла декорация первой картины... Сахаров из зрительного зала сделал два снимка.

— Знаете, это важно — зафиксировать грим, я доволен, что снялся.

Он был в радостном, счастье-возбужденном состоянии. Все было готово к началу. Началась картина «Земский собор».

Сегодня он играл в полный тон, давая настоящий раскат роли, играл так вдохновенно, невероятно сильно, что А.Д. Попов сказал М.О. Кнебель с беспечностью: «Как можно так тратиться?! Ведь у него еще весь спектакль впереди! Это какое-то самосжигание!»

Когда начиналась вторая картина и дали занавес, Хмелев сказал помощнику режиссера Бутниковой: «Ксения Яковлевна, вы сразу не начинайте следующую, я что-то устал, пить хочется...»

Бутникова предложила, что сейчас принесут что-нибудь выпить. «Нет, я в зрительный зал сейчас пройду, там чаю налью»... Трунков стоял уже в кулисе и ждал (Хмелев должен был переодеться к сле-



Н.П. Хмелев.  
На фотографии – дарственная  
надпись В.Г. Комиссаржевскому

дующей картине). Хмелев позвал его: «Илья Александрович, давай поскорее переодеваться, я что-то нехорошо себя чувствую».

Они вошли в декорацию опочивальни. Хмелев сказал: «Ноги меня не держат, что-то и сердце щемит», — и он прижал левую руку к груди, сжав в пальцах одежду... Он позвал Бутникову: «Ксения Яковлевна, помогите мне надеть кафтан, никак в рукава не попаду...» Одевшись, сказал Трункову: «Проводи меня, пожалуйста, в зрительный зал». И пошел к авансцене, тяжело опираясь на плечо Трункова.

Занавес был закрыт. Он обогнул занавес с краю. «Мне к вам прийти?» — крикнула Кнебель из восьмого ряда, едва увидела его у левого портала. «Нет, я иду к

вам», — ответил он и занес ногу над рампой, чтобы ступить на боковую лестницу в зрительный зал. И вдруг пошатнулся и как-то странно припал на одну ногу. Его тотчас же поддержал Трунков и еще кто-то.

Этим «кто-то» был Петр Григорьевич Чернов, что играл одного из опричников. Хмелев давно, еще на вступительном экзамене приметил этого молодого актера и доброжелательно следил за его движением в театре.

«Что это он такой тяжелый! — удивился Чернов, — ведь в жизни он не такой уж могучий». «Ну вот, теперь все в театре будут говорить, что Хмелева на руках несут», — шутил Николай Павлович, по-

ка его несли в зрительный зал и усадили в одно из кресел первого ряда.

**О.С.** Все бросились к нему.

— Вы оступились?

— Нет, голова у меня закружилась, — сказал он растерянно, — что это со мной? Какое странное состояние! Что это? Почему закружилась голова?..

Он казался очень испуганным.

Потом стал стремительно и сильно рваться с кресла вперед: «Я пойду туда... Я пойду к себе... Там отлежусь», — говорил он прерывисто.

Больших физических сил стоило Кнебель удержать его в кресле. Руки его были влажны, пот выступил на бледном под гримом лице, даже шея была влажная. Вдруг он посмотрел на Кнебель очень пристально и спросил: «Как я играл?» Глаза были ясные, живые. Кнебель стала очень хвалить его за вторую картину:

— Неправду вы говорите, вы меня утешаете...

— Да спросите хоть кого хотите. Вот Шверубович (В.В. Шверубович — в то время зав. постановочной частью МХАТ, сын Качалова, театральный писатель. — *прим. автора*) смотрел вас в первый раз, ему очень понравилось...

Тем временем Шверубович и Бутникова побежали на сцену за чем-нибудь из мебели, чтобы уложить Хмелева. Он, видя и слыша их хлопоты, сказал:

— Ничего не надо. Позовите мне Диму Шверубовича. Интересно, какое у него впечатление.

Между тем из зрительного зала уже побежали за театральным врачом Иверовым. В зал вошли Месхтели (директор-распорядитель МХАТ. — *прим. автора*), Прудкин и многие актеры, не занятые в «Иване Грозном». Первым из этой группы людей подошел М.И. Прудкин — один из самых близких Хмелеву людей, и сел рядом.

— А, Марк, это ты, Марк? — говорил Хмелев уже с натугой, и рот его кривился влево.

К первому ряду подошел Иверов:

— Что с тобой?

— Болит, — страдальчески морща лицо, сказал Хмелев, и правой рукой взялся за сердце, провел ею по левой стороне груди и по левой руке до локтя.

Как часто за годы до этого — дома, в студии Хмелев вот так же проводил ладонью по левой руке до локтя и говорил: «болит», и все подшучивали над его мнительностью, не принимая этого всерьез. Но, оказалось, что Хмелев не шутил.

**О.С.:** Иверов поспешно ушел. Хмелев опять обратился к Кнебель:

— Ну, а это место, как я сыграл? А этот вот кусок?

Он перебирал отдельные места из второй картины, отчетливо все помнил. Но, видимо, ощущение испуга, растерянности и тревоги не оставляло его, и он старался скрыть его шуткой, юмором. Он говорил: — Это я не по системе играл, вот и стало мне плохо. Это в наказание за то, что не по системе играл.

