

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-187/2016



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Уже наступила весна, и во многих регионах нашей большой страны погода решила соответствовать календарю, порадовав всех нас. Может быть, на время. А может быть, уже она утвердилась на все оставшиеся до лета месяцы — так хочется надеяться на это!..

Тем более что она всегда одаривает нас событиями — премьерами, фестивалями, встречами со старыми друзьями, обретением новых. Этим и отличается яркая театральная жизнь от той «мышьей суеты», о которой писал Пушкин. Ведь театр — это всегда праздник. Даже когда спектакли не радуют нас,

мы находим возможность насладиться работой того или иного артиста, художника, композитора. Мы всегда стараемся оправдать то, что далеко не всегда оправдывается, потому что не в злорадстве по поводу того, что не случилось, не произошло, заключается смысл нашей профессии.

И происходит это вовсе не потому, что мы ничего не понимаем в искусстве, как пытается сегодня одна часть театральных ли, музыкальных ли, кинокритиков убедить другую часть, а потому что для тех, для кого театр стал судьбой, он всегда будет радостью совпадения с собственным внутренним миром или болью от «непопадания» в реальные проблемы.

А реальные проблемы, несмотря на изменившееся время, остаются одними и теми же — нам необходима человеческая история, воплощенная в характерах, судьбах, разного рода переплетениях. Иными словами, то — что может взволновать до слез или рассмешить от души.

Русский психологический театр переживает очень непростое время, но возрастные болезни молодых режиссеров и стремление подтянуться к их идеалам, присущее некоторым режиссерам среднего и даже старшего поколения, непременно пройдут, потому что театр — это место, где наши души раскрываются, мысли работают отчетливее, а чувство единения с залом дарит счастье не одиночества.

Надеюсь, вы согласны со мной.



Искренне ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-187/2016

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ

Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2015-2016



На обложке: «Старший сын». Московский театр «Сфера»

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОШУ СЛОВА

Дети солнечного затмения.

Н. Старосельская

2

В РОССИИ

Казань. *М. Хабутдинова*

4

Курск. *В. Кулагина*

8

Нижний Новгород. *Е. Минская*

14

Новокузнецк. *Г. Ганеева*

19

Рыбинск. *Е. Глебова*

22

Саратов. *И. Крайнова*

26

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

III Международный

театральный фестиваль

«Круг друзей» (*Губаха,*

Пермский край). *Е. Глебова*

30

ФЕСТИВАЛИ

Международный оперный
фестиваль имени

Ф.И. Шаляпина в Казани.

С. Коробков

40

«Фестиваль премьер» в Орске.

Т. Текутьева

44

IV Международный фестиваль

«СНЕГОВЕК ТЕАТРА».

К. Кокшенева

48

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Старший сын» (Театр

«Сфера»). *Н. Старосельская*

55

«Вишневый сад» (Театр

им. Моссовета). *Л. Лебедина*

58

«Зима тревоги нашей»

(Российский академический

Молодежный театр).

Е. Ушенина

62

«Филумена Мартурано»

(Центральный Академический
театр Российской Армии).

А. Овсянникова-Мелентьева

65

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Гроза»

(Театр на Васильевском).

Е. Соколинский

70

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Сергей Бархин (*Москва*).

Г. Смоленская

76

Сергей Кунин и Андрей

Лещенко (*Оренбург*).

Н. Веркашанцева

89

ЛИЦА

Ирина Евсеева (*Чебоксары*).

М. Митина

98

Виталий Белобородов

(*Северск*). *Т.Ермолицкая*

100

МАСТЕРСКАЯ

Лаборатория Новокузнецкого

театра драмы «Маяковский

зажигает... звезды».

Г. Ганеева

104

ВЗГЛЯД

Закон о меценатстве.

Д. Мозговой

110

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Вологодский театр для детей

и молодежи. *И. Азеева*

114

МИР МУЗЫКИ

«Щелкунчик. Иоланта» и

«Роделинда» в Большом

театре. *Е. Артёмова*

122

«Манон» в Музыкальном

театре им. К.С. Станиславского

и *Вл.И. Немировича-*

Данченко. Т. Одыня

127

МИР КУКОЛ

Фестивали вертепных

театров. *Е. Леонидова*

130

Юбилей Белгородского

государственного театра

кукол. *Н. Почернина*

136

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Андрей Лобанов.

В. Левиновский

140

ВСПОМИНАЯ

Богдана Ступку.

А. Овсянникова-Мелентьева

153

ЮБИЛЕЙ

Виктор Зорькин (*Курск*)

28

Театр на Басманной

(*Москва*)

68

Сергей Викторов (*Волгоград*)

112

Александр Папыкин

(*Оренбург*)

120

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Александр Катунев

(*Краснодар*)

158

Игорь Ковалёв (*Воркута*)

160

ДЕТИ СОЛНЕЧНОГО ЗАТМЕНИЯ

Случилось так, что пришлось мне перечитать после большого перерыва пьесу Максима Горького «Дети солнца» и – удивиться тому, как по-новому читается она, написанная в 1908 году в каземате Петропавловской крепости, сегодня. Не так часто обращаются к ней нынешние режиссеры, вероятно, несколько смущаясь пафосом веры в будущее, и понять это можно. Хотя нельзя не заметить в «Детях солнца» несколько перевернутых, а то и вывернутых наизнанку аллюзий с нашим сегодняшним днем.

Впрочем, и это вполне естественно. Если мы углубимся в дебри истории, то непременно обнаружим, как нарастали протестные интонации не только в общественной жизни, но и в любом из видов и родов искусств, в культуре в целом; как яростно приводили провозглашением прямо противоположных былым ценностям; как переставали «работать» привычные критерии и начиналась подмена, в которой уже трудно было отличить белое от черного.

Об этом написаны великие романы русской литературы. И далеко не только русской, и далеко не только великие – ведь подобные процессы совершались во всем мире. Другое дело, что широкая аудитория не слишком часто давала себе труд задуматься, вспомнить, что все это уже было, было – просто на другом витке истории...

А все, как известно, повторяется в ином «жанре», трагедия сменяется фарсом, фарс вырождается в пародию, приходит царство «трагического балагана». И так – до скончания веков...

На заре XX столетия, когда отрицание того, что почиталось «буржуазными ценностями» дошло до предела, появился лозунг: «Долой стыд!» – причем имелось в виду не одно только обнажение, увлечение наркотиками, алкого-

лизм, презрение ко всем общественным институтам, начиная с института брака, а элементарная распущенность нравов, объясняемая тем, что понятие свободы – безгранично.

«В последнее десятилетие с невероятной быстротой создавались грандиозные предприятия. Возникли, как из воздуха, миллионные состояния. Из хрустала и цемента строились банки, мюзик-холлы, скетинги, великолепные кабаки, где люди оглушались музыкой, отражением зеркал, полуобнаженными женщинами, светом, шампанским. Спешно открывались игорные клубы, дома свиданий, театры, кинематографы, лунные парки...

В городе была эпидемия самоубийств. Залы суда наполнялись толпами истерических женщин, жадно внимающих кровавым и возбуждающим процессам. Все было доступно – роскошь и женщины. Разврат проникал всюду, им был, как разой, поражен дворец...

Дух разрушения был во всем, пропитывал смертельным ядом и грандиозные биржевые махинации... и мрачную злобу рабочего на сталелитейном заводе, и вывихнутые мечты модной поэтессы, сидящей в пятом часу утра в артистическом подвале «Красные бубенцы», – и даже те, кому нужно было бороться с этим разрушением, сами того не понимая, делали все, чтобы усилить его и обострить.

То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, падали ко всему острому, раздирающему внутренности.

Девушки скрывали свою невинность, супруги – верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, невращения – признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникавшие в один

сезон из небытия. Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными.

Таков был Петербург в 1914 году. Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску своим вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающими и бесильно-чувственными звуками танго — предсмертного гимна, — он жил словно в ожидании рокового и страшного дня. И тому были предвестники — новое и непонятное лезло и всех щелей».

Знакомо, не правда ли? Спустя сто лет слова из трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» звучат, подобно звону будильника, неожиданно разрушающему безмятежный, самый сладкий пред-рассветный сон: ведь это — наше настоящее. Не то, что грезилось горьковским «детям солнца», а то, что навязывают сегодня дети солнечного затмения.

А как еще их назвать, тех, кто под видом культуры создает и проповедует ее полное отрицание? И в этом почти до буквы следует одному из персонажей упомянутой трилогии А.Н. Толстого, Сергею Сергеевичу Сапожкову, с пафосом произносившего: «Мы ничего не хотим помнить. Мы говорим: довольно, повернитесь к прошлому задом!.. У вас на ногах американские башмаки! Да здравствуют американские башмаки! Вот искусство: красный автомобиль, гуттаперчевая шина, пуд бензину и сто верст в час! Вот искусство: афиша в шестнадцать аршин, и на ней шикарный молодой человек в сияющем, как солнце, цилиндре!.. Я хочу пожирать жизнь, а вы меня потчуете сахарной водичей для страдающих половым бессилием...»

Можно было бы привести целый ряд режиссеров театра и кинематографа, художников, прочих деятелей искусства и культуры, которые подписались бы под этими словами (если помнят их, конечно, ведь «красный граф» Алексей Толстой не в почете и, пожалуй, лишь одним «Золотым ключиком» знаком многим).

Только слишком уж много их окажется, этих имен, которые на слуху, которыми принято восторгаться, объявляя невероятной новизной подмену духовного мира человека его обнаженными, далеко не всегда вызывающими эстетические чувства, чреслами.

И какой смысл в именах, если почти у каждого города есть сегодня свои герои, некоторым из которых удается пустить слух о себе на всю страну. Ну, а если таковых не находится — всегда придут на помощь Москва и Петербург образца 2016 года, которые пришлют своих гонцов для установления культурного баланса.

Не могу сказать, что очень часто смотрю современные российские фильмы, но то, что приходится порой видеть — с такой же очевидностью убеждает в попытках разрушения под благовидным предлогом утоления потребностей сегодняшних зрителей. Но ведь зрители-то разные, даже молодое поколение трудно объединить в нечто целостное.

Эти невеселые мысли пришли ко мне не сегодня и даже не позавчера. И не уходят, невозможно отмахнуться от них, словно от назойливых мух. Ведь слухами земля полнится — так или иначе доходят они, подробно повествуя о спектаклях, фильмах, выставках картин. И становится горько...

Я никогда не видела полного солнечного затмения. Видела только то, что называется почти полным, когда по краям черного диска остается светлая окрестность, словно намекающая: солнце там, оно есть, оно появится, обязательно появится и ослепит детей солнечного затмения своим ярким, не болезненным, а здоровым светом. Кто знает? — может быть, и излечит...

Только не сейчас — немного позже.

Главное — дожждаться.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

КАЗАНЬ. Противостоять абсурду жизни

«Человек живет абсурдно и не думает об этом постоянно, но время от времени отдает себе в этом отчет»

С. Мрожек

Татарский государственный театр драмы и комедии им. К. Тинчурина порадовал премьерой «Сумасшедший бабай» по известной пьесе Славомира Мрожека «Кароль».

Спектакль необычный, неоднозначный. Идет без антракта. Изначально ориентирует зрителя на то, чтобы внимательно следить за происходящим, вслушиваться в реплики героев, которые друг друга не слышат. С первых минут становится ясно, что перед зрителями разворачивается не комедия, а драма. Спектакль ориентирован на мыслящего зрителя, требует от него некоторого терпения. Ритм первой части, согласно логике абсурда, работает на то, чтобы вызвать закономерное желание покончить побыстрее с этой историей, рожденной, казалось бы, из рядовой бытовой ситуации, которая сродни анекдоту. Однако стоит досмотреть действие до конца. Вторая часть накроет, ошеломит нешуточными наблюдениями над природой человека и картиной общества. Ключевым в понимании спектакля становится концепт «видеть».

Наибольшую славу польский писатель Славомир Мрожек (1930–2013)нискал как драматург. Его пьесы принято причислять к сформировавшемуся в 1950–1960-х «театру абсурда». Актуальность и злободневность С. Мрожека сегодня не вызывает сомнений. Один из грустных афоризмов писателя гласит: «Человек на досуге думает себе о том и о сем, но все-таки чаще о том». О чем же заставил зрителя задуматься «Сумасшедший бабай»?

Человек, живущий в обществе, не может быть свободен от этого общества. Рано или

поздно ему придется определиться со своей человеческой и общественной позицией. Спектакль «Сумасшедший бабай» продемонстрировал, как может быть предельно короток путь от страха за собственную жизнь до соучастия в преступлении. Близорукость у, казалось бы, «безобидного» окулиста-интеллекта, оказалось, прекрасно «уживается» с политической «дальнозоркостью», которая проявляется в поиске мифического «Кароля», т. е. внутреннего врага. «А как ты себя поведешь, если вдруг в твою дверь или в твой мозг постучится “сумасшедший бабай”?» — вот вопрос, на который должен ответить, пробравшись через дебри парадоксального юмора, оставшись наедине с собой, каждый зритель.

Режиссер Рашид Загидуллин, выстраивая спектакль, вначале не привязывает его к какому-то конкретному времени и пространству. Зритель видит перед собой стандартный кабинет окулиста: письменный стол, на котором стоит графин с граненым стаканом и настольная лампа; тумбочка с дипломатом, где хранятся линзы; кушетка, ширма и вешалка. На заднике — знакомый каждому плакат с буквами. Вот и все. Чуть поодаль, за пределами обозначенного мира, входная деревянная дверь с рекламным плакатом очков. Сценическое пространство раздвигается за счет работы телеэкрана, на котором демонстрируются то фотографии участников пьесы-утопии, то кадры кинохроники из их внесценического существования.

Стремясь подготовить зрителя к восприятию драмы абсурда, режиссер ввел закадровый голос, который разъясняет специфику жанра. В то же время закадровый голос в спектакле выступает точкой отсчета игрового начала. Визуализируя связь спектакля с первоисточником, артисты вначале говорят на польском, а именно голос за кадром, подобие свистка, загоняет их в рамки татарского спектакля. Музыкальное



Окулист — З. Закиров, Дедушка — А. Фатхуллин, Внук — С. Хабибуллин

оформление спектакля обнажает лирический мир чувств героев, подчеркивает хрупкость человеческого счастья. Зритель наблюдает за развитием конфликта двух логик: логики убийц (бабая и внука), которые убеждены в своей правоте и вседозволенности, и здравого смысла, олицетворением которого является окулист. Однако и он на глазах у зрителя перед страхом смерти начинает вести себя непредсказуемо.

Переводчик комедии блестяще справился со своей задачей: реплики персонажей были точно выверены. Текст Мрожека, прозвучавший на татарском, не утратил сильного комического заряда, свойственного оригиналу. Рашид Загидуллин, выступая также и в роли сценографа, прибегает к свежему сценическому языку и использует новые приемы в трактовке фантазмагорических персонажей.

В спектакле используются различные элементы из разных видов искусства: пантомима, танец. Театр абсурда в «Сумасшедшем бабае», оттолкнувшись от традиции народной смеховой культуры (анекдот, фарс), вообрал в себя элементы театра те-

ней и театра кукол. Актеры удивили зрителей смелыми акробатическими трюками, поразительной пластикой и танцевальными партиями (особенно партия влюбленного окулиста-«журавля» (**Зульфат Закиров**)). Здесь стоит отметить работу хореографа **Никиты Жесткова**.

Творчески осваивая материал польской комедии абсурда, Р. Загидуллин сохранил ведущий мотив тоталитарного насилия, который материализуется в символе — сумасшедшем бабае с ружьем (**Алмаз Фатхуллин**), мечтающем убить какого-то Кароля. Само сочетание слов «бабай» и «ружье» при всей абсурдности заставляет татарского зрителя вспомнить о «бабайке», которым запугивают непослушных «малышей», а самое главное: о Ленин-бабае и «человеке с ружьем» — проводнике ленинского террора. Насилие, однажды проникнув на сцену, становится естественным в силу повсеместного его существования.

Ружье, которое заряжено двадцать лет назад, должно выстрелить в мифического Кароля. Близорукость доктора оборачивается дальновзоркостью в поиске внут-



Дедушка — А. Фатхуллин, Внук — С. Хабибуллин, Окулист — З. Закиров

ренных врагов. Очки, глазок, глаз развивают мотив «видения», становясь не раз сменой систем нравственных координат, точек зрения.

Осознание горькой истины абсурда делает относительными устоявшиеся понятия и нормы. Свисток превращается в знаковую деталь тотального подчинения, однако по законам абсурда он не побуждает героя к действию, а, напротив, заставляет его замолкнуть и замереть в бездействии. Вместо книги в «Сумасшедшем бабае» используется глянцевого журнала. Сэлфи с окулистом в роли Кароля заставляет вспомнить о знаменитой фразе Фауста: «Остановись, мгновение! Ты прекрасно!», когда кабинет окулиста превращается в преисподнюю.

Валенки на героях — хотя это и противоречит логике драмы абсурда, обеспечивая привязку сюжета к конкретному географическому пространству. Валенки — один из символов России. В этом же ключе работают такие детали, как зима и зимние

снега, ассоциирующиеся с «заморозками» в обществе. Как известно, пьеса «Кароль» была написана польским драматургом в 1961 году, в период правления В. Гомулки, чья политика была направлена на усиление общего контроля партии и государства над основными сферами общественной жизни, ограничение определенными рамками функционирования ряда элементов польской специфики (католическая церковь, свобода университетов и творческих объединений, сильные позиции ревизионизма в общественной мысли).

Нельзя пройти мимо еще одной находки сценографа: задник-трансформер таблицы Сивцева для проверки зрения. Окулист, срывая полог, обнажает относительность человеческого знания, а не проверяет качество зрения, так как старик, оказывается, не умеет читать.

Прослеживается мотив палача и жертвы, и зрители, смеясь сквозь слезы, наблюдают за тем, как быстро окулист из жертвы превращается в стукача-палача.



Сцена из спектакля

Еще одно направление — мотив сумасшествия. В спектакле действует пара сумасшедших: дед и внук (**Салават Хабибуллин**), которые погружают окружающий мир в атмосферу безумия и юродства.

Р. Загидуллин визуализирует невидимое действие за сценой либо через показ театра теней, либо через телевизионные кадры. В отличие от пьесы-оригинала круг действующих лиц расширен: введен образ девушки-«гламурной куклы» (**Камилля Галиева**), которая неожиданно демонстрирует не склонности «блондинки» (кричащий макияж, «химическая» прическа, розовые колготки), а крайнюю самоотверженность. Хотя сумасшедшие герои видят в ней «муху» и не раз намереваются прихлопнуть, только ей удается вырваться из паутины «тоталитаризма». Благодаря этой сюжетной линии, поле наблюдений — кабинет — расширяется до масштабов общества в целом. «Мольба» героини, зов о помощи остаются не услышанными.

Мотив взаимной глухоты в конце спектакля выльется в образ телефонных звонков без ответа, молчание в трубке. Игровое начало реализуется в ростовой кукле, подставном «Кароле», придуманном девушкой ради спасения любимого. Так получает развитие мотив сердца, которое силой любви может противостоять абсурду жизни. Влюбленная парочка в конце спектакля смело шагает в «зиму», за которой скрывается «лето». Так комедия абсурда превращается в самый серьезный разговор о добре и зле, законе и беззаконии, гуманизме и жестокости, отваге и трусости.

В спектакле, как в пьесе, все нацелено на то, чтобы, преувеличив действие, довести ситуацию до абсурда. Режиссер ведет зрителя через этот «идиотизм», побуждая разгадывать смысловые ребусы, аллегории. Оказывается, ни ученость, ни твое красноречие не в состоянии остановить волну насилия, готовую накрыть собой весь зрительный зал. Это понимает каждый сидящий в зале под слепящим

светом софитов, направленных прямо в глаза, словно дула готовых выстрелить ружей. Герой ты или пугливый человечико, подчинившийся силе оружейного дула? «Очки» ли украл у тебя «сумасшедший бабай» или нечто большее? Татарский спектакль переворачивает все с ног на голову: гламурная блондинка-«муха», «тварь дрожащая», демонстрирует чудеса героизма, действуя по велению сердца, а жалкий интеллигентико с тягой к рефлексии — готовность к предательству. Сумасшедшие герои меняются с окулистом местами. Теперь он превращается в стукача, подглядывающего в глазок двери.

Каждый из артистов блестяще справился со своей ролью. Но особо хотелось бы выделить игру Алмаза Фатхуллина, чье эксцентричное поведение не раз заставляло зал взрываться от смеха. Незабываема мизансцена, когда он «несется»-семенит по сцене с ружьем на перевес. Преображение героя после обретения очков

блестяще передано через выразительную мимику, что зафиксировано в видеокадре крупным планом. «Идиот» наделяется осмысленным взглядом после того, как с внуком сделал открытие, что «Кароль» — не один, их может быть множество. Неподражаем окулист Зульфат Закиров, который, как ртуть, перетекает из одного состояния в другое. Отсутствие в герое стержня он блестяще передал через пластику.

Спектакль стоит посмотреть даже если вы не являетесь поклонником интеллектуальных пьес, чтобы увидеть это чудо перевоплощения, заразиться энергетикой этой великолепной «четверки» и понять, что у общества есть лучик надежды: сердце (самоотверженная любовь) спасет человечество от любых неурядиц.

Миляуша ХАБУТДИНОВА

Фото Рамиса НАЗМИЕВА

КУРСК. «НЕТ БОЛЬШЕГО НЕСЧАСТЬЯ, ЧЕМ ХОРОШИЙ МУЖ!»

И в этом смогли убедиться зрители, побывавшие в **Курском драматическом театре имени А.С. Пушкина** на премьере спектакля «**Ктуба**» («**Брачный договор**»).

Народный артист России **Евгений Поплавский** давно знаком курской публике и любим ею. Как актер, прежде всего. И Дед Мороз с солидным стажем. Но только заядлые театралы скрупулезно подсчитывают его очередные удачи на другом, не менее сложном фронте — режиссерском. У обычного зрителя имя постановщика спектакля, как правило, быстро уходит из памяти.

По свидетельству самого Евгения Поплавского, этот пласт он «взрыхлил» в

Курске прежде всего спектаклями для детей, сказками. Ибо, по глубокому его убеждению, в творческом плане именно в этом жанре ярко и разнопланово раскрываются резервы души и актеров, и режиссера.

В багаже Евгения Семеновича десять таких замечательных подарков детворе — курской и челябинской (с 2001 по 2009 год артист жил и служил Мельпомене в столице Южного Урала). И уже четыре работы для взрослого зрителя, — и все они ныне в репертуаре курского театра. Это «Голодранцы и аристократы» (2011), «Правда — хорошо, а счастье лучше» и «Номер 13» (2014), «Ктуба» (2016).

«К удаче надо быть постоянно готовым», — говорил русский актер и писа-



Шифра — Г. Халецкая, Аяла — Ю. Гулидова

тель Леонид Филатов. То есть, всегда в рабочем состоянии, в нацеленности на победу. Успехи на режиссерской стезе Евгения Поплавского определены не одним лишь постоянным творческим состоянием. От первой его заглавной роли на курской сцене (Николай Потехин в горьковских «Чудаках», 1984) мысль о том, что люди живут, зачастую не видя друг друга, отчетливо проступает не только во многих его актерских работах, но более — в поставленных им спектаклях. И это говорит о сложившемся творческом почерке. Наиболее обозначена эта мысль в «Ктубе».

Комедия. Еврейская при том. Значит, брызжащая иронией, юмором, а кое-где и сарказмом. Не трагическое повествование о судьбе народа (как в «Поминальной молитве» Григория Горина, поставленной в Курском театре в 1990 году), но тоже порой драматичное представление жизни семьи, где ручейками, сливающимися в реку, переплетаются ничем

не примечательный быт и романтические воспоминания, громкие ссоры и едва различимые мелодии любви, обыденное и возвышенное.

Автор — известный еврейский писатель и драматург **Эфраим Кишон** и переводчик с иврита **Марьян Беленький** показали эксцентричную историю обычной израильской семьи, в которой неожиданное отсутствие ктубы (брачного договора родителей, предъявляемого при регистрации браков выросших детей) послужило поводом для выяснения отношений между отцом и матерью невесты, а заодно и всех остальных персонажей, вовлеченных в этот круговорот событий.

Режиссерское построение мизансцен позволяет четко обозначить несколько сюжетных линий, по которым развивается действие. Первая и поначалу сдержанная: соседи мы или нет?.. Здесь и нежелание Шифры (**Галина Халецкая**) интересоваться сплетнями, и ее готовность бесплатно помочь соседке Яфе



Сцена из спектакля

(Людмила Мордовская и Ольга Лёгоньякая), и все более нарастающее напряжение от притязаний Яфы на кусок чужого семейного пирога. И как итог, неприкрытое противостояние Шифры, Аялы (Юлия Гулидова и Екатерина Прунич) и примкнувшего к ним Буки (Евгений Сетьков и Михаил Тюленёв) напору соседки.

Вторая — и главная — взаимоотношения Шифры и Элимелеха (Александр Швачунов). На протяжении всего спектакля идет непрерывная борьба между прошлым и настоящим с извечным вопросом: куда уходят любовь и нежность? (Она помнит фиалки, сорванные для нее на лугу, а он... лошадь, на которой прыскал за нею.)

И далее, последовательно: Аяла — Роберт (Сергей Тоичкин), довольно принужденная связь «из лучших побуждений»; Роберт — мама (только по телефону и в пересказе ее слов сыном, полностью подчиненным диктату матери); Буки — Аяла (от мгновенно вспыхнувшие

го интереса с одной стороны и показного раздражения с другой до обоюдного согласия на любовь и верность).

Но при этом спектакль отнюдь не распадается на части, наоборот, обогащается перипетиями всех этих линий и является собой крепко сбитое действие, в котором есть место и эксцентричным, и лирическим сценам.

Все происходит на одной площадке, оборудованной предельно скромно и узнаваемо (художник-постановщик лауреат Государственной премии России Александр Кузнецов). Типичный быт — со множеством дверей, ведущих в комнаты и службы; неприязательная мебель с набором необходимых для жизни предметов, вот только стол в середине явно притягивает взоры, обещая стать центром событий. Три стула, которым тоже отведена своя роль. Здесь интересны две детали, подчеркивающие национальный колорит: стена, имитирующая ширму (неотъемлемая часть мебели в еврейском доме), и хупа (атрибут сва-



Буки — Е. Сетьков, Шифра — Г. Халецкая, Аяла — Е. Прунич

дебного обряда иудеев), в данном случае — полог, осеняющий этот дом.

Довольно скудное это убранство используется режиссером весьма изобретательно. Стол — место встречи всех членов семьи за трапезой, «плацдарм» для демонстрации героем-сантехником любимых труб, кранов и инструментов в его бесконечных рассказах о «трудо-вых подвигах»; наконец, предполагаемая лежанка для несостоявшихся любовных утех. Короче, вокруг стола сконцентрированы все события, происходящие на сцене.

Безупречно разыграны сценки со стульями — экспрессивные и безумно смешные. Шифра, убегая от разъяренного мужа, то с размаху кидает их, а Эли ловко ловит, то швыряет ему под ноги, а он резво перескакивает через преграды, догоняя свою «жертву». И становится понятным, что отнюдь не злость уже движет «разыгравшимся» супругом, а чисто мужской азарт.

Очень комично, но и романтично при

том смотрится сценка, опять же со стулом, разыгранная дважды: сначала дочерью, наставляющей отца, как надо признаваться в любви, потом самим героем, желающим заполучить повторное согласие жены на «законный» брак.

В спектакле вообще много комизма: от самого посылка — поиска брачного свидетельства и вариантов его получения вновь, придуманного автором, до зримо воплощения текста пьесы режиссером и актерами. Так, Буки, волею случая попавший в дом Элимелеха, все порывается сорваться и убежать по своим делам, а Эли методично усаживает его на место, как нетерпеливого ребенка. Или позже, заметив, что голова Буки все время повернута в сторону Аялы, пятерней настойчиво возвращает ее на место, требуя внимания к себе. А перебрасывание стопки выглаженного белья от одного персонажа к другому! Все это продельвается легко и непринужденно, создавая «нужную» суету в этой безалаберной и шумной семейке.

Смешна и музыкально органична сценка беготни, опять же, вокруг стола, решенная в стиле традиционных национальных па (исключительная работа балетмейстера **Галины Халецкой**).

А как мастерски, эмоционально, с великолепной жестикულიацией и мимикой разыграна сценка «сольного выступления» Шифры, смешно и горько повествующей о том, каким предстает в семейной жизни ее спутник! Несколько минут фонтанирующей экспрессии, от гротеска до трагизма, — и вся душа и жизнь героини, как на ладони, — обнажена. Похоже, что эта яркая картинка-вспышка находит отклик в зале не только благодаря игре актрисы. Ибо все представленное в ней практически «срисовано» с каждой семьи, живущей на просторах России, а не только в Израиле.

В дуэте Швачунова — Халецкой не чувствуется, что это — игра. Тот редкий случай, когда, принимая условность театрального действия, забываешь о нем. Словно вдруг растаяла стена, за которой живут обычные люди, с их перепалками меж собой, объяснениями, непониманием и новым обретением былых чувств, не подозревая, что кто-то наблюдает за ними. И от этого еще более достоверными, несмотря на курьезность, кажутся все коллизии спектакля.

Швачунов-Элимелех — типаж узнаваемый. Любит работу, но более — себя в ней. Ревнитель порядка в доме, но сам — главный его нарушитель. Симулянт, спекулирующий на мнимых хворях. Всех упрекает в умалении роли главы семьи, но в жене видит лишь бессловесную служанку. Хитрюга, якобы не желающий волновать близких, но терроризирующий всю семью и напоказ флиртующий с соседкой. Набор качеств сам по себе не прост. Но если прибавить к этому и явственно проступающую ранимость и боязнь одиночества, и, как оказалось, не погасшую любовь к жене, становится ясно, сколь сложный характер показал нам актер.

В противовес ему героиня Халецкой предстает немногословной, неслыш-

ной, как тень, угождающая мужу. И лишь постепенно, набирая обороты, раскрывается сущность Шифры: умна, иронична, со своими интересами, бережно хранимой любовью, умеющая постоять за себя и проявить характер. Эта роль — несомненная удача актрисы.