Он выговаривал слова так, как будто говорил сквозь сжатые зубы.

Как странно, Хмелев действительно был очень мнителен. Помню, как он должен был в Ермоловском театре смотреть прогон какого-то спектакля, зашел к себе в кабинет и долго не выходил оттуда. Мы его ждали. Обычно он был пунктуально точен. Наконец я вошел к нему — проверить, что случилось. Он сидел бледный, с трагическим лицом, и сказал, что с ним случилось нечто ужасное, и нужно немедленно вызывать врачей. Оказалось, что маленькая соринка попала ему в глаз. А сейчас он находился в себе силы шутить, чтобы успокоить других, понимая, что с ним случилось что-то непонятное и страшное.

**О.С.** Движения губ были частично парализованы. Он это заметил и испуганно спросил у Иверова:

— Скажи, это кондратий у меня?...

Он наотрез отказывался лечь... Наконец все-таки уговорили его. Он лег и как-то весь потянулся, — это было движение

человека, который прилег отдохнуть. Но тут же стал порываться встать, говоря:

— Я сейчас буду репетировать...

Фалеев, видя, что репетиции конец, подошел к нему и снял с него парик, бороду и усы... Все кругом почувствовали, что Хмелев остро ощущает неловкость своего лежания в зрительном зале и странность всего происходящего. И все старательно подхватывали шутки, которыми он бравировал:

— Расскажите Марку, как я играл, — говорил он Кнебель, — вот теперь, когда я хорошо играю, никто не зайдет посмотреть, а на разные неудачные репетиции непременно являются. Расскажите Марку, что я хорошо играл, хотя и не по системе. Оказывается, можно хорошо играть и не по системе.

Его перенесли, несмотря на его сопротивление, в ложу дирекции. Перстни Грозного на его руках, ударяясь, звенели. Он продолжал шутить, обращаясь к Прудкину:

— Это мускульное напряжение. Знаешь, как говорил Станиславский, у меня произошло перенапряжение мускулов. Не по системе играл.

Помолчал и добавил:

— А, может быть, так и нужно играть не по системе... Но чтобы до обморока!

Вдруг после короткого молчания он сказал Прудкину:

— Марк, я умру? — и уже утвердительно. — Я умру. У меня удар...

Прудкин ответил быстро, изо всех сил старался быть спокойным и беззаботно оживленным:

— Что ты, Коля! Ты же видишь, ничего страшного. Ну, давай здороваться... Давай руку...

Хмелев перестал ударять в стену рукой и подал Прудкину правую руку...

— Ну, теперь левую давай...

Но Хмелев снова подал правую... Он весь горел. Трунков принес очень много полотенец и лохань с водой.

**М. Прудкин:** Я очень хорошо помню, он то и дело опускал два пальца в лохань и к виску, в лохань — и к виску. К виску он

приставлял пальцы, как это делал Алексей Турбин.

— Я сейчас пойду репетировать...

И всем телом порывался вставать. Его держали. Он лежал, почти не подымая век.

**О.С. Иверов**, который все время был в комнате, решил сделать кровопускание, не дожидаясь прихода вызванных врачей. Из локтевой вены он взял полтора литра крови. Прудкин и Кнебель, помогая ему, держали руку Хмелева. Капли его крови упали на их руки... и красный кафтан был влажен от пролившейся крови...

Его голову надо было держать в холоде, а ноги — в тепле. Бутникова принесла из бутафорской одеяло, которым накрыта Анна Каренина в картине «Примирение» и каренинский плед Хмелева из третьей картины.

Каренинский плед вернулся к нему. Вещи, что Хмелев так трогательно отбирал для каждой роли, прощались с ним. Последние слова, что он произнес в картине «Земский собор» в Грозном, после поединка с Пименом, были обращены к Малюте, вставшем на пути митрополита:

«Малюта, отойди от двери, подобает смириться мне...»

Смириться? Это не могло быть последним словом Хмелева.

Так и было. Хмелев не смирился даже с близостью смерти.

Где-то выше Ольга Сергеевна свидетельствует, что перед забытием Хмелев вдруг стал очень настойчиво говорить:

— Продолжайте репетицию... Начинайте третью картину... Я сейчас встану и приду...

Он сердился, видя замешательство.

«Начинайте третью... Я могу дальше репетировать, сейчас приду... Я пошлю из ложи проверить, репетируют ли...»

И режиссеры обещали выполнить его приказ:

«Хорошо, Николай Павлович, мы идем в зрительный зал и начинаем третью картину».

Не открывая глаз, он одобрительно кивал головой. По выражению лица было видно, что он доволен.



Вскоре сознание оставило его и больше не возвращалось. Между тем, дома у Хмелева о случившемся узнали почти с возвращением Надежды Сергеевны... (Н.С. Черной рассказала о случившемся практикантка МХАТ, студентка театрального факультета Г.А. Юрасова. — *фрм. автора*).

В это же время позвонили из театра, думая, что Надежда Сергеевна еще ничего не знает, осторожно прося ее прийти... Она пошла, но когда пришла, Хмелев был уже без сознания.