Совершенно потрясает запас энергии у этого дуэта в предельно насыщенном движением спектакле. И хватило ведь сил на бурный финальный танец с замысловатыми коленцами и темповой музыкой!

Персонажей немного, и практически все хороши по-своему. Блистательна Юлия Гулидова — в каждом движении. В ней играет все: тело, глаза, голос, мимика. Актриса демонстрирует отличную пластику, все у нее выходит словно само собой, естественно и кокетливо. Жаль, что не дотягивает до этой планки вторая исполнительница роли невесты Екатерина Прунич.

Чрезвычайно интересна работа Сергея Тоичкина (Роберт), эдакого приличного еврейского маменькиного сынка, очень правильного (до занудства) и безразличного. Постоянно обыгрываемая деталь: белый платочек, появляющийся, как по волшебству, в руках жениха, чтобы подстелить на стул, диван, садясь, и так же незаметно убрать. Зрители отчетливо замечают этот трюк, но сам актер как бы и не акцентирует на нем внимание, выполняя его «на автомате». Он (уже другим платком!) и руку вытирает после знакомства с Буки, и губы от поцелуя невесты, предпочитая сам чмокать ее только в лоб. Типаж передан превосходно, при том, что зрителю в его игре открывается и второй план: сквозь комизм явственно проглядывает драматическая суть подавленного обстоятельствами и маменькиной властью сына-недотепы. И, пожалуй, это единственный персонаж, в котором стоящими штопором завитыми волосами, костюмом и кепкой на затылке подчеркнута принадлежность к еврейской нации.

Невеста в итоге выбирает не Роберта,



Сцена из спектакля

а Буки, и это понятно: член кибуца (вид коллективного сельскохозяйственного производства в Израиле) молод, хорош собой, раскован, ироничен, а главное, не скрывает своего интереса к девушке, что называется, наплевав на отсутствие клубы, о которой ревностно печется Роберт с подачи маменьки. Исполнители существенно разнятся. Евгений Сетьков — отличный импровизационный актер, и все у него происходит спонтанно, предельно естественно. Михаил Тюленёв — немного наивный, мальчишески беззаботный, с распахнутыми любопытными глазами, весельчак, не упускающий возможности почудить.

Роль «возмутительницы спокойствия» — соседки Яфы — тоже смотрится поразному. Ольга Лёгонькая, которую критика позиционирует как актрису внешне трогательную и беззащитную, но со стальным характером, и в «Клубе» предстаёт обаятельной, но хищницей. Ее героиня четко знает, чего она добивается, и, презрев все преграды, упрямо идет к

цели, используя все женские «штучки», дозволенные и не очень.

И все же, сравнивая два стиля игры, нельзя не отметить, что ею роль ведется «на нерве», тогда как Людмила Мордовская пускает в ход всю свою женскую привлекательность и грациозность. Она — воплощение изящества, даже в самых нелепых ситуациях. И хотя притязания ее героини к соседу тоже налицо, выглядят они мягче, с присущим еврейскому юмору тонкостью. Удачно найденная «голосовая» характеристика героини, порой эксплуатируется слишком часто, и это перестает быть смешным.

Удачно воплощены, во многом стараниями музыкального оформителя **Ильи Сакина** и художника по свету **Бориса Михайлова**, лирические сцены, великолепно подчеркнутые музыкой и игрой света. Как хороши эти дуэты жены и мужа, матери и дочери, и материнская песня, и растроганные воспоминания, что было «30 лет тому...», и какими они были — юные Шифра и Эли — чис-

тые помыслами, с надеждами на счастливую жизнь...

Чем подкупает зрителя новая работа режиссера Поплавского?.. Это повод посмотреть каждому на собственный семейный очаг, подумать, как и когда начнутся метаморфозы прежде любящих людей в задавленных бытом, придирками и упреками, почти готовых к разводу чужих. Это посыл к переосмыслению отношений, к единственно верному утверждению (в спектакле из уст Элимелеха): «Человеку нужен кто-нибудь, кому бы он смог рассказать о своих проблемах». Тех, что занимают ум, что на сердце лежат, которые он сможет доверить только любящей душе, способной понять, простить и утешить...

...Над жилищем Борозовских провисает светлый полог, хупа, Богом освящаемый и охраняемый мир семьи. И в финале он колышется, «пляшет» в такт лихому танцу всех участников представленной истории. Остается лишь удивляться, как подвластны оказались актерам — и молодым, и более зрелым — и непростые па еврейской танцевальной стилистики, и все убыстряющийся темп. Красивая точка в двухчасовом зажигательном действе, обрамленном «букетом» сплетающихся звуков, грустных и веселых, подчеркивающих и национальный колорит драматургической основы, и общий настрой спектакля — на позитив.

Валентина КУЛАГИНА

НИЖНИЙ НОВГОРОД. Экзистенция Павла I

Первая премьера этого сезона Нижегородского государственного академического театра драмы им. М. Горького — спектакль «Павел I» по одноименной пьесе идеолога русского символизма **Дмитрия Мережковского**. И это событие стало не только лидером культурных событий нашего региона. Спектакль, поставленный на высоком европейском уровне и заслуживший **Гран-при VII Российского театрального фестиваля им. М. Горького «Максим Горький и его эпоха»**, доказал, что современный российский зритель готов к серьезному диалогу с театром.

Казалось бы, чем может быть интересен современной публике, тяготеющей к уморительным комедиям положений и супердинамичным мюзиклам, история сына Екатерины II и Петра III, убитого в ходе заговора 1801 года? Чем мо-

гут взволновать зрителей далекие события самого начала XIX века?

Возможно, тем, что эта пьеса — о выборе. Каждый из героев должен был сделать свой выбор: власть или страх, верность или предательство, жизнь или... Все драматургические поиски Дмитрия Мережковского, как, впрочем, и все его творческие дороги, сходятся именно в этой знаковой символической точке, в которой суждено оказаться только поистине сильной личности. Это точка «или-или»... Блестящая пьеса Мережковского вдохновила постановочный коллектив и стала отправной точкой и залогом успеха всего спектакля. Впрочем, обо всем по порядку...

...Петербург, начало марта 1801 года, дворец и одинокий несчастливый царь. Он уже помешан на прусской шагистике, измучил всех придворных и членов императорской семьи и находится в апогее своего самодур-

Пален — С. Блохин,
Павел I — Е. Зерин





Константин — А. Лапшов, Мария Федоровна — Т. Кириллова, Александр — И. Бычков

тва. Граф Пален встает во главе заговора и втягивает в него сына императора, Александра, уставшего от деспотизма отца. Далее — убийство и восшествие на престол...

Так вкратце выглядит эта история о безграничной власти и постоянном страхе, о существовании на грани жизни и смерти, рассказанная московским режиссером **Еленой Неvejeиной** символическим театральным языком.

Сам Дмитрий Сергеевич обозначил свою драму как «пьеса для чтения» и был неправ. Пьеса не просто сценична, она чрезвычайно сценографична. Это блестяще доказал художник-постановщик спектакля **Дмитрий Разумов**, представив весьма убедительное художественное прочтение материала. Массивные иссиня-черные пустые манекены, перемещаясь по сценическому пространству, то сливаются со зловещей темнотой, то «накатывают» всем объемом на зрителя под хлесткий звук спицрутенгов. Михайловский дворец,

представляющий собой лишь макет здания, служит то кушеткой, то столом, а в какие-то моменты и вовсе напоминает красивый торт, который вот-вот разрежут на огромное количество кусочков. А изображение памятника Петру I как будто накрывает все происходящее на сцене «всевидящим оком». Черно-белое решение — это явно не дань моде, а продуманный и талантливый ход художника, который, идя вслед за автором, как бы балансирует на страшной грани между тьмой и светом и вторит ему: «или — или...». Даже такие детали, как воспаленные глаза мужчин и безнадежно бледные лица женщин в белых платьях и с аккуратными атласными ленточками на тонких незащищенных шеях, — все это захватывает с первых минут спектакля и не отпускает в течение всего действия.

Эта обобщенность образов и красок очень точно и мощно поддерживает магистральную идею режиссера Елены Не-



Константин — А. Лапшов, Павел I — Е. Зерин, Александр — И. Бычков

вежиной, которая, как она призналась, увидела в пьесе масштабные темы и общечеловеческие смыслы.

Символизм постановки, слышимый в плавном звучании всех начальных сцен, также отсылает зрителя к эпохе декаданса: фрейлины, Александр с Елизаветой, княгиня Анна — все «пропевают» свои партии на разные голоса, сливающиеся в единый трагический поток страха и готовности ко всему... «Или — или...»

Даже граф Пален видит сон, что он «Ванька-встанька»: упал-поднялся, упал-поднялся. Здесь хочется отметить очень точную актерскую игру заслуженного артиста России **Сергея Блохина**, который подает эту тему очень легко. Эта легкость — самое ценное в роли, потому что именно за ней, за невыносимой легкостью, кроется вся трагедия невозможности выбора этого человека. Невозможности пресловутого «или — или». Он — уже предатель в любом случае.

Точно и ярко передает раздвоенность

Александра **Иван Бычков**: неспособность противостоять агрессивному натиску Палена и непрекращающиеся урызения совести — все это доводит будущего императора до постоянных обмороков. И вот это полуобморочное состояние артист передает настолько точно, что такой прием становится достаточно весомым эмоциональным вкладом во всю разыгрываемую историю отцеубийства. Это еще одна явная актерская удача.

И, конечно, убедителен актерский успех **Евгения Зерина**, исполняющего роль Павла I. Как писали критики времен Мережковского, его Павел «вспыльчив, жесток, отходчив, коварен, доверчив, благороден, мелочен и т. д.». И все эти смены противоречивых настроений — от отчаянного восторга до восторженного отчаянья — актеру даются достаточно легко. И так же точно и органично Евгений ведет зрителя к тому, что, возможно, является ключевым в фигу-



Павел I — Е. Зерин,
 Анна Гагарина —
 М. Баголей



Сцена из спектакля

ре Павла. Этот император не отрекся от престола. Он сделал свой выбор между «или — или», который оказался историческим. Он — помазанник божий. И в свою последнюю страшную ночь он отказывается укрыться в будуаре у любимой женщины и возвращается во дворец, как будто зная, что идет на смерть. И этот момент Евгений Зерин проживает настолько проникновенно, что вызывает действительно уважение и к Павлу I, и к этой актерской работе в целом.

Спектакль «Павел I» Нижегородского театра драмы, рассчитанный на подготовленного зрителя, имеющего представление о символизме и об эпохе декаданса, дает возможность и полноценно насладиться глубиной режиссерского чутья, и задуматься о главной идее драматурга — экзистенции всей нашей жизни.

Елена МИНСКАЯ
 Фото Георгия АХАДОВА

НОВОКУЗНЕЦК. «Но дышит правдой голос Мельпомены»

Вот такой пафосной строкой из огненного Шиллера хочется начать отклик на вовсе не пафосный, а легкий, веселый и очень красивый премьерный спектакль **Новокузнецкой драмы «Лес»** в постановке **Андрея Черпина**, главного режиссера театра. Остроумная композиция спектакля и его красота — в мягкой иронии и естественной форме подачи, а форму эту вполне можно назвать театральным рондо — закольцованностью действия, развитием событий и характеров — по кругу. Между тем, к Шиллеру спектакль имеет прямое отношение — как и пьеса Островского, в финале которой актер Несчастливцев читает монолог из «Разбойников» и заявляет, что чувствует и говорит, как Шиллер, а вот обитатели «леса» — как подьячие. В спектакле это противостояние заявлено сразу. Начинается он прекрасной увертюрой Верди к опере «Разбойники». Звучащая на фоне закрытого занавеса музыка передает весь драматизм и свет жизни, она властной волной подхватывает зрителя и уносит в романтический мир печали и гармонии, «бури и натиска».

Общеизвестно, что Александр Островский своим «Лесом» пропел дифирамб актерскому театру — в противовес театру жизни. Но ведь это было в давно прошедшие времена, когда актерская профессия отнюдь не сияла ореолом творческого избранничества, как сегодня. Казалось бы, в наше время эта каста избранных не нуждается ни в защите, ни в восхвалениях. И все же режиссер спектакля акцентирует внимание на определенных аспектах актерской жизни, которым и теперь не позавидуешь. Зависимость профессии, например, или тот же пресловутый кастинг. Вот сцены сегодняшнего кастинга, который вынуждены проходить безработные Счастливец (**Олег Лучшев**) и Несчастливцев (**Артур Левченко**) как раз и организуют сюжетную линию спектакля, обрамляя ее своеобразным рефреном. Музыкальная экспозиция переходит в смысловую: бедный гимназист Гена Гурмыжский читает свое полное смиренной любви письмо к тетеньке Раисе Павловне. А далее, что называется, по тексту. С учетом некоторого переформатирования: монолог из Шиллера становится диалогом для двух актеров, а пробой

Счастливец — О. Лучшев,
Несчастливцев —
А. Левченко





Карп – А. Смирнов

Аксюша –
М. Захарова

пера – сам спектакль. Респектабельно высокомерный голос вершителя актерских судеб, проводящего кастинг (**Анатолий Нора**) дистанцирует и унижает наших героев. И вот злосчастный дуэт Счастливец-Несчастливец попадает в этот Лес страстей человеческих. И мы – вместе с ним.

А страсти там кипят и впрямь нешуточные! Это действительно Пеньки, никакого леса – на сцене, лишь несколько растений в горшках. Сценическое пространство компактно и функционально органи-

зовано молодым художником **Анастасией Юдиной**. Слева – многоступенчатая светлая конструкция – уютная среда обитания с подушками (трансформер остановки, где два актера-протагониста выбирают маршрут, куда ведет их жалкий жребий) и где так же встречаются юные влюбленные – Аксюша (**Мария Захарова**) и Петр (**Евгений Лапшин**); справа – зеленые душевые кабинки, преобразующиеся в подобие пруда, в котором Аксюша проимитирует попытку утопиться, а ее жених представит



Гурмыжская —
И. Шантарь,
Буланов —
А. Грачёв

из себя подобие плавающего Ихтиандра. И только зеленый газон аукнется то напоминанием о лесе, то подобием теннисного корта, то места для гуляний под луной, которую Карп по томному хотению Гурмыжской собственноручно внедрит на ночном небосклоне. Пространство игровое, обитатели тоже — все без исключения — играют. Но каждый — в свою игру! Актеры играют, наигрывают и даже переигрывают, но в силу своей профессии. И у них есть моменты истины, когда они открыты, искренны и благородны. **Артур Левченко** и **Олег Лучшев** великолепны в передаче этой игры и жизни. Дуэт живой, трагикомичный, современный. А вот зачем и во что играют нетеатральные персонажи? Абсолютно блистательно и очень тонка **Ирина Шантарь** (исполняющая роль Гурмыжской) в своих преобразованиях из умирающей вдовы в пылкую влюбленную, а затем и в омолодившуюся теннисистку, невесту. Актриса движется все воздушнее, говорит — все кокетливее, одежды носит все изящнее, но сквозь это легкое порхание неуловимо проступает железная хватка меркантильной эгоистки и трусливой обывательницы. Законодателем здешних нравов, дрижером и властителем моды предстает перед нами элегантный мажордом Карп (**Анатолий Смирнов**) — в имидже этак-

го местного Карла Лагерфельда. Уж он-то знает настоящую цену всему окружающему, но темные очки предпочитает не снимать, за редким исключением — например, в эпизоде приезда барина Геннадия Демьяновича, которого Карп дарит обезоруживающе открытой, по-детски светлой улыбкой. Он поддерживает порядок, ворчит, досаждает на Улиту, но он же наставляет Буланова в его тактике успешного приживальщика. **Андрей Грачёв** своего Буланова подает в однозначно комическом воплощении недалекого, алчного фата, современного жиголо, ревнителя красивой жизни. Совсем не склонна к «большой игре» Улита — **Елена Кораблина**, ее интересы дальше чем понаушничать, выпить да приодеться за счет барыни не идут. Но и она имитирует «бешеную африканскую страсть», чтобы оказаться в контексте местных нравов. Превосходны в своей пародийной ироничности две пары (режиссер снова передает нам «приветы» от братьев из «Разбойников» Шиллера), контрастные соседи Милоновы — мажорный Арлекин (Анатолий Нога) и скептический Пьеро (**Игорь Марганец**), братья Восмибратовы: Иван, современный мошенник с криминальным уклоном (отличная, сделанная с иронией и вкусом работа **Александра Шрейтера**), и Петр в исполнении **Евгения Лапшина**, ко-

торый должен из угодливой тени братца перевоплощаться в юного героя-любownika, жениха Аксюши, с чем артист не вполне справляется. Излишне прямолинейно исполняет роль Аксюши и Мария Захарова, актрисе недостает легкости, она драматизирует каждый шаг своей героини, уводя ее в другой спектакль другого жанра. Хороша сцена соблазна театром, когда Аксюша принимает предложение последовать за братом и пойти в артистки. Она оказывается на авансцене, в облаке воображаемого поклонения и аплодисментов. Но путь служения искусству готов выбрать далеко не каждый, для Аксюши это попросту — ко-

нец (о чем красноречиво заявляет надпись на ее чемодане).