Это было для нее так неожиданно, что она не могла осознать происходящего. Она подошла к мужу, взяла его руку: «Ты спишь, Никола! Что с тобой?... Никола, послушай...»

Хмелев не отвечал. Надежда Сергеевна была потрясена. Она не ночевала дома, не видела, как он уходил на эту роковую для него репетицию. Почему-то, читая об этом, я не могу отделаться от того, что в голову лезут воспоминания о трагическом финале чеховской «Попрыгуньи»: «Дымов! — звала она его, трепля его за плечо и не веря тому, что он уже никогда не проснется, — Дымов, Дымов же!...»

Хмелев не просыпался.

**О.С.** Не было и мысли о возможности катастрофы... Да, случилась беда, но не катастрофа, не непоправимое...

Тогда же приехали врачи: сначала один, потом другой. Нам показалось, что с начала припадка прошло уже очень много времени. На самом деле всего около часа... Было решено сделать еще одно кровопускание.

Надежда Сергеевна присутствовала при этом. Ей было объяснено, что Хмелева придется оставить в театре, что перевезти его домой решительно нельзя.

В этот день, 1 ноября 1945 года, мне домой позвонила заведующая труппой Ермоловского театра Раиса Яковлевна Ганнасси и плача прокричала в телефон, что у Хмелева инсульт, и он лежит в костюме царя Ивана в комнате при ложе дирек-

ции. Врачи опасаются за его жизнь.

Вечером мы собрались в нашем маленьком театрике, что находился на улице, которая носит теперь его имя, и ждали известий. Дни были праздничные, и в театре какая-то организация проводила свой октябрьский праздник.

Рядом с кабинетом, где мы сидели, раздавались смех, шумный говор, звяканье ножей и вилок, невинные тосты — веселое праздничное застолье. В театре, где он лежал, гремела мазурка, которой полагалось греметь по ходу спектакля.

В комнату, где мы находились, вошел еще один из близких Хмелеву людей, и как-то странно хихикая от нервного шока сказал, что Николай Павлович умер... Ему было сорок четыре года.

... В журнале для записи репетиций спектакля «Трудные годы» появилась запись: «В 6 часов 20 минут, во время спектакля «Мертвые души» в ложе дирекции скончался Н.П. Хмелев — великий актер русского театра».

... Я иду по улице Хмелева. Улица крутая, она поднимается вверх, в наши дни. Прохожу мимо театрика, где мы начинали: там теперь звучат голоса молодых и молодых артистов другого поколения.

Вижу Николая Павловича — веселого, в элегантном коричневом костюме: он стоял с кем-то возле дверей Художественного театра после «Турбиных» и заливался счастливым ребячьим смехом. Я тогда еще учился в школе, и не знал, что он станет моей судьбой.

Потом в памяти внезапно всплывает просьба Хмелева к автору «Бронепоезда»: он просил не выносить его на носилках мертвым в последней картине.

— Я не могу себя чувствовать мертвым, мне трудно лежать, мне вскочить хочется, говорить, драться...

Его просьбу уважили: сначала автор, потом время.

*Материал подготовила Майя ФОЛКИНШТЕЙН  
Фотография из книги В.Г. Комиссаржевского  
«День театра»*

## КОЛДУНЯ

**Т**ак получилось, что в детстве и юности я росла среди людей красивых и блестящих. Бабушка, ее сестра (Любовь Орлова), их окружение, женщины и мужчины, имена которых хорошо известны многим... С тех пор я навсегда полюбила и несколько преувеличенную экзальтацию в проявлении чувств, и звучные поставленные голоса, и театральность жеста — как у них всех — там и тогда... Благодаря им я знаю, что такое русская интеллигенция. Они обладали внутренней устойчивостью, примиряющей душевной гармонией, безупречным тактом, красотой мысли и слова. И совершенно органичное чувство собственного достоинства, которое естественно предполагает это же чувство в каждом и готово его уважать... Когда их почти всех не стало, и я уже догадалась, что все лучшее я уже видела, судьба сделала мне еще один подарок — я познакомилась с Еленой Сергеевной Булгаковой...

«Я мистический писатель», — говорил о себе Михаил Булгаков, и мы не раз в этом убеждались, замирая над страницами «Мастера и Маргариты». Но если бы только это! Представьте, он сначала написал свою женщину-судьбу, а потом уже встретил ее в жизни. Помните рыжеволосую Елену Тальберг в «Днях Турбиных»? Она — воплощенная женственность, фея уюта и домашнего тепла, вызывающая желание любить. Елена Сергеевна Нюренберг, последняя жена Булгакова, была именно такой, и завитки ее волос отливали золотым блеском. Угадал! И имя, и золото волос, и даже звучащая фамилия. И как Маргарита, она умела любить и сражаться за свою любовь.

Я заканчивала театроведческий факультет ГИТИСа им. А.В. Луначарского и была рекомендована в аспирантуру, но еще не выбрала тему будущей диссертации. О надежды мой однокурсник Алексей Бартошевич дал мне книгу, сказав на ходу: «Тебе будет интересно». Это был «Мольер» Михаила Булгакова, только что изданный в серии ЖЗЛ. В троллейбусе (тогда в транс-



Елена Сергеевна Булгакова. Фото 1968 или 1969 года

порте читали почти все) я открыла книгу... Очнулась только тогда, когда кондуктор, трясая меня за плечо, сказала: «Девушка! Выходите! Мы в депо!»

Я была потрясена, оторваться от строк и слов, дышащих такими завораживающими энергией и ритмом, было невозможно. Тогда, даже будучи студенткой гуманитарного вуза, я ничего не знала о Булгакове, его творчество было под запретом. Он нам был известен только как автор пьесы «Дни Турбиных», в которой в 1926 году вышло на сцену МХАТа новое поколение его артистов. «Мольер» стал первым изданием Булгакова после двадцатипятилетнего умолчания его жизни и творчества, и я поняла, что должна все знать об этом человеке. Но



Михаил Булгаков

единственным источником материалов для моей будущей диссертации был только личный архив его вдовы. Я сумела достать телефон Елены Сергеевны и решила ей позвонить. Был уже десятый час вечера, когда я набрала заветный номер.

Можно себе представить, как я волновалась, когда робко пролепетала просьбу: мне необходимо ознакомиться с архивами Михаила Афанасьевича, так как именно о его драматургии должна писать свою диссертацию. Я приготовилась к долгому объяснению с обладательницей очень немолодого и усталого голоса и была совершенно ошеломлена, когда услышала: «Приходите сейчас». Не меньшее ошеломление я испытала, когда увидела в две-

рях очаровательную молодую женщину. Ее облик настолько не совпадал с голосом по телефону, что я не сразу поняла, что передо мной именно она — Елена Сергеевна. Уж не волшебная ли мазь Азazelло сыграла здесь роль?! Но тогда еще никто не знал ни о Маргарите, ни о ее мистических превращениях.

«Почему вы так долго? Я без вас не садилась пить чай», — и сразу легко задышалось, и сразу стало очень уютно и вкусно. На больших плоских тарелках серо-голубого фарфора с синим таинственным гербом лежали горячие калачи, и масло на них таяло...

Елена Сергеевна тогда жила в доме на Никитском (Суворовском) бульваре в двухкомнатной квартире, куда она переехала после



*Любовь Орлова и Григорий Александров*

смерти мужа. «Я не могла там оставаться без него», — говорила она. Но мебель красного дерева переехала из той, булгаковской. Среди прочего было высокое массивное бюро, за которым любил работать писатель. И еще — большой овальный стол, за которым Елена Сергеевна нередко устраивала застолья. На нем стояла красивая настольная лампа — высокая амфора синего фарфора с тонкой золотой каймой под большим шелковым золотистым абажуром с шелковой бахромой. Ее свет не просто отражался в поверхности стола. Нет, дерево будто само изнутри зажигало теплое красноватое и ласковое пламя, согревая и привечая сидящих за столом.

В те годы (1964–1970) здесь чаще всего собирались одни и те же люди. Это — Павел Александрович Марков, профессор ГИТИСа, один из моих учителей. Именно он, в двадцатые годы прочитав опубликованный на две трети в журнале «Россия» роман Булгакова «Белая гвардия», пригласил его во МХАТ, где тогда служил заведующим литературной частью. Именно Марков заставил писателя делать пьесу по мотивам этого романа. Так возникли «Дни Турбиных», и Булгаков стал драматургом.

Часто приходили к Елене Сергеевне популярная тогда писательница Наталья Ильина, фельетонист Леонид Лиходеев с красавицей женой Киной. Елена Сергеевна считала, что Лиходеев внешне похож на Михаила Афанасьевича, к тому же он тоже начинал как фельетонист. Очень дружила с Еленой Сергеевной вдова художника Вильямса, которую все называли ласковым именем Ануся, строгая красавица — актриса Художественного театра Софья Пилявская, которая играла Натали в булгаковской пьесе о Пушкине. Постоянно бывал сын Елены Сергеевны, обаятельный Сергей Шиловский. «Главный мужчина моей жизни!» — говорила о нем Елена Сергеевна. А перед приходом звука Сережи — ему тогда было лет 7–9, закупалось огромное количество лимонада. Однажды на кухне пил чай сумрачный Рихтер, иногда Елена Сергеевна снимала телефонную трубку: «Да, да, Анна Андреевна...», как-то за столом цепенел от смущения Дворжецкий-Хлудов — шли съемки «Бега». Но это — позже... И кто бы ни был, и что бы ни происходило в этом доме — все было осенено живым ощущением присутствия самого Булгакова. И именно из ящиков того бюро, за которым он работал, до-