Но, как мы знаем, ситуацию счастливо разрешил Несчастливцев. Все обитатели леса остались в лесу, служители Мельпомены верны ей и себе. И в финале спектакля они произносят тот же монолог (на двоих) из «Разбойников» Шиллера, но уже с иными интонациями... Свое режиссерское послание автор посвящает прежде всего артистам, участь которых и сегодня не спешат разделить обитатели бытовых и дремучих «лесов».

Галина ГАНЕЕВА

Фото Сергея КОСОЛАПОВА

РЫБИНСК. Там, где живет Есения

На первый взгляд, это совершенно незатейливая история, которая могла произойти где угодно. В данном случае, место действия — маленькое придорожное кафе среди дремучей тайги. Оно носит имя своей хозяйки Есении, названной в честь героини знаменитой в 70-е годы мелодрамы. Теперь, когда построена главная трасса, посетителей совсем мало. В основном заглядывают на огонек вахтовики, которые знают это уютное местечко, да случайные путники.

«Есению» по одноименной пьесе Красноярского драматурга **Андрея Иванова** на сцене **Рыбинского драматического театра** поставил московский режиссер **Константин Демидов**. Он же автор сценографического, музыкального и видеооформления. Постановка в Рыбинске стала частью проекта «**Театральный разъезд**», который осуществляется **Гильдией театральных режиссеров** и **Гильдией театральных менеджеров** и поддерживает творческие идеи молодых режиссеров для их воплощения в региональных театрах. В прошлом году право на постановку получили еще несколько режиссеров — **Виктория Луговая** («Воспитанница» А.Н. Островского в Прокопьевс-

ком драматическом театре имени Ленинского комсомола), **Евгений Маленчев** («С любимыми не расставайтесь» А. Володина в Рыбинском государственном ордена «Знак Почета» областном театре драмы), **Станислав Васильев** («Дорога в Небыван» И. Комиссаровой в Государственном национальном театре Республики Карелия).

Предложенный Константином Демидовым Рыбинской драме материал показался интересным и необычным. «Есения» — это то, чего на нашей сцене еще не было», — подтвердила директор театра **Ирина Петрова**. За внешней простотой текста пьесы и минимальной событийностью незаметно раскрываются характеры персонажей. И в небольшом наброске вдруг возникает судьба. Жанр спектакля, обозначенный как придорожная история в двух ночах, его камерность позволили приблизиться и понять одиноких, в чем-то отчаявшихся и уставших людей, но все еще надеющихся на счастливые перемены.

Хозяйка кафе Есения (**Наталья Левина**) и сама не понимает, почему так упорно стремится сохранить свой малодоходный бизнес. Когда здесь проходила федеральная трасса, дела шли прекрасно, и «тесно от



Есения — Н. Левина

Сцена из спектакля





Георгий — Ю. Задиранов, Есения — Н. Левина

людей было». Потом дорогу перенесли, и в шумном кафе поселилась тишина. Сколько раз сама себя уговаривала Есения все бросить, уехать, начать новую жизнь, но все равно продолжала чего-то ждать. Изменений в экономике страны? Строительства новой автомобильной трассы, которая пройдет мимо ее «Есении»? В этом упрямстве скрыто главное, о чем сама она не говорит вслух — нежелание отрываться от родной земли. Потому что здесь все для нее имеет особую ценность. Тайга, речка Яя, деревня с забавным названием Спасояйка, ранетки особого сорта, трава чепучиха. Друзья и знакомые, наконец. Тот же Иван (**Николай Шишигин**), этот вечный мальчик, который видит мир как-то по-особенному. Поэтому и осины по осени напоминают ему апельсины. Все свои впечатления и восторги он рифмует в стихи и читает их своей единственной музой — Есении. Она с удивительным спокойствием слушает графоманские тексты, позволяя небольшой комментарий: «Собрание сочинений, том второй».

Драматург задумал Есению мудрой, ироничной, иногда грубоватой, но Наталия Ле-

вина, в целом сохраняя авторский замысел, наделяет героиню еще и удивительной женственностью. Она ждет и надеется встретить своего мужчину, и этот случай ей предоставляется в лице Георгия (**Юрий Задиранов**), заплутавшего в темноте и случайно выехавшего на эту дорогу. Он экспедитор из райцентра с огромным чемоданом игрушек, которыми вынужден торговать по деревням и селам. Не ахти какой бизнес, но когда дела идут явно не в гору, это помогает заработать на хлеб насущный. Усталость и раздражительность Георгий прячет за маской нарочитой радости и оживления, но Есения так искренна с ним и открыта, что он тоже заметно становится самим собой.

«Спасительница, благодетельница, чаровница», — говорит он о хозяйке кафе, и сам не понимает, насколько прав. В определенный момент действия сцену до краев заполняют видеокадры сибирской тайги, и кажется, что Есения сливается с ней, прорастает в эту землю, подпитывается ее энергией, получая сакральное знание. Оно проявляется в ее танце-вооружбе, а пластический рисунок навевает



Иван — Н. Шишигин, Есения — Н. Левина

мысли о чем-то древнем, праславянском. И вот уже машина Георгия не заводится, и отъезд может отложиться на неопределенное время.

Мистическая линия совпадает с рассказами о старухе Шелихе, которая многие столетия бродит по лесам, заглядывает в дома, иногда говорит пророческие слова. Ивану встретилась и предложила отворотное средство, чтобы разлюбил Есению. К Георгию явилась ночью и заявила, чтобы оставался здесь, потому что теперь «все будет так, как и не грезил». Впрочем, какая разница, настоящая Шелиха это была или Есения принимала ее облик. Случай может подарить Есении и Георгию что-то очень важное, но, к сожалению, ничего не выходит. Это встреча двух людей с разбитыми мечтами и несбывшимися желаниями. И, возможно, единственный шанс стать счастливыми. Важно только не испугаться в решающий момент, сделать первый шаг. Георгий не сумел или не захотел ничего менять, потому что это всегда трудно.

И все же они такие разные. То, что для Есении необходимо как воздух, Георгию

кажется скучным, его же мечты о море вызывают ироничную реплику о том, что там можно утопиться с тоски. От обманутых ожиданий грустно, но когда они вдруг просят друг у друга прощения, становится легче. А подарок на импровизированный день рождения Есении — говорящая кукла — будет стоять на барной стойке, как напоминание о духу ночах с легкой мистической окраской.

«Есенией» завершился 190-й сезон Рыбинского драматического театра, потом спектакль постепенно обживался, набирал звучание, с успехом показался на нескольких театральных фестивалях. По итогам нынешнего сезона Наталия Левина отмечена премией «Лучшая женская роль» в спектакле «Есения», продолжаящем собирать зрительные залы, что совсем не удивительно. В этой простой истории открываются глубинные вещи о корневой системе, которая держит человека на земле и дает силы.

Елена ГЛЕБОВА

Фото Татьяны ПЕТРУШОВОЙ

САРАТОВ. Банка сахара

В нашем ТЮЗе им. Киселева — новый главный режиссер, молодой и талантливый. Его спектакль «**Банка сахара**» (автор **Тая Сапурина**) как балзам на душу театрала.

Столько здесь истинной игры и иронии — так мог поставить, кажется, только ученик **Евгения Каменьковича** и **Дмитрия Крымова**. Мы уже видели «**Отрочество**» в его постановке — инсценировку повести **Льва Толстого**, умело доведенной режиссером от эскиза экспериментальной лаборатории до законченного спектакля.

В тексте Таи Сапуриной, умном, парадоксальном, волею режиссера **Александра Логачева** оживает группа монстров из авторской ремарки про людей, «которые могут что-то сказать, но не говорят». Монстры, количество которых все растет, вовсе не страшные, несмотря на их жуткие клыки и рожи, скорее, несчастные. Неверной шаркающей походкой выходят они из люка, вяло подступают к очередной жертве, с трудом утаскивая ее за кулисы.

Жертвы, похоже, намечает «хозяин» чудищ Коля, не желающий открывать двери квартиры кому бы то ни было. Пожарный, коммунальщик, социальный работник и даже со-

седка Галя, которую он знает 11 лет, постепенно окружаются ковыляющими монстрами и утягиваются прочь. Фантазии со «счастливой развязкой» принадлежат человеку Интернета Коле. Он порвал все связи с окружающим миром, кроме игры в Форест-клубе и доставки семян через Интернет-магазин. Заодно и соседке Гале поставляет — чтоб не «стучала» куда не надо. Но Галя, не покидая своей квартиры, стучит на Колю постоянно: пожарной охране, коммунальщикам, электрикам.

Режиссер поместил зрителей на сцену, а главных действующих лиц — компьютерного Колю (**Евгений Сафонов**) и Соседку (**Елена Краснова**), любопытную, ленивую бабу, отправил в сценические люки. Поначалу кажется, что парень немного не в себе. Но быстро считываешь в молодом человеке иронический портрет поколения «next». Социальные сети заменили многим реальную жизнь, общение вживую для них все более проблематично.

Колины ли демоны ковыляют по лестничным переходам, отлавливая зазевавшихся путников, Галины ли фобии, трудно сказать. Несмотря на разницу в возрасте, образовании, интеллекте, затворничество их очень сближает. И когда соседка, разо-

Марина — И. Протасова, Коля — Евг. Сафонов





Сцена из спектакля

биженная Колиными наскоками, замолчит на пару дней, ему даже станет не по себе. Ни протекающие краны, ни прорвавшиеся трубы, ни пожары, ни наводнения и прочие стихийные бедствия не могут заставить впустить их в свою жизнь «чужого».

Компьютерный Коля делает только одно исключение — для красивой молодой девушки из службы социальной защиты (**Ирина Протасова**). По замыслу режиссера, она и поет, и танцует, как эстрадная дива (с легким налетом шаржа). Коля как будто даже увлекся. Однако многолетняя привычка берет свое. Завязав девушке глаза, галантный кавалер выдворит Марину за дверь... с банкой сахара в обнимку. Его слабосильные монстры уже пробовали это лакомство. Оно им не понравилось и даже напугало. Но девушка не робкого десятка. И с досады на глупого парня изо всей силы швыряет банку о пол.

Удивительное дело, но вместе с банкой «разбиваются» Колины застарелые фобии — к людям, к городу. Он, правда, еще продолжает привычные монологи вслух: «Ради розового перца — на улицу. Звучит красиво. За красоту тоже можно выйти на улицу». Коля, прекрасный кулинар, мечтает раздобыть розовый перец. Что лишь повод.

«Я понимаю, что это безумство. Но я должен

показаться Марине. Это была нечестная игра. Да и шарф она свой забыла. И вообще...», — слушает герой свое внезапно проснувшееся сердце (Марина сразу заметила, как громко оно стучит!). И захватив карту, часы, зонт, запас еды, воды и деньги, отправится в опасное путешествие на соседнюю улицу.

В спектакле два финала: герой находит Марину в начале светящегося туннеля. И усмиренные монстры сами укладывают ее на руки счастливому Коле. Во втором финале, прорвав фотообои райских южных чудес, Коля лезет к нам, сообщив попутно, что Марину он не нашел, но зато уехал в Страну розового перца. Судя по Колиной хронической нелюдимости, уехал он туда в своих мечтаниях.

Все здесь играют хорошо, дуэт же Красновой — Сафонова просто великолепен. Великолепна и форма подачи ироничного текста Сапуриной (победительницы престижного конкурса «Евразия» и многих других). Было бы смешно, если б не было так грустно... Маленькая, одноактная, очень веселая, на первый взгляд, пьеса больно задевает нерв нашей жизни.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

С ЛЮБОВЬЮ К РОЛИ

8 марта 2016 года Виктор Александрович ЗОРЬКИН отмечает юбилей — актеру **Курского драматического театра им. А. С. Пушкина** исполняется 65 лет. 41 год Зорькин провел на сцене. В его творческом багаже почти сто ролей, кроме того Виктор Александрович сумел найти себя и в режиссуре. А еще ни одному капустнику или творческому юбилею не обойтись без его сценариев и стихов.

Зорькин не имеет определенного амплуа, что позволяет ему играть совершенно разные роли. Среди них и **Белогубов** в «**Доходном месте**» **А.Н. Островского** и **Абрам** в «**Квадратуре круга**» **В. Катаева**, а также «**Кот Леопольд**» **А. Хайта** и **Мотл** в «**Поминальной молитве**» **Г. Горина**, **Пантолоне** в «**Принцессе Турандот**» **К. Гоцци**, **Котрянец** в «**Хануме**» **А. Цагарели**, **Тугоуховский** в «**Горе от ума**» **А. Грибоедова**, **Генерал** в «**Соловьиной ночи**» **В. Ежова** (это был замечательный ввод) и многие другие.

Жизней, прожитых на сцене, очень много, над каждой ролью актер работает вдумчиво и усердно, что позволяет ему впоследствии радовать зрителей своим искусством. И почти никогда не приходится проводить параллели между теми или иными персонажами.

В музыкальном спектакле «Ханума» по пьесе А. Цагарели, что идет на сцене Курского театра вот уже одиннадцать лет, Зорькин играет роль Микича Котрянца — богатого купца и отца юной девушки Соны. Здесь Виктору Александровичу пришлось блеснуть не только актерским мастерством, но и продемонстрировать свои вокальные данные. С этой задачей актер справился достойно.

Присуща этому герою и определенная ловкость и достаточная доля хитрости и лукавства. В общих же сценах с Соной можно отметить и отцовскую нежность, которую проявляет Микич Зорькина к



своей дочери. В итоге герой предстает расчетливым и хитрым в делах купцом, мечтающим о титуле, и потому, в силу расчетливости готовый отдать дочь замуж за старика... Но одновременно — заботливый и участливый отец.

Живость и резвость Виктор Зорькин в полной мере проявил в спектакле по пьесе «**Правда — хорошо, а счастье лучше**» (**А.Н. Островский**), выйдя на сцену в образе **Силы Ерофеевича Грознова**. Эта роль, по признанию самого актера, одна из самых любимых. С любовью относясь к персонажу, Виктор Зорькин сумел и зрителей расположить к нему. Когда Сила Ерофеевич появляется на сцене, все взгляды прикованы только к нему.

Сложный грим, особая манера движе-

ний и измененный голос сделали свое дело — даже театралы со стажем не сразу поняли, кто скрывается за маской отставного унтер-офицера. Разумеется, это стало возможным благодаря вдумчивой и старательной работе над ролью, проделанной Зорькиным и режиссером спектакля **Е. Поплавским**.

Заметно, что к персонажу, а возможно, и к себе самому, Виктор Александрович относится с некоторой долей иронии. И Грознову это только на пользу. Будучи самоироничным, актер создал персонаж в меру комичный и забавный, но при этом справедливый и хитрый, умеющий просчитать последствия и выгоду, которую он получит. Зорькин передал Силе Ерофеевичу присущее ему обаяние, потому он сразу располагает к себе зрителя.

Отдельных слов, пожалуй, заслуживает и пластика актера в этой роли. У Островского Грознов едва ходит, недаром Филицата называет его ветхим старичком. И Зорькин эту «ветхость» умудряется сочетать с неожиданной бодростью. Все вместе позволяет создать интересный образ, за которым внимательно следит зритель.

А в спектакле «**Семь криков в океане**» по пьесе **А. Касоны** у Зорькина прямо противоположная и весьма сложная роль. Это **Сантьяго Сабала**. Сложной я ее считаю потому, что сам персонаж непростой, застегнутый на все пуговицы. И раскрывается он постепенно, по ходу действия.

В начале ничем не примечательный, язвительный и угрюмый, Сантьяго в процессе своей исповеди буквально выворачивается наизнанку. И оказывается, что под оболочкой внешнего безразличия скрывается ранимая душа.

Зорькин здесь перевоплощается в человека, пострадавшего из-за любви. Его герой, позволив себе поддаться страсти, невольно проигнорировал долг и само понятие морали. И впоследствии ему

пришлось за это расплачиваться.

Наблюдая за этим персонажем, почти удается увидеть, как сильно давит на Сантьяго его вина. Тем не менее он не сет свой крест и ведет себя, насколько это возможно, достойно. Здесь смешались в одно горькая часть, отчаянное смирение и нетерпеливое ожидание конца мучений. Внешне этот герой часто невозмутим, но его спокойствие — это всего лишь «декорация», за которой мечется несчастная душа. И Зорькин дает почувствовать эти метания — взглядами ли, движениями, голосом.

Кстати, о последнем. В определенные моменты, возможно, желая подчеркнуть важность или интимность момента, актер понижает голос. Хороший прием, который помогает концентрировать внимание публики.

Еще одну роль хотелось бы отметить особо. Роль **Командора** в комедии «**Дон Жуан, или Каменный гость**» (**Ж.-Б. Мольер**). В этом спектакле Виктор Александрович появляется на сцене всего два раза — в конце первого и, соответственно, в конце второго актов. Оба раза появление Зорькина в образе Командора носит мистический характер, и зрители, затаив дыхание, следят за актером.

Неторопливость, нарочито-торжественно растянутые фразы и в особенности голос — все это пробирает до мурашек. Своими действиями его герой утверждает мысль о небесном возмездии, постигшем Дон Жуана, ставит твердую финальную точку в повествовании.

И даже когда актеры выходят на поклон, на лице Зорькина еще можно заметить застывшую маску Командора. Постепенно она исчезает, но впечатление от этой роли, как хорошее вино, оставляет долгое послевкусие.

Ирина КОПЕНЕВСКАЯ

РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА БЕСКОНЕЧНА

III Международный театральный фестиваль «Круг друзей»

Каждый день у входа в театр гостей и участников фестиваля встречал самый настоящий снеговик, а бело-голубые шарфы на большинстве приходящих казались особым знаком отличия. Город **Губаха Пермского края** в третий раз собрал театральный народ из самых разных городов и стран на **Международный фестиваль «Круг друзей»**.

Когда-то из белого и голубого цветов сложился логотип **Молодежной студии-театра «Доминанта»**, благодаря которой и появилась традиция этого фестиваля. Зимы на Урале суровые, а потому в ожидании гостей волонтеры вяжут теплые шарфы — для тепла и на добрую

Снеговик фестиваля «Круг друзей». Фото Е. Глебовой



память. В этот раз их было почти 100 — разнообразных, эксклюзивных, сделанных с любовью. Есть и еще один шарф, но это уже абсолютный символ. Большое многоцветное полотно берет начало еще на первом фестивале, в творческий процесс вовлекаются актеры и зрители, и выходит, что каждый, провязав рядок, другой, вплетает собственные нити в судьбу «Круга друзей». Сейчас длина «дружеского» шарфа уже около восьми метров, и впереди, будем надеяться, еще немало узоров и оттенков.

«Круг друзей», начавшийся в 2005 году, с той поры собирается каждые пять лет, и что очень символично, всегда в канун

Л. Зайцева и знаменитый шарф фестиваля «Круг друзей»





«Куда вы, облака?». Молодежный студия-театр «Доминанта» (Губаха, Пермский край)

дня рождения «Доминанты». А тем временем молодежный театр отметил уже 15-летие. Причем, вырос он из детской театральной студии «Диалог», которой ровно в два раза больше. И еще с некоторых пор сугубо промышленный город Губаха, где добывают кокс и производят метанол и формалин, стал одним из культурных центров Пермского края. «Доминанта» получила статус муниципального бюджетного учреждения культуры, ее включили в список ведущих учреждений культуры России, и теперь молодежный театр, говоря языком официальных документов, — культуuroобразующий и для своего города, и для региона в целом.

Жизнь «Доминанты» это не только серьезный репертуар, а в афише шекспировские «Ромео и Джульетта», чеховский «Медведь», произведения Марины Цветаевой, Анны Франк, Энн Файн, Сюзанн Лебо, Кати Рубиной, постановки по уральским легендам и многое другое. С некоторых пор Губаха еще и место международного театрального паломничества благодаря уникальному ландшафтно-

му фестивалю «Тайны горы Крестовой». Спектакли играют среди сочных уральских пейзажей, колоритных руин старой Губахи, а главное, в удивительном по красоте природном памятнике «Каменный город». Летом на горе Крестовой происходит невероятное, потому что здесь дают спектакли «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Шопениана», «Половецкие пляски». «Балет на закате» без преувеличения грандиозный проект «Доминанты» и Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского. К слову, театр стал специальным гостем нынешнего «Круга друзей», подарив вечер немецкой и французской камерной вокальной музыки.

В этот раз фестиваль пришелся на важную и для России, и для всего мира дату — 70-летие Победы, и организаторы посчитали своим долгом пригласить представителей тех стран, которые не обошла Вторая мировая война. Благодаря поддержке **Российского центра Международной ассоциации любительских театров (АИТА)**, существующий в структуре Сою-



«Слово о полку Игореве». Театр-лаборатория Михаила Чехова (Санкт-Петербург)

за театральными деятелями РФ, в Губаху приехали артисты театра «Корабль Эскарга» из Венгрии и Центра интернационального театра из Италии, чтобы отдать дань памяти своим соотечественникам, похороненным недалеко от Губахи. Когда-то здесь располагались спецобъекты — госпитали для военнопленных, со временем их ликвидировали, а кладбища, где нашли последнее пристанище пленные венгры, немцы, итальянцы, исчезли с лица земли. Пусть и не быстро, но документы рассекречиваются, создаются общественные движения, на местах захоронений появляются мемориальные знаки. Все это оберегает нас от забвения своей истории, и потому роль «Доминанты» бесценна.

Вообще, о каких бы театральных событиях небольшого уральского города ни шла речь, главные нити ведут к Любови Зайцевой — режиссеру, художественному руководителю «Доминанты». В созданной ею детской студии, которая со временем выросла в театрально-учебный комплекс, началась театраль-

ная жизнь Губахи. И сегодня уже взращенные Любовью Федоровной режиссеры и педагоги работают с детьми, ставят спектакли в «Диалоге» и «Доминанте» и вообще составляют большую и надежную команду единомышленников, которой многое по плечу. Например, масштабная постановка «Куда вы, облака?» на сцене молодежного театра «Доминанта», открывшая нынешний фестиваль «Круг друзей».

Для своего спектакля Любовь Зайцева выбрала роман Нины Бойко, своего рода летопись города Губахи, рассказанную через судьбы трех женщин. В инсценировке Любовь Зайцева сделала центральным персонажем Наталью, в чьей жизни сошлись изломанные линии нашей истории от Октябрьской революции до сталинских репрессий и строительства шахт и заводов в Губахе в послевоенное время. Небольшие сюжеты о жизни людей разных сословий, по-своему удачливых и несчастных, затронутых разрушительными политическими событиями, прокручиваются лентой памяти. Сначала она отматы-

вається назад, а потім рухається к нам, сьогодняшнім, відкриваючи темні і світлі сторони минулого, дозволяючи зрозуміти, з яких цеглинок складався історія маленького уральського міста і крайньої країни. Створюючи візуальний образ спектакля, Любов Зайцева зробила її головним і найважливішим за змістом елементом «дороги життя». Це виготовлений на пермському заводі «Техноград» механізм, наподоби транспортерної ленти, що дозволяє показати рух часу з усіма його трагічними і світлими митьми — переселення народів, встановлення нової влади, Велика Вітчизняна війна, перші післявоєнні будівництва. Мова метафорично поєднується з дуже конкретними маркерами минулого — предметами побуту, костюмами (художник **Наталья Жигачёва**), детально проработаними пластичними сценами. В кінцевому підсумку розказана в спектаклі «Куда вы, облака?» історія Губахи, що отримує риси епіки.

В постановці багато персонажів

і масових сцен, але дихає вона, як єдиний організм. Тут немає нічого випадкового, поверхневого, працюючого тільки на «картинку». У всьому відчувається високий рівень режисерської культури, вистроєність концепції, в якій так вільно і яскраво існують актори. Неможливо сказати про чудових роботах **Елены Шараптай** (Домна), **Александра Борисова** (Яков), **Ивана Салахбекова** (Миша Киргизов), **Дамира Юнусова** (Ванечка). І, звичайно ж, про талантливої **Наталье Жигачёвой**, виконавиці головної ролі. Вона вміла знайти для своєї героїні щирі інтонації і краски, в її характері такі важливі якості, як терпіння, здатність навіть в найважчих обставинах радіти життю і любити. Чи це завжди рятувало Росію і, думається, ще не раз спасе?

Важливі моменти війни роблять життя людини майже нестерпимим, і ця тема обрешена в розповіді **Юрия Нагибина** «Терпіння». Театральний центр «Гри-

«Капитанская дочка». Часть вторая – «Пугачев». Фото Е. Глебовой



мерка» (Москва) представил на фестивале «Круг друзей» одноименный спектакль. Режиссер **Елизавета Салопина**, она же автор инсценировки, посвятила его своему деду Борису Алексеевичу Соловьеву, солдату Великой Отечественной. История очень простая и сложная одновременно. Анна (**Анжелика Меркулова**) всю жизнь любит только одного человека – Пашку. Много лет назад он ушел на фронт и пропал, Анна же, устав от ожидания, вышла замуж за его друга Скворцова (**Алексей Сусов**). Выросли дети, дом стал полной чашей, удачно сложилась карьера, но внутренняя пустота постепенно разъедает ее душу. Анна превратилась в истукана, равнодушного к своим близким, живущего только воспоминаниями.

Бытовая линия спектакля, связанная с семьей Скворцовых, их путешествием на остров Богояр, в какой-то момент прерывается и становится почти мистической. В этом угрюмом месте с одной лишь достопримечательностью – монастырем, обитают бывшие воины, а ныне люди-обрубки. Для многих единственное занятие добраться до пристани, чтобы просить милостыню или продавать туристам какие-то целебные корешки. Елизавета Салопина ввела в повествование женщин-прачек. Они полощут в реке простыни, развешивают их, и эти белые полотнища напоминают запутанный лабиринт. В громких, отрывистых восклицаниях прачек (небольшие, но очень значимые работы **Джеммы Дибары Подобуевой** и **Яны Федуловой**) что-то древнее, почти языческое. Словно они состоят на службе у греческой богини Мнемозины и стирают память о прошлом. Защитить может только надежда, и потому тот самый Пашка (**Александр Оникко**), безногий, но живой, каждый день на протяжении многих лет приходит на пристань и встречает теплоходы.

Рассказ Нагибина оказался непросто в театральном воплощении, в нем множество подводных камней, о которые невольно споткнулись авторы спектакля. И все же их попытка разобраться в неоднозначных темах предательства ради любви, ответствен-

ности за свои поступки и неминуемом возмездии вызывает уважение. Работая над постановкой, они ездили на Валаам, прототипом которого и стал Богояр, дошли до того самого монастыря и убедились, что от пристани его действительно разделяют шесть тысяч восемьсот сорок метров. В точности, как сказал Анне ее Пашка, бесцельно отмахавший это расстояние на самодельных деревянных толкачах.

Всем павшим за русскую землю во всех войнах посвящен спектакль-тризна «**Слово о полку Игореве**» **Театра-лаборатории Михаила Чехова (Санкт-Петербург)**. Играют его на древнерусском и старославянском, предваряя каждый показ комментарием. Авторы считают, что так зрителю легче освоить столь древние пласты истории. По словам режиссера **Елены Кузиной**, работа над спектаклем продолжается уже несколько лет, и важнейшей задачей видится поиск способов звучания архаических текстов. Во время поминального пиршества актеры разыгрывают сцены о битвах князя Игоря и его брата Всеволода, погружая зрителя в мир древнейших предков, рисуя картины сна киевского князя Святослава, сакральных обрядов Ярославны.

В спектакле звучат древние песни, причитания, воинственные кличи. Актеры **Игорь Ламба**, **Любовь Мочалина**, **Мария Рочева**, **Дмитрий Прусский** и **Елена Кузина** владеют голосовыми ритуальными техниками, имитируют голоса птиц и животных, и потому возникает ощущение подлинной мистерии, которая свершается не в зрительном зале, а в окружении живой природы. Автор пластического рисунка «Слова о полку Игореве» **Игорь Ламба** использует биомеханику В. Мейерхольда, техники древнерусского боя на палках, тренировки Е. Гротовского и М. Чехова. Художник **Олег Огий** включил в сценографию предметы из разных эпох – почти ислевшую шинель из Первой мировой, современные солдатские боты, – и оттого громадный исторический отрезок вдруг сжимается до одной тризны. Души погибших воинов

«Пещерные мамы». Молодежный театр-студия
«Галерка» (Екатеринбург)





«Терпение». Пашка – А. Оникко, Прачка – Д. Подобуева. Театральный центр «Гримерка» (Москва)

освобождаются от бранных тел и наконец обретают долгожданный покой.