*Нонна Петровна, сестра Любови Орловой*

ставала прекрасная женщина волшебные рукописи, которые мне было позволено читать. Письма к другу Попову поразили меня не меньше, чем лучшие страницы булгаковской прозы. Они относились к очень тяжелому периоду — время, когда все написанное им запретили, еще не стала его женой будущая Маргарита, и обстановка в доме была сложной. «Меня все чаще посещает черная дамочка неврастения», — писал Булгаков, мучимый депрессией и бессонницей. И однажды пригрезился ему на пороге человек с тревожными глазами и длинным птичьим носом. «Учитель, укрой меня своей шинелью!» — взмолился он в отчаянии, и так это отчаяние меня пронзило, что я расплакалась. Прибежала Елена Сергеевна, поплакала вместе со мной и рассказала мне, что Учитель укрыл-таки своего собрата по перу и ученика своей шинелью. Когда Михаил Афанасьевич умер и был захоронен на Новодевичьем кладбище, Елена Сергеевна стала искать материал для памятника. Кладбищенский сторож позволил ей посмотреть на складе по какой-либо причине не использованные надгробья. Ее внимание привлек редкий траурный губчатый мрамор, его фактура и особая матовая чер-

ная глубина как нельзя больше соответствовали своему трагическому назначению. Сторож сказал, что это — цоколь памятника Гоголю (!), который почему-то был в свое время отвергнут. Елена Сергеевна распорядилась закопать этот памятник изображениями вниз, и могилу Булгакова венчает основание гоголевского надгробья. Булгаков был действительно мистический писатель! Теперь эта история известна и не раз опубликована, но я тогда впервые услышала ее от Елены Сергеевны.

Елена Сергеевна не раз рассказывала мне о пророческих снах, которые видел Михаил Афанасьевич. Один из них отчасти начал сбываться, как это ни нескромно звучит, в том числе и не без моего участия, тогда аспирантки театроведческого факультета. Булгакову снились большие светлые аудитории, где молодым людям рассказывали о нем, о его творчестве. Я же оказалась первой в истории ГИТИСа, кто прочитал спецкурс о творчестве Булгакова. Происходило это ранней весной 1966 года в филиале института, в очаровательном особнячке (теперь его уже нет) — в Дурасовском переулке на Покровском бульваре. Аудитория была на втором этаже с балконом и окнами в сад, и в ней сидели молодые люди и слушали рассказ о Михаиле Афанасьевиче. И, кто бы вы думали, был на одной из лекций? За самым задним столом сидела Елена Сергеевна, и надо было говорить в ее присутствии! Тогда еще никто ничего не знал ни о Мастере, ни о его жизни и любви. Теперь роман Булгакова изучают в школе...

Судьба преподнесла мне немало сюрпризов и непредвиденных потерь. Диссертацию я так и не дописала. Но, кроме лекций, я еще сделала первую в истории советского телевидения передачу о Булгакове. Тогда главным редактором литдрамы был замечательный русский интеллигент Николай Пантелеймонович Карцов. Я только что пришла туда работать и сразу заявила передачу о практически все еще запретном писателе. Карцов утвердил тему, и я была и автором и редактором первой телепередачи о Булгакове. Тогда почти все шло не в записи, а прямым эфиром. Чтобы осуществ-

влять цензурный контроль, с нас требовалось сдать текст — это называлось «папка», и редакторы должны были следить, чтобы участники передачи строго следовали утвержденному варианту. За малейшее отступление от текста нас могли уволить и даже лишит права на профессию. Меня проинструктировали, что ни в коем случае не должно быть никакого панегирика, и что я должна раскрыть заблуждения и ошибки противоречивого писателя. Я была очень молода, не умела бороться и спорить, поэтому сдала текст, какой требовался, а передачу сделала так, как считала нужным, даже ничего не сказав участникам. Это были люди столь весомые и авторитетные, что им, собственно, ничего не могло грозить. Так как передачи тогда шли «живьем», а не в записи, то каждую передачу от театрального отдела обязательно смотрел дежурный редактор. В данном случае это был заведующий отделом, который и удостоверился в том, что все, что происходило на экране, не имеет ничего общего с утвержденным текстом. Так что на следующий день после эфира я должна была уволиться. К счастью, начальство сжалилось и разрешило мне сделать это «по собственному желанию». Так что дата увольнения в моей трудовой книжке — 26 ноября 1966 года — говорит о том, что первая телепередача о Булгакове на советском телевидении состоялась 25 ноября 1966 года. До публикации «Мастера и Маргариты» оставались считанные дни.

Передача шла на сцене Дома актера, что был тогда на площади Пушкина. Ведущий — режиссер Л. Варпаховский, который лично знал Михаила Афанасьевича. Он впервые после долгих лет молчания снова поставил «Дни Турбиных» на сцене МХАТа. Выступали П. Марков, Г. Конский, И. Раевский, В. Топорков читал монолог Биткова из «Последних дней». Тогда в Театре Киноактера только что состоялась премьера комедии «Иван Васильевич», и фрагмент оттуда тоже был включен в передачу. В кадре возникали портреты Булгакова, актеров МХАТа, фото людей из его окружения, звучал закадровый авторский (мой) текст. Елена Сергеевна после передачи дала тожественный

обед, где присутствовали те, кто бывал у нее постоянно, и даже огромный красавец сенбернар Булат, про которого Елена Сергеевна говорила, что он похож на Бальзака...