Впрочем, жестокие войны не только на поле брани. Агрессия внутри человека разрушительна не только для окружающих, но и для него самого. «Бессмысленное и каждодневное насилие без осуждения» — в этом главная суть пьесы «**Пощёчина**», созданной **Силардом Борбейем**, **Яношем Хаем**, а также артистами театра «**Корабль Эскарго**» из венгерского города **Печ**. Поставил ее **Гергей Телдь**, обозначив жанр как драма о насилии. Чтобы пощадить зрителя, режиссер выстраивает действие подобно маятнику — от страшных по содержанию ситуаций до юмористических. Как говорят авторы спектакля, это тот самый горько-сладкий стиль, с помощью которого они пытаются, никого не осуждая, говорить о бессмысленном и повседневном насилии. Сделанная с минимальными визуальными эффектами, наполненная минутами абсолютной тишины, «Пощёчина» произвела сильное впечатление. Спектакль шел на венгерс-

ком с использованием русских титров, и была возможность всмотреться в каждое слово, осознать всю глубину проблемы, о которой открыто говорили актеры. «Каждый поступок, как плохой, так и хороший, остается благодаря тому, что о нем помнят. Только боль остается, откладывается накрепко в костях, словно камень».

Недостаток любви или неумение любить нарушают человеческие связи, и восстановить их порой очень трудно. Иногда слишком поздно. Молодой омский режиссер и драматург **Ринат Ташимов** в 2013 году написал по своим детским воспоминаниям пьесу «**Пещерные мамы**». На международном конкурсе драматургов «Евразия — 2014» она заняла третье место, потом оказалась среди победителей Международного Волошинского конкурса, вошла в шорт-листы фестиваля молодой драматургии «Любимовка» и Омской лаборатории современной драматургии. В **Молодежном театре-студии «Галерка» (Екатеринбург)** «Пещерных мам» поставил **Александр Кудряшов**.

Рассказывая историю двух женщин — Масавары (**Ксения Чернышева**) и Бабы Маши (**Вера Рязанцева**), чьи сердца, лишённые нормальных человеческих чувств, давно высохли, режиссер выбрал жанр трагической клоунады. Белые бесформенные одежды и грубые платки делают героинь практически одинаковыми, а густо обведенные черной краской глаза в какой-то момент прочерчивают лица-маски бороздками невыплаканных слез. Да что эти грубые тетки, в сущности, видели в своей жизни, кроме единственной достопримечательности — их городского музея? Вспоминается запыленный от времени скелет мамонта, да еще песенка из мультика про мамонтенка, где «мама услышит, мама поймет, мама меня непременно найдет...». У дочери Масавары Веныры (**Людмила Нестерова**) пока еще чистый, без этой черной поволоки взгляд, но еще совсем немного, и она станет, как две капли воды, похожа на мать. В ней перемешались боль, злость, отчаяние, и внутри клокочет взрывоопасный коктейль. Вся эта троица ненавидит друг друга, но и обойтись друг без друга тоже не может. Будущий ребенок Веныры вдруг их примиряет, и даже возникает неловкая попытка нарисовать светлые картинки будущего. Но еще не появившееся на свет дитя беретит что-то глубинное в Бабе Маше, родившей когда-то от мужа Масавары сына, а потом вымещавшая на нем злость за этот свой «грех». А грех-то лишь в том, что не знала, как пожалеть, потому что не жалели ее саму. Когда поняла, бросилась искать давно сгнувшего парня, но все двери оказались закрыты. Александр Кудряшов создал свой спектакль в абсолютно пустом пространстве, где единственные предметы — цинковые ведра. Ничто не отвлекает от главной темы, которую талантливые актеры «Галерки» так мощно подают в зрительный зал. На фестивале «Пещерные мамы» получили высшую оценку.

«Круг друзей» оказался многонаселенным и многогранным. Ироничную комедию «Пленные духи» по пьесе **Владимира и Олега Пресняковых**, посвященную



«Капитанская дочка». Часть третья — «Дочь капитана». Екатерина II — Е. Шарантай, Маша — А. Борисова

Серебряному веку, с азартом сыграли артисты **камерного театра «Новая драма»** из **Перми** (режиссер **Михаил Путин-Шестаков**, художественный руководитель постановки **Марина Оленёва**). Интересная сцено-графия и стильные костюмы (художник **Любовь Мелехина**), необычный пластический рисунок (хореограф **Павел Полуянов**) и запоминающиеся актерские работы **Дмитрия Тронина** (мужик Федор), **Константина Жижина** (Дмитрий Иванович), **Владислава Тутака** (дворовый парень Сеня), вероятно не пластичного **Михаила Путина-Шестакова** (Андрей).

Попытку открыть своего Гоголя предприняли артисты **образцового теат-**



«Пощёчина». Театр «Корабль Эскарго» (г. Печ, Венгрия)

ра «ШуМиМ» из Омска, и она оказалась удачной. По сути, зрелищная постановка **Анны Козловской** «Игра в Го...» стала погружением в личностное пространство писателя всех ее участников. Взяв за основу сюжета такие известные произведения, как «Ночь перед Рождеством», «Невский проспект», «Тарас Бульба», авторы пронизали действие биографическими нитями – письмами и воспоминаниями Николая Васильевича Гоголя, интересными фактами из его жизни. И, казалось, тень писателя скользила по сцене, он вживался в своих персонажей, любил и умирал вместе с ними. А потом из яркого гоголевского мира зритель попал в картонную и блеклую атмосферу дома на колесах, что застрял где-то в пригороде Далласа. Режиссер **Ольга Степанова** поставила в **Мастерской Марины Оленёвой (Пермь)** спектакль «Киллер» по пьесе **Трейси Леттса** «Киллер Джо», сделав попытку разобраться в природе зла.

Хорошо, что мрачное настроение развеял стопроцентно позитивный спек-

такль **Центра интернационального театра из Флоренции**. Жизнь прекрасна, в ней много красок, звуков, запахов, и об этом эмоционально поведали публике итальянские артисты. Все понятно без перевода, режиссер спектакля «**Pizza**» **Ольга Мельник** использует язык пантомимы и комедии дель арте, забавный реквизит в виде гигантских хот-догов и гамбургеров. Кипят итальянские страсти, вершатся чьи-то судьбы и прямо на глазах у публики готовится изумительная пицца. В общем, вкусное театральное зрелище.

В течение всех фестивальных дней, параллельно с конкурсными показами готовилась экспериментальная постановка «**Капитанской дочки**» **А.С. Пушкина**. Этот тот самый случай, когда театр рождался прямо на наших глазах. Отталкиваясь от идеи БДТ им. Г.А. Товстоногова, студия-театр «Доминанта» воплотила проект режиссерской лаборатории. Три молодых постановщика – **Дмитрий Огородников, Арсений Бехтерев и Ринат**



«Pizza». Центр интернационального театра (г. Флоренция, Италия)

Кияков — воплощали фрагменты пушкинской повести, осваивая вместе с актерами из «Доминанты» и коллективов других городов театральное пространство, выходящее далеко за привычные рамки. В итоге, три самостоятельные работы «Гвардии сержант», «Пугачев» и «Дочь капитана» сыграли в двух школах и в Новом образовательном центре Губахи — в коридоре, спортивном зале, на лестничном пролете. Необычные сценические площадки, очень разные режиссерские интерпретации обозначили новые линии взаимоотношений между хрестоматийными персонажами, да и события повести, казалось, зазвучали иначе. Если говорить о конкретных работах, нужно обязательно отметить Гринёва **Ивана Четверткова** и **Евгения Камынина**, Капитана **Ивана Салахбекова** и Капитаншу **Татьяны Мальцевой**, **Машу Ксении Палешевой** и **Екатерину Вторую Елены Шарантай**. Вообще эта лаборатория еще раз доказала, как сильно и прекрасно актерское братство. Наряду с ежедневны-

ми актерскими и речевыми тренингами, мастер-классами по сценическому движению, конкурсными показами, проходили репетиции участников эксперимента, чтобы заключительный этап фестиваля стал таким запоминающимся.

Во время церемонии закрытия «Круга друзей» официально объявили, что по итогам краевого конкурса «Центры культуры Пермского края» город Губаха уже во второй раз признан победителем, что означает грантовую поддержку регионального правительства на воплощение очередного творческого проекта «Доминанты». Любовь Федоровна Зайцева стала лауреатом премии в области культуры Пермского края.

А снеговик давно уже растаял, и на этом месте скоро зазеленеет трава. Движение жизни тоже идет по кругу, оно бесконечно. Как и творчество тех, кто по-настоящему любит театр.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ИТАЛЬЯНЦЕВ В КАЗАНИ

Международный оперный фестиваль имени Ф.И. Шаляпина

Международный оперный фестиваль имени Ф.И. Шаляпина – из старейших в России. В нынешнем году он прошел в столице Татарстана в 34-й раз, программа включала 11 спектаклей и 3 концерта. Преобладала итальянская классика.

Федор Иванович Шаляпин, вспоминая первые уроки своего первого учителя Дмитрия Андреевича Усатова, на страницах книги «Маска и душа» писал о мучительном «раздвоении» между русской и итальянской оперой: «Меня как бы разрубили пополам, и мне трудно было уяснить себе, в какой половине моего разрубленного «я» больше весу. Сомнение меня часто мучило до бессонницы. «La donna e mobile»? или «Как во городе во Казани»?». Итак, «Риголетто» Дж. Верди с песенкой Герцога Мантуанского или «Борис Годунов» М.П. Мусоргского с Песней Варлаама? Дилемма, мучившая молодого Шаляпина, похоже, никуда не делась, благополучно дожила до наших дней, но, судя по фестивальной афише, весы склоняются в сторону «итальянцев» – 5 из 11 объявленных спектаклей – оперы Верди, по одной – от Дж. Пуччини («Турандот») и Дж. Россини («Севильский цирюльник»). Русских опер только три: «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Текущий репертуар Театра оперы и балета им. Мусы Джалиля мало чем отличается от фестивального – и здесь оперы итальянских композиторов превалируют, что, впрочем, ничуть не умаляет интереса к сочинениям русских и национальных авторов, а, скорее, отражает предпочтения публики. Мелос, ариозно-речитативная форма, бьющие через край страсти и крупные персонажи-архетипы, постановочный стиль так называемой большой оперы – вот что составляет контуры неизменного зрительского внимания, сформированные годами и десятилетиями,

и можно не пускаться в музыковедческие штудии, чтобы объяснить природу этого интереса, совпадающего с национальным характером – импульсивным, подвижным, неожиданным. Великий Рудольф Нуриев, чей именной фестиваль, как и Шаляпинский, тоже проводится в Казани (в грядущем мае уже в 29-й раз) недаром говорил: «Я не могу точно определить, что значит для меня быть татарин, а не русским, но я в себе ощущаю эту разницу. Наша татарская кровь течет как-то быстрее и готова вскипеть всегда. <...> Мы – странная смесь нежности и грубости... Татарин – хороший комплекс звериных черт, – и это то, и что есть «я»».

«Вскипающая» кровь, «странная смесь нежности и грубости», страсти, способные изменить в один день всю судьбу, – вот что составляет сквозной сюжет итальянского репертуара на сцене Театра им. Мусы Джалиля и неизменно рождает самый ближний и самый плотный диалог сцены со зрителем, без коего театр классического репертуара теряет живительную силу и превращается в музейную залу. Выбранные кряду три оперы Шаляпинского фестиваля «Турандот» Дж. Пуччини, «Риголетто» и «Аида» Дж. Верди эту истину подтверждают со всей очевидностью.

Джорджо Стрелер писал о Верди: «Верди был настоящий монстр, ко всем своим либретто он относился как к туалетной бумаге. Зачем ему было доискиваться тщательнейшей логики в абсурднейшем сюжете, если его интересовали лишь вечные чувства и связанные с ними музыкально-драматические ситуации – отцовская любовь, ревность, ненависть, милосердие, которые можно было извлечь из жалких либретто». Отцовская любовь, ненависть и милосердие становятся опорными точками для характеров, введенных режиссером Михаилом Панджаридзе в постановке оперы «Риголетто»,



Сцена из спектакля «Турандот»

прочтенной им в максимальном приближении к первоисточнику — драме **Виктора Гюго** «**Король забавляется**».

Пролог истории об отцовской любви — сцену в дворцовой зале — Панджавидзе насыщает избыточно яркими красками, превращая исходное событие в живописную и подробно обставленную картину эпохи Франциска I — прототипа Короля у Гюго. Абстракции, в какую со временем превратился оперный сюжет, пострадавший от запретов французской цензуры, Панджавидзе предпочитает жесткую конкретику ситуаций, и ключом общего решения спектакля становится то слово, каким Верди первоначально хотел назвать «Риголетто»: «*Maledizione*» — проклятие. Режиссеру важно пройти вместе с исполнителями путь от шекспировской до романтической драмы и собрать на этом пути все, что обнажает человеческую природу, выворачивает ее до изнанки, оттого общее действие воспринимается невероятно стремительным, а монологи титульного героя превращаются в исповеди души. Риголетто, каким его видят Панджавидзе и певец **Борис Стаценко** (Германия) — это Лир и Шуг одновременно, любящий отец и ненавистный

мститель — вместе, Гамлет и Могильщик — рядом. И он же — «*маленький человек*» из мелодрамы, составлявшей репертуар дореформенной русской сцены, тот, кто, по формуле М.С. Щепкина, выросал до подлинного трагического героя. Финальная сцена спектакля внятно объединяет найденные режиссером и артистом «отражения» драматургии, театра и оперы в исключительную по воплощению мизансцену: Риголетто роет могилу собственной дочери и закапывает туда ее куклу — копию его самого, маленького человечка с шутовским колпаком на голове.

Михаил Панджавидзе, явно почитающий подробный — зачастую до переизбытка подробностей — театр, не нарушая формы традиционного большого стиля, любимого в Казани, умеет проявить в матрице либретто художественные смыслы, переводящие известный сюжет в контекст текущего времени. В «Турандот» Дж. Пуччини он распределяет события в канонических рамках *opera seria*, визуально воплощенных художником **Игорем Гриневичем** с имперским размахом. Однако и в начале, и в финале действия выпускает на сцену покрашенный в белый цвет армейский уазик, изобретенный спустя годы после пре-



Сцена из спектакля «Риголетто». В центре — Риголетто — Б. Стаценко

мьеры оперы (1926) и, стало быть, имеющий отношение к XX веку, но никак ни к перипетиям фьябы Гоцци или пьесы Шиллера. Что до характеров — то они взяты чересчур крупно и вместе с тем абстрактно: похожая на амазонку китайская принцесса, разряженный под оперного тенора ногайский принц Калаф, срисованный словно с любительских подмостков дорежиссерского театра царь Тимур, невзрачная и забытая, с небогатым калфаком на голове — рабыня Лю. Все это не мешает певцам, участвующим в фестивальном спектакле, вести свои партии ярко и вышукло и под доглядом маэстро **Рената Салаватова** властвовать над залом в ослепительных кульминациях и мощных ансамблях. Вплоть до финала «Турандот» в режиссуре Михаила Панджавидзе воспринимается грамотно сбалансированным и изысканным по вкусу зрелищем, но финал меняет решительно все и мгновенно разрушает устоявшиеся за вечер границы «хорошо темперированной» оперы.

Как некогда на премьере (1926) представление завершается не дописанным после смерти Пуччини его сподвижником **Франко Альфани** дуэтом-поцелуем Турандот и Калафа и следующей за ним гимнической

сценой, а гибелью рабыни Лю. И как тогда, на премьере, следует ремарка, произнесенная в зале Ла Скала дирижером Артуро Toscanini, а в зале Театра им. Мусы Джалиля выведенная на электронную ленту перевода с итальянского на русский: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро».

«Турандот», которую Панджавидзе лишает победительного любовного финала, сочиненного за Пуччини, становится абсолютной трагедией и восходит не к буфонному Гоцци или интеллектуальному Шиллеру, и не к первоисточнику — персидской сказке, обработанной Низами, а к аристотелю катарсису, к античной орхестре, с которой, преодолевая пространство, летели в много тысячные амфитеатры вечные вопросы о жизни и о судьбе.

Спектакль Панджавидзе для неподготовленного зрителя выходит историей о беззаветной преданности любящего сердца, для просвещенного оборачивается неким художественным мифом, вбирающим в себя целые главы истории оперы, в том числе истории ее создания и биографии ее автора. Многим известно, что над текстом «Турандот» Пуччини работал почти пять лет — непри-



Сцена из спектакля «Аида». Аида (слева) — О. Крамарева, Амнерис — И. Долженко, Радамес — А. Агади

вычно для себя долго, и что тянул с окончанием партитуры из-за прогрессирующего недуга — рака горла. Музыковеды и биографы тем и объясняют тот факт, что опера осталась неоконченной. Цитируя «под занавес» спектакля обстоятельства премьеры в Ла Скала и тем самым «очищая» сюжет до известного только автору смысла, Михаил Панджavidзе заставляет по-новому взглянуть не только на хронику написания партитуры, но и на саму биографию композитора — на все его творчество. И вот что видится «задом наперед» — от неожиданного финала к подчеркнuto традиционному с начала изложению текста «Турандот» на казанской сцене.

Загадывающая неразрешимые загадки претендентом на руку и сердце героиня, экстатически представленная солисткой **Национальной оперы Украины им. Т. Шевченко Оксанией Крамаревой**, предстает здесь самой Оперой; рабыня Лю — Музыкой, открывающей сложные и нетореные дороги к познанию высших сфер; Калаф с его великой арией-исповедью «Nessun dorma» — поэтом и композитором, самим Пуччини, стремящимся постичь тайны великого искусства и не успевающим это сделать за целую жизнь.

Рабыня Лю, она же — Музыка, приносит себя в жертву, чтобы возлюбленный — Калаф, он же Поэт, смог постичь непреходящие законы творчества — завоевать Турандот, олицетворяющую собой Оперу. Но поздно: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро»...

Третий оперный шедевр — «Аиду» Дж. Верди — в фестивальной программе вел итальянский дирижер **Стефано Романи** — истинный творец музыки, из тех, кто владеет оркестром и сценой столь виртуозно, что превращает зрение — в слух, а слух — в зрение. Типовая раскадровка спектакля режиссером **Юрием Александровым** в обрамлении универсальных и захватывающих дух декораций художника **Виктора Герасименко** оказалась здесь как нельзя кстати: «отцовская любовь, ревность, ненависть, милосердие» — все, что волновало Верди и оказалось записанным им по нотам сердца, все выражено в звуке. Фестивальную «Аиду» идеально провели Оксана Крамарева (Аида), **Ахмед Агади** (Радамес), **Ирина Долженко** (Амнерис) и **Зоя Церерина** (Великая жрица). Шляппин бы похвалил.

Сергей КОРОБКОВ

Фото предоставлены пресс-службой Татарского театра оперы и балета им. Мусы Джалиля

ПРЕМЬЕР МНОГО НЕ БЫВАЕТ

Каждый уважающий себя город имеет свой театр. Каждый уважающий себя театр заводит свой фестиваль. **Орск** не стал исключением. **Драматический театр имени А.С. Пушкина** появился в этом рабочем городе, втором по численности и промышленной значимости после областного центра — Оренбурга, почти восемь десятилетий назад. В сентябре 2014 года он пережил, можно сказать, второе рождение, открывшись после продолжительной и основательной реконструкции, получив первоклассное техническое оснащение основной сцены, новый малый зал с самостоятельным цветовым и световым оборудованием. Изменился и внешний вид театрального здания, и внутреннее содержание (в прямом и переносном смысле слова). Напольному покрытию из прекрасной орской яшмы, знаете ли, следовало соответствовать. И в сезоне 2015–2016 появился «Фестиваль пре-

мьер». Ну и что, если пока он местного значения?! Лиха беда начало, мало ли в какой театральный форум он сумеет со временем вырасти. Тем более что старт стал впечатляющим: семь премьер вошли в программу первого фестиваля.

Конечно, большое количество новых постановок — это специфика театра небольшого города, где спектакль живет недолго. Публика его быстро отсматривает и настраивается на новые впечатления. Такой своего рода конвейер имеет и плюсы: у артистов достаточно работы, постановки не ветшают, авторов можно привлекать на разный вкус. Денег, правда, требуется, немало. Но директор Орского драматического **Владимир Дорошенко** с этой задачей, несмотря на перманентно присутствующий кризис, успешно справляется.

Разумеется, такого количества премьер не набралось бы, если бы их некому было поставить. Новый художествен-

«Тень»





«Саня, Ваня, с ними Римас»

ный руководитель театра, заслуженный артист России **Адгур Кове** — автор трех сценических работ из показанных на фестивале. С новым режиссером театр всегда меняется, так происходит и на этот раз. Как меняется, каким становится, говорить еще рано. Труппа и режиссер, думается, еще изучают друг друга. Изучают в процессе работы, в творчестве. Некоторые результаты уже видны на сцене. К примеру вот такой: Артур Кове умеет и любит работать с молодежью и для молодежи. А такая работа — всегда на перспективу.

Спектакль по пьесе **Алексея Слаповского «Невероятная любовь»** можно было бы назвать «Любовь неземная», ведь постановщик Артур Кове решил рассказать «веселые истории про печальных зомби». Имени этого драматурга прежде в афише театра не было, тем не менее он оказался очень близок орскому зрителю. Есть в этом городе такое понятие — орские ништяки. Еще не вполне деклассированный элемент, но уже близко к тому подошедшие расхристанные молодые люди в шлепанцах на босу ногу в вечных поисках приключений и врагов. И все же они вписаны в некую сом-

нительную, но субкультуру. Ее-то и пытаются постигнуть и изобразить театр. Кружит героев по сцене карнавал, в котором никто и ничто не кажется странным, даже пионерка в паре с армянином в кепке-аэродроме. Спектакль сделан в жанре городского фольклора, принадлежащего этим самым ништякам. Есть у них свои Ромео и Джульетта, свой Соловей-разбойник, своя Кассандра, слобгие сказки, приукрашивающие действительность, потому что даже ништяки тянутся к возвышающему обману.

Несколько дней я ходила в театр по холодным орским улицам мимо рыжей собаки, неподвижно лежавшей на крышке люка, под которым шла теплотрасса. Собака изредка поглядывала на прохожих, в ней давно уже исчезла надежда на спасительное сострадание. Не нужна ей была булка, оставленная кем-то сердобольным. Ей нужен был хозяин. И вот в один из театральных вечеров со сцены меня настиг такой же большой отчаявшийся взгляд. Принадлежал он героине спектакля **«Королева красоты»** по пьесе **Мартина Макдонаха** в исполнении актрисы **Екатерины Барышевой**. Соз-

нание того, что все в ответе за всех, приходит к зрителю на этом спектакле постепенно, исподволь. История героини долго воспринимается как комическая, ее поведение выглядит сумасбродным. Так преподносит их режиссер, чтобы потом оглушить — нельзя так поспешно судить, нельзя бросать человека наедине с самим собой. Об одиночестве поставил этот спектакль Артур Кове. Об одиночество, как о стену, бьется хрупкая, беззащитная и никому не нужная Морин. Спектакль только об этом, но «этого» вполне хватает для ощущения какой-то личной вины в происходящем. На мой взгляд, впечатляющий итог спектакля.

Третий спектакль Адгура Кове расширяет зрительскую аудиторию, можно сказать, беспредельно. Потому что «**Саня, Ваня, с ними Римас**» **Владимира Гуркина** — народная драма (хотя, по большому счету, такого жанра и нет). Бытописатель Гуркин на орской сцене опозитивирован, обряжен в белые одежды с помощью художника-постановщика **Геннадия Зубарева**. Возникает ощущение света, исходящего от самих действующих лиц, этих чистых, настоящих людей, выстоявших в тяжелейших испытаниях военного и послевоенного времени. Логически осмыслены и психологически выверены актерские работы **Ильи Глебова, Татьяны Гореловой**

«Невероятная любовь»



вой, **Татьяны Ивлевой, Олега Кучина, Алексея Маланьина, Александры Маланьиной** и других исполнителей. Молодая актриса **Александра Маланьина** в канун Международного Дня театра удостоена премии губернатора Оренбургской области за лучшую актерскую работу года, и это роль Александры в спектакле «Саня, Ваня, с ними Римас». Спектакль посвящен 70-летию Великой Победы, и это достойная художественная дань памяти.

Два фестивальных названия принадлежат режиссерской руке режиссера пришлого. Хотя этот режиссер не совсем пришлый. Дело в том, что заслуженный артист России **Вадим Смирнов**, поставивший «Тень» **Евгения Шварца** для взрослых (но, скорее, опять же для молодых) зрителей и «Двенадцать месяцев» **Самуила Маршака** для детей, возглавляет Оренбургский областной театр кукол. Так что он больше свой, нежели чужой, и работает в Орске не впервые. Тандем режиссера и художника **Эльвиры Ковалевой** позволил создать впечатляюще декоративный спектакль. Декоративность в данном случае несет смысловую нагрузку, ибо большинство персонажей «Тени» лишены души и пусты. Тяжелые внушительные костюмы — не оболочка, а их существо. Облечение заставляет героев спектакля двигаться, как механические куклы. (Манекены ведь тоже похожи на людей, но не люди.) И лишь Ученый — **Сергей Васин** и Аннунциата — **Александра Маланьина** — другие: они легки и естественны, потому что свободны от вериг опасных условностей.

Детские спектакли в Орском драматическом театре традиционно красочные и веселые. Детвора их обожает. На них приходят всей семьей. Не обманули ожиданий и «Двенадцать месяцев», и «Царевна-лягушка». Своей волшебной основой они захватывают юных

зрителей, своими намеками и ассоциациями интересны добрым молодцам-родителям. Эти сказки тоже вошли в орбиту фестиваля, расширив его тематический, жанровый и зрительский диапазон.

Все упомянутые спектакли идут на большой сцене. Но был один, сыгранный на малой сцене, в малом зале, что подразумевает более тесный контакт со зрителем, а то и запланированный последующий диалог. Он и произошел благодаря спектаклю «**Меня нет**» по пьесе **Л. Духаниной**. Не совсем пьеса и не вполне спектакль, скорее театральная публицистика. Молодые, недавно влившиеся в труппу орского театра актеры пришли со своим эмоциональным высказыванием о конфликте поколений. Драматурга можно, пожалуй, упрекнуть в не совсем справедливой оценке более старшего и чрезмерной лояльности к младшему. Однако публику, а смотрели спектакль педагоги социальных учреждений, это не смутило. (Подумать только, что было время, когда в Орске, и не только в нем одном, снимали с репертуара «Дорогую Елену Сергеевну»!). Зрители разделили с постановщиком **Максимом Меламедовым** и исполнителями ролей обиду за душевно обездоленных молодых людей и решили, что спектакль должно увидеть как можно больше народа, потому что он позволяет человеку понять человека.

Собственно это вообще задача драматического искусства (и одна из важнейших, так считают в Орском театре), что и отразилось в его фестивальных спектаклях — таких несхожих сюжетно и жанрово, но таких духовно наполненных и объединенных поиском пути к тем ценностям, которые мы чуть было не утратили, а теперь обретаем вновь.

Татьяна ТЕКУТЬЕВА

ПОНИМАТЬ КАЖДОГО...

Им приходится быть – жить, думать и чувствовать в гуманитарных обстоятельствах, которые не способствуют ни тому, ни другому, ни третьему. Ведь сегодня искусство жить подавляется апологией смерти: смерти автора и Бога, «смерти» как ненужности на сцене человеческой психологии и ценностного мира. И в этой модной «смертельной заостренности» этики и эстетики сам человек, с его тоской и бедой, слезой и отчаянием, любовью и ненавистью кажется слабым звеном жизни. Ростком, который модно поливать кипятком. Но именно потому, смею предположить, **Евгений Гельфонд**, художественный руководитель **IV Международного фестиваля «СНЕЛОВЕК ТЕАТРА»**, и делает такой акцент в программе – на сострадании человеку. И на живой жизни.

В 2016 году фестиваль проводили в «условиях кризиса». Но в **Челябинске**, в **Новом Художественном Театре (НХТ)**

все было сработано так, что экономика жестко подчинилась задачам более высоким: размышлениям о человеке, об искусстве, о смыслах жизни и истории. Дружеству и профессиональному общению власть. Неспешно.

На этот фестиваль едут не за наградами, но за погружением в живую творческую атмосферу. Едут за размышлениями. О будущем. О себе. О путях и перепутьях современного театра. Едут с готовностью слушать (и слышать) критиков. Но все же сюда везут не «спектакли для критиков» – принятого нынче «фестивального формата», но спектакли для людей, полагая, что среди критиков тоже есть живые люди, способные плакать и смеяться вместе с артистами. Тут нет и фестивального конвейера – отыграл спектакль и, не видя других театров, тут же убираешься восвояси. Напротив, все приезжают, смотрят другие театры, активно приходят на обсуждения не своих

«Марьино поле». Серафима Федорова – Ю. Даютова, Маша Иванова – Е. Спирина, Прасковья Гришина – Л. Елисеева





«Джут». Ахмет – Ф. Рахметов, Сауле – Р. Кагарманова

спектаклей (что совсем уж нынче не приятно!). В общем, расширение личного творческого горизонта — это не легучая фраза, а самая что ни на есть приятная и плодотворная реальность.

Я не скажу, что размышления о фестивальных спектаклях можно назвать опытом, «приобретенным с безопасного берега». Афиша фестиваля из 13 спектаклей составлялась так, что никакой «соломки» специально не стелили — для чьего бы то ни было комфорта. Был в ней и жесткий театр, и театр экспериментальный. Театр русской школы, и театры других национальных традиций (**Казахстанский музыкально-драматический театр из Астаны, Русский драматический театр из Ферганы, Узбекистан**). Театры государственные и независимые, смело и гордо живущие за свой собственный счет, как **Астраханский драматический**, у себя дома размещающийся в таком маленьком пространстве, что невольно вспоминался восточный минимализм (сад с горчичное зерно).

Играя богаевскую пьесу **«Марьино поле»** на малой сцене НХТ, они даже как-то испугались, «потерялись» на ней. Полагая эту «новую драму» погрязшей в дурной бесконечности смыслов, я, тем не менее, не могу не отметить, что актрисы и режиссер **А. Беляев** смогли оказать достойное сопротивление первоначальному материалу и сыграть свой миф о войне довольно внятно.