Когда я пришла к Елене Сергеевне, человечество еще не подозревало о существовании Мастера, Маргариты и Воланда. Но вот уже увидел свет сборник драматургии Михаила Булгакова, театры стали репетировать его пьесы. Елена Сергеевна мне рассказала, что после многих лет запрета пьесу «Бег» впервые поставили в самодеятельном театре КГБ! Дело в том, что в конце 20-х годов у Булгакова был обыск, и многие рукописи изъяли. После долгих хлопот и переписки с властями, заступничества Максима Горького, архив вернули писателю, но, по-видимому, не все экземпляры были возвращены автору. Это и дало возможность впервые выйти на сцену клуба на Лубянке в роли Хлудова полковнику КГБ. Булгаков любил парадоксы! И вот, наконец, журнал «Москва» (№11 за 1966 год и №1 в 1967 году) публикует роман «Мастер и Маргарита», который буквально сотряс весь земной шар. Мне кажется теперь, что чуть ли не сразу же при мне принесли Елене Сергеевне большой и яркий том, перевязанный красной бумажной лентой, на которой черным шрифтом было написано по-итальянски — «Роман века». Итальянцы перевели «Мастера и Маргариту» первыми. А вскоре у нас начались съемки фильма «Бег», на эстраде артисты все чаще читают произведения Булгакова... Каждый, кто так или иначе обращался к творчеству Булгакова, неизменно приходил к Елене Сергеевне за материалами, консультациями, за своего рода благословением. Однажды Елена Сергеевна показала мне письмо от Феллини. Великий режиссер размышлял об экранизации «Романа века». Елена Сергеевна в ответном письме посоветовала ему еще и еще раз подумать, прежде чем приступить к столь сложному произведению. И в ответном письме он написал, что после долгих размышлений все же не решается приступить к этой экранизации. А французы вполне оправдали миф об их легкомысленной мушкетерской отваге. Мы с Еленой Серге-



Елена Сергеевна и Михаил Афанасьевич

евной очень смеялись, когда она перевела мне информацию в одной из французских газет о том, что вышел фильм по знаменитому русскому роману Булгакова. Фильм назывался просто и незатейливо — «Любовь Дьявола»!

Излишне напоминать, что интеллигенция, особенно творческая, как правило, не была всерьез материально обеспечена, за крайне редким исключением. После смерти М. Булгакова, и то после активных хлопот А. Фадеева, Елене Сергеевне во время войны, как вдове гения, платили пенсию 12 рублей. Гении в России всегда ничего не стоили. И тем не менее вокруг людей, называемых интеллигенцией, всегда витал дух красоты, и сами они умели оставаться красивыми, преодолевая и нужду, и бег времени. Потребность в красоте, точное ее ощущение, умение ее излучать и дарить другим — все это было органичной, неотъемлемой частью их существования. Они умели творить праздник почти из ничего. Однажды приятельница Елены Сергеевны — ее звали Фрида Марковна — рассказала мне, что они вместе были в эвакуации, и Елена Сергеевна упала в голодный обморок, но при этом «все равно благоухала французскими духами». И при первой же возможности она яркой красной краской

(другой и не было) выкрасила раскошшийся столик в саду, и в тени старого дерева начались чаепития и беседы.

Елена Сергеевна всегда была одета с неповторимой печатью ее индивидуальности. Чаще всего я видела ее в длинном одеянии, когда не поймешь — халат это или вечерний туалет. Синий шелк с серебряной нитью, на нем — восхищавшие меня пуговицы: ажурные серебристые шарики. Летучая улыбка, легкий жест, рыжеватая короткая прическа.

«Миша признавал только свободные волосы. Говорил: если у женщины прическа со шпильками и заколками, то это — не женщина!»

Помню, как-то Елена Сергеевна плохо себя почувствовала, и к ней пришел ее домашний доктор Шапиро. Старичок с бородкой клинышком, с черным круглым «чеховским» саквояжиком. Он нервничал, заполняя шприц, а она говорила: «Не волнуйтесь, со мной ничего не случится. Я же не умру, пока не будет издано все Мишино». Она действительно дала такую клятву перед смертью Булгакова, и ей удалось добиться, что все его основные произведения были напечатаны при ее жизни.

У Михаила Афанасьевича и Елены Сергеевны были и счастливые времена. Издан-

ный теперь дневник Булгаковой пестрит сообщениями о приемах и застольях, о визитах в Американское посольство, на премьеры и в рестораны. Это — середина тридцатых, когда возобновили «Дни Турбиных», и Михаила Афанасьевича взяли на работу во МХАТ. Перечень блюд на столе у Булгаковых в дружеских застольях стал даже поводом для предположения у ретивых исследователей, что Елена Сергеевна была сотрудником КГБ! Правда, те, кто это написал, оговаривались, что доказательств нет, но ведь шампанское и семга! Да еще и Американское посольство! Почему?! Это ведь могло быть только стараниями КГБ! А ларчик просто открывался — стоит только посмотреть цены на продукты того времени. Шампанское и икра (не говоря о семге) в те годы в Москве, как и в пятидесятые моего детства и отрочества, были доступны семьям среднего достатка. К тому же, пьеса «Дни Турбиных» шла чуть ли не по всему миру. Я сама читала справку ВОКСА (Всесоюзное общество культурных связей), где черным по белому было написано, что пьеса «Дни Турбиных» разрешается к постановке в любой стране, кроме СССР! Пьеса эта шла и в Америке, игравшие ее актеры приезжали в Москву и, естественно, хотели познакомиться с ее автором. К тому же, сам посол, г-н Буллит, был поклонником творчества Булгакова, смотрел его пьесу во МХАТ. Те неоднократно и вел переговоры о переводе на английский «Кабалы святош». И хотя ловкие дельцы умело крали зарубежные булгаковские гонорары, какие-то крохи, в основном, с помощью парижского брата, доходили до драматурга.