Вообще фестиваль как-то сразу взял старт с очень сильных спектаклей. Это и «Джут» по пьесе **О. Жанайдарова Академического театра драмы (Уфа, Башкортостан, реж. А. Абушахманов)**, и шукшинские «Светлые души» **Нового Художественного театра Челябинска (реж. Е. Гельфонд)**, и гуркинские «Сания, Ваня, с ними Римас...» **Коми-Пермяцкого театра из Кудымкара (режиссер С. Андреев)**, и «199 дней до Рождества» **театра «Предел» (г. Скопин, режиссер В. Дель)**.



*«Светлые души»
(рассказ «Вянет-пропадает»)
Т. Каравайцева
и А. Майер*



*«Саня, Ваня,
с ними Римас...».
Александра –
Г. Кудимова,
Женя –
Н. Крохалева*

Скопинский спектакль ошеломил болельщиков. В нем совсем юные артисты говорят о блокадной жизни в Ленинграде с «последней искренностью». Спектакль режиссера В. Деля – о пограничной линии между жизнью и смертью, уничтожающими друг друга. И все это – глазами 16-летнего подростка, ведущего Дневник, и трагически оставленного матерью умирать, – оставленного в тот момент, когда открылась «дорога жизни», по ко-

торой она, обессиленная, смогла увезти только свою маленькую дочь, пожертвовав сыном...

Как в этом спектакле, так и в «Светлых душах» НХТ, и в гуркинском спектакле кудымкарцев, и вологодском **Камерном театре** («По поводу мокрого снега» **Ф. Достоевского**, режиссер **Я. Рубин**) режиссеры «вытолкнули» вперед актеров, действуя через них. Если современный театр использует такие слова-тэги,

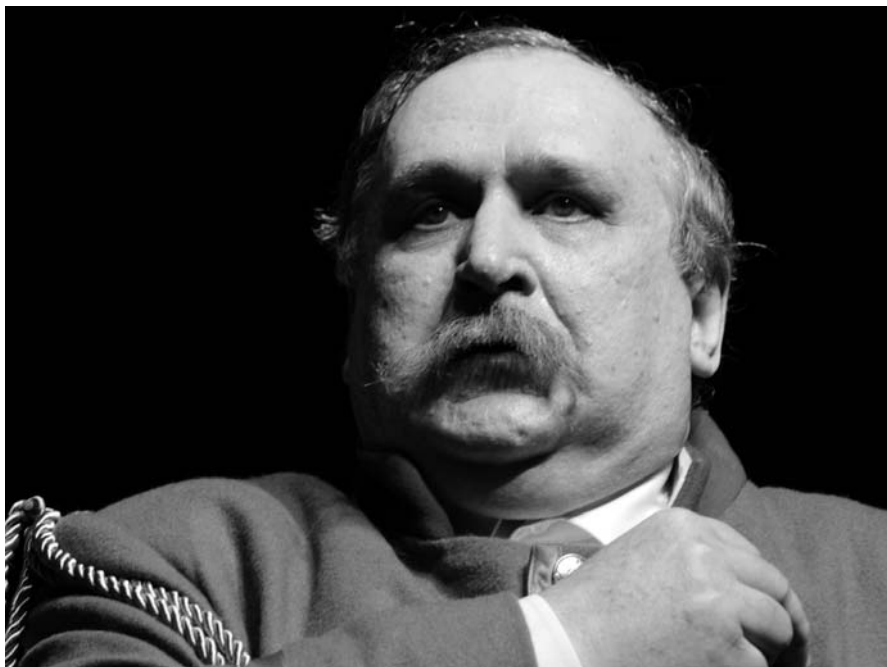


«199 дней до Рождества». Мама – А. Журавкина, Юра – А. Каверзин, Ира – М. Косырева

как «маска», «иллюзия», «игра в персонаж», «роль», подчеркивая в них «иную» природу (театр фантазмов, театр неврозов), то для названных выше спектаклей как раз важна наша реальная (душевная, социальная, историческая) жизнь, *преображенная* сценой. Важен им такой путь – увидеть и найти в персонаже реальное «я», то есть качества личности, связанной со своим народом и его историей; качества характера, заложенные родом и народом. Ни для В. Деля, ни для Е. Гельфонда, С. Андреева и А. Абушаханова спектакль не есть средство преодоления человеческого. Но режиссерское воображение и мастерство направлены на то, чтобы в иллюзорном мире сцены добыть через артиста реальную человеческую теплоту, светлую душевность, сочувственность в тех, кто расположен по другую сторону рампы. В этих спектаклях перед нами зримо и осязаемо прошла череда родных образов, которыми мы могли вдосталь насытиться – как хлебом. Артисты НХТ и Коми-Пермяцкого театра играли не чудиков, а многообразии простых и сложных, ярких русских характеров. Роскошный объем жизни они прорисовывали тонкой

нюансировкой ролей, точным характерным жестом, голосом, взглядом, словесной интонацией, демонстрируя отменную профессиональную выучку. Вообще в этих спектаклях мне дорог не «террор фантазии» (когда на лица классических героев налагают маски, или когда отстраненный индивидуальный нарциссизм вытесняет общие смыслы), но созидательный эффект актерского по типу спектакля, когда все театральные условности не мешают затрагивать истинное «я» человека, сидящего в зале.

Ключевые смыслы, которые заложены были в этом «театре актера» как «театре о человеке» трудны для воплощения, не смотря на то, что они «стары как мир». Сама *трудность* тут исполнена значения (остросовременного значения, когда «амбивалентные» театральные притворщики превратили актера в предел, стремящийся к бесконечности исчезновения, в актера-перформера и актера трансформера). В Камерном театре *пожалели* «подпольного человека», оставив для него *возможность любви*; в «Светлых душах» вообще торжествовала роскошная и сочная *живопись* актерских работ. Е. Гельфонд все режиссерские силы в спектакле бросает на



«Ревизор». Городничий – В. Никитин

то, чтобы раскрыть масштаб личного дарования своих артистов. «Спектакль света» вообще сделать много труднее, чем «спектакль – черную дыру». Театр Кудымкара, представляя человеческие катастрофы, утолил в нас потребность в великодушии и добре. Это не просто нынче понять, но трагедия есть начало жизнеутверждающее!

Но, собственно, фестиваль (при названной выше генеральной творческой линии) был достаточно широк, и сузить его не хотелось. **Пермский театр «У моста»**, постоянный участник фестиваля, обзавелся уже и в Челябинске своими поклонниками, многие из которых и в профессиональной среде полагают **Мартину Макдонаха** приемлемым только в исполнении этого театра, и этого режиссера – **С. Федотова**. **Златоустовский театр «Омнибус»** на фестивале малых форм показал спектакль большой формы – гоголевского «Ревизора» в режиссуре **Б. Горбачевского**. Тут фестиваль ехал в Златоуст (Ма-

гомед шел буквально к Уральской горе), что было весьма и весьма важно: мы смотрели спектакль на его собственной территории и в естественной для него среде. Вместе со зрителями, которые настолько страстно любят свой театр и знают до мелочей манеры и «кунштшюки» своих актеров, что сама зрительская симпатия стала «участницей действия», усыпляя нашу критическую бдительность. Надо сказать, что вообще, хотя и в спектакле вслед за Гоголем *секут чиновников*, но делают это без злости. По-свойски.

Не только старыми, но и новыми формами фестиваль испытывал искушенных зрителей. Независимый проект артистов – «Театр. Акт» (**Казань**) подал занятную в своей невоздержанности комедию **И. Вырыпаева** «Летние осы кусают нас даже в ноябре» совсем не как комедию (режиссура и сценография А. Мигранова и Р. Сабиров). Вполне себе абсурдная (сдобренная у автора слишком прямыми и пафосными моралите), она представляет собой линей-



«Предложение». Чубуков – В. Азимов, Наталья Степановна – Ю. Гусева, Ломов – А. Иодловский

ную эластичную драматургию, в которой страшно неестественные психологические ситуации (не имеющие логичного объяснения мотивировки) нанизываются друг на друга, но артисты театра стремились «страшно естественно» играть неестественность... Получилось. Завершился спектакль особенно эффектно – в центре круглой конструкции была сооружена емкость с живой водой. В нее, смывая с себя вырпаевские иллюзии и заблуждения, с радостью бросились артисты (их было трое). Публика же, сидящая прямо по кругу сцены-конструкции, тоже бросилась врассыпную... Не вся, конечно. Некоторые, напротив, подставляли лица для театрального «окропления» настоящей живой водой. Ее *настоящесть*, показалось на миг, вполне «переиграла» всех артистов и пьесу.

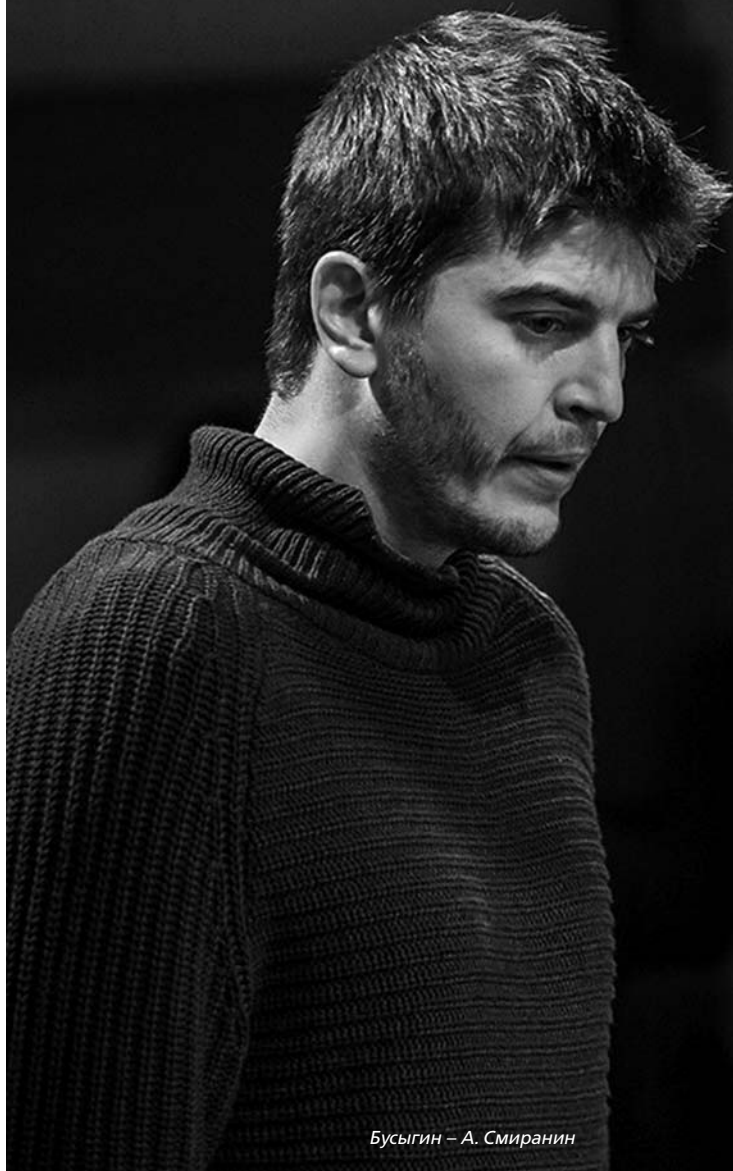
Праздником театральности завершился этот фестивальный марафон. **Озерский театр драмы и комедии «Наш дом»** грянул на весь честной театральный мир «арией на граблях» по пьесе **А.П. Чехова**

«Предложение» (музыкально-сценическая версия **С. Никитина, Д. Сухарева**, режиссура **В. Азимова**). Тут все же семья была создана, преодоленными оказались мелкие взаимные претензии и похвальба. Искрометный, веселый, с отличными актерскими партиями-ролями, с прекрасной и доброй семейной историей – этот умный спектакль рассказал о вечных любовных страстях с тонкой комической усмешкой... И дух его как-то славно выразил собой вообще фестивальную атмосферу, в которой не принято быть злыми, мелочными и неинтеллигентными.

В своем свободном движении челябинский фестиваль вместе с тем хорошо чувствует на себе особый взгляд. Так отец смотрит на сына – как Евгений Гельфонд на «CHELOBEKa TEATPA». Строго, но и великодушно. С готовностью понимать каждого. Другого и других.

Капитолина КОКШЕНЕВА
Фото Сергея ОРЛОВА

КОНЦЕПЦИЯ ЕСТЬ ТОЛЬКО ОДНА



Бусыгин – А. Смиранин

Александр Коршунов поставил в театре «Сфера» пьесу Александра Вампилова «Старший сын», хорошо известную не только по многочисленным постановкам, но и по фильму, в котором замечательно играли Евгений Леонов, Николай Караченцов и Михаил Боярский.

Причина, по которой Александр Коршунов обратился именно сейчас именно к этой пьесе, — для меня совершенно очевидно: для режиссера, как и для драматурга, важнее всего было прочесть вампиловскую историю очень просто, не нагружая ее современными аллюзиями, вывернутостью характеров, избыточными сценографическими подробностями (художник **Ольга Коршунова** находит простой и чрезвычайно выразительный прием: стол и скамья во дворе дома, где живут Сарафановы, Макарская, Сосед, безо всяких усилий превращается в квартиру Сарафановых — набрасывается скатерть на стол, плед и подушки на скамью, и вот перед нами дом. Это решение становится емкой метафорой коммунальной жизни, когда все было общим, все было рядом, одно пространство на всех. А когда в

финале первого акта и в финале спектакля теплым неярким светом вспыхивают подвешенные на разных уровнях оконные рамы, на душе становится почему-то тепло).

Сегодня, когда изобретательность мысли и изображения заменила в театре психологические отношения между героями со сложившимися, определенными характерами, именно люди и их взаимоотношения становятся для режиссера самой главной ценностью. И здесь очень важно то, что едва ли не впервые в тех постановках (и даже в фильме), которые доводилось многократно видеть, не демонизируется образ Сильвы (**Ренат Кадыров**), но на фоне его беспашности и примитивности особенно отчетливо выявлена вся гамма чувств Владимира (очень хорош в этой роли **Анатолий Смиранин**) — они с Сильвой и не знакомы-то толком, просто потащились вместе в какую-то глушь за приглянувшимися девчонками, рассчитывая на выпивку и ночевку, но с каждым эпизодом эти два парня все явственнее отличаются и отдаляются друг от друга. Во Владимире просыпается и крепнет чувство вины перед людьми, так довер-

Нина — Е. Казарина, Кудимов — А. Суренский. Фото И. Ефремовой





Бусыгин – А. Смиранин, Сарафанов – В. Борисов. Фото М. Львовой

чиво и просто поверившими в его, по сути, кощунственную ложь. И это чувство ведет к другому – ответственности за свой поступок, желанию искупить вину. Да, конечно, к этому примешивается вспыхнувшая влюбленность в Нину (**Евгения Казарина** ведет свою роль уверенно и выразительно), но гораздо важнее для режиссера и артиста пробуждение в молодом человеке тех самых чувств, которые почти забыты сегодня.

А Сарафанов, которого, как правило, изображают сегодня в театре подавленным своим несчастьем, невозможностью продвинуться в написании оратории хотя бы на полстраницы, в этом