Елена Сергеевна... Синяя вуалетка на золотых завитках, синее пальто и необыкновенно легкая походка. А вот она в распахнутой меховой шубке — я никогда не видела Елену Сергеевну застегнутой на все пуговицы. История этой шубки интересна.

В конце шестидесятых, после издания «Мастера и Маргариты», Булгакова стали издавать и ставить на сцене чуть ли не во всей Европе. Наше государство, естественно, ничего не платило вдове великого писателя, так как по закону тогда наследники

имели право на гонорар лишь в течение 25 лет после смерти автора. Булгакова не издавали как раз эти четверть века. В других же странах, понимая, что вдове практически жить не на что, решили игнорировать это правило. Таким образом, Елена Сергеевна по приглашению разных издательств и за их счет побывала в нескольких странах, в том числе и во Франции. В Париже состоялась встреча вдов двух братьев Булгаковых.

Дело в том, что старший брат писателя Николай Афанасьевич эмигрировал еще на волне революции и гражданской войны. Братья больше никогда не увиделись, но, пока были живы, переписывались. Во время фашистской оккупации Николай Булгаков попал в концлагерь. Будучи ученым-микробиологом, он сумел там не только изобрести, но и буквально из ничего создать лекарство, спасшее жизнь сотням заключенных, которых косила какая-то смертельная инфекция. После освобождения французы относились к русскому ученому чуть ли не как к национальному герою, чего в те времена нельзя было сказать об отношении к младшему и не менее гениальному брату на его собственной родине. Братья так и не встретились в этой жизни, а их вдовы — Елена и Ксения Булгаковы в конце благословенных шестидесятых познакомились в Париже и, по словам Елены Сергеевны, сутками не могли наговориться. Вместе они и выбрали шубку для Елены Сергеевны.

Итак, дом Булгаковых в середине 30-х слыл одним из самых открытых, и почти каждая запись в дневнике Елены Сергеевны о непрерывном потоке гостей пестрит блистательными именами. В их доме тогда постоянно шумело застолье с салотом шампанского, гулом голосов и взрывами смеха. Для Михаила Афанасьевича, лишенного возможности печататься, это была единственная аудитория, которой он мог адресовать свое творчество. И частенько по ночам, когда основная актерская аудитория могла собираться после спектаклей, Мастер читал друзьям то, что он мечтал отдать всем. Булгаковы частенько появлялись и на театральных премьерах, в клубе писателей в ЦДЛ — всегда в окружении друзей. Образовалось некое ядро



компания, которая в те годы общалась часто и весело. Среди них — художник Петр Вильямс с женой, братья Эрдманы, сестра Елены Сергеевны Ольга. Иногда к ним присоединялась одна из самых блестящих московских красавиц — Любовь Орлова. Естественно, что обе эти необыкновенные женщины приковывали всеобщее внимание. Они обе умели любить, и рядом с ними были не просто мужья, а те, кто своим творчеством вошел в историю мировой культуры. Все в том же дневнике Елены Сергеевны есть одна любопытная запись от 24 ноября 1936 года. «Я у Вильямсов. Оттуда пошли компанией (Л. Орлова, Григ. Александров, оба Вильямсы, Шебалин и я) в Метрополь. За ужином у нас, трех дам, был спор, у кого жизнь труднее».

За чуть ироничной и небрежно брошенной фразой стоит многое. Вспомним, что это был 1936 год. Это гибельное время уже не раз описано историками, литераторами и очевидцами. 1935 год — процесс над Зиновьевым и Каменевым. Из Ленинграда тысячами выселяют дворян. Черная туча крутилась смерчем, затягивая в свою воронку жизни и судьбы. «Правда» опубликовала разгромную статью о Шостаковиче «Сумбур вместо музыки». «Бедный Шостакович — каково ему теперь?» — пишет Елена Сергеевна, которая за несколько дней до этого слушала в Большом театре оперу Шостаковича «Леди Макбет». После премьеры компания отправилась в ресторан. «Поехали в клуб мастеров. Состав «Леди Макбет» ужинал в соседнем зале. Дорохин угощал шампанским. Потом подошли Мелик и Шостакович... Мы танцевали...» А уж кто, как не она, знала, что такое разгром в «Правде». Именно эта газета в 1929 году уничтожила ее Булгакова ужасающим опусом «Внешний блеск и фальшивое содержание» о спектакле МХАТа по его пьесе о Мольере. Статья эта стала, по существу, запрещением всего творчества писателя, обрекая его на немоту и нищету. Булгаков, которого не печатали, не ставили и на работу не брали даже рабочим сцены во МХАТ, которому «Дни Турбиных» принесли мировую славу, был доведен до отчаяния. Казалось, трагический конец неизбежен, но тут и раздался тот самый знаменитый звонок Стали-

на. Помню интонации Елены Сергеевны, когда она копировала всемирно известную манеру советского вождя: «Вы где-нибудь работаете? — Меня не берут даже во МХАТ. — А Вы еще раз попробуйте...» И чуть ли ни в 6 утра следующего дня уже звонили из театра и приглашали на работу и возобновили «Дни Турбиных». И снова вскинула голову «рыжеволосая Елена», в доме захлопали пробки от шампанского, и бедный Мастер опять начал жить. Рассказывая об этих событиях, Елена Сергеевна всплескивала руками, и синий шелк ее рукавов взлетал, мерцая: «Я обожаю Сталина! Он спас Мишу!» — восклицала она. Ах, эта женская логика!

Но вернемся к «внешнему блеску» светской жизни Булгаковых тогда, в середине тридцатых, когда многие с тайным восхищением и не без зависти наблюдали за красивой и знаменитой компанией. Еще бы! Сама Орлова и жена Булгакова! Благоухая французскими духами, на высоких каблуках они, казалось, легко и изящно шли по дороге своей судьбы. Они были предметом восхищения своих мужей, и они же были для них, таких мужественных, — опорой. Недаром два гениальных писателя нарекли их ведьмами. Горький после просмотра «Веселых ребят» похвалил молодую актрису в роли Анюты и сказал, что она «настоящая ведьма, потому что может все». Маргариту, которая написана с любимой женщины, Булгаков делает ведьмой, летящей над землей, чтобы найти, спасти и сохранить свою любовь. Но почему же все-таки ведьмы, а не феи — они, такие неотразимо женственные и полные победительной прелести? А помните, что писала Маргарита в записке мужу, навсегда покидая его? «...Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня...» И действительно, есть женские характеры, которые с неженской силой и стойкостью умеют не давать судьбе исказить данный им облик человеческой красоты. Вот такой характер и был у Елены Сергеевны... И я не могу не вспомнить строки Ахматовой, которые она посвятила Елене Сергеевне: «В этой горнице колдунья до меня жила одна: тень ее еще видна накануне полнолуния...»

Нонна ГОЛИКОВА

8 февраля ушел из жизни артист **Костромского драматического театра им. А.Н. Островского** народный артист России **Эмиляно Лоренсович ОЧАГАВИЯ**.

Русский артист с испанскими корнями, невероятно красивый, обладающий неподражаемой статью, совершенно неотразимой улыбкой и непревзойденным талантом, он обладал особым даром притягивать к себе, вовлекать людей в свою орбиту. Наверно, если бы его именем назвали планету, она стала бы центром солнечной системы.

Эмиляно Очагавия — такое непривычное для русского уха имя в Костроме знает каждый. В него были влюблены все зрительницы от 15 лет и до... бесконечности. Актеры радовались возможности играть с ним в одном спектакле, поскольку Эмиляно Лоренсович был удивительным партнером — чутким, внимательным, интеллигентным. Он привык себя отдавать — спектаклю, партнеру, зрителю, театру. Отдавать без остатка, без оглядки.

Он родился в победном мае 1945 г. После окончания студии при Театре Балтийского флота в г. Лиепая поступил в ЛГИТМИК на курс профессора Г.А. Товстоногова. Потом играл в калужском, кемеровском, астраханском театрах. С 1977 года связал он свою жизнь с Костромским драматическим театром им. А.Н. Островского. Почти сорок лет зрители восторженно встречали Горюничего в «Ревизоре», Воланда в «Мастере и Маргарите», шекспировских Макбета и Короля Лира, Кречинского в «Свадьбе Кречинского» и графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро». Неисчислимо множество ролей сыграно за эти годы. И каждая из них — пример высочайшего профессионального мастерства и безупречного стилия. Сколько достоинства и благородства было в его героях, какая глубина и мудрость была в каждом из них, будь то Крутицкий в спектак-



ле «На всякого мудреца довольно простоты» или Николай Буркини в «Прощай, конференсье», Полоний в «Гамлете» или Робинзон в «Бесприданнице», Пимен в спектакле «Борис Годунов» или Князь в «Дядюшкином сне».

Ушла эпоха — даже этим ничего не сказать. Ушел все реже встречающийся на сегодняшней российской сцене Интеллигентный Актер.

Народный артист России, Почетный гражданин Костромской области, многократный лауреат театральной премии имени А.Н. Островского, обладатель множества наград Эмиляно Лоренсович Очагавия главной наградой считал зрительские аплодисменты.

По традиции аплодисментами и проводили его в последний путь друзья, коллеги и неисчислимые толпы зрителей — его знал и любил весь город.

*Елена ПУЧКОВА*

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 6–186/2016

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 Соронина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 1000 экз.

# ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,  
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей  
Российской Федерации

## НОВЫЙ ВЫПУСК №4(40) 2015



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

«Павел I» в Нижегородском государственном академическом театре драмы им. М. Горького  
«Сумасшедший бабай» в Татарском государственном театре драмы и комедии им. К. Тинчурина

## ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

III Международный театральный фестиваль «Круг друзей»  
(г. Губаха, Пермский край)

## ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Сергей Бархин (Москва)

## ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Вологодский театр для детей и молодежи

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

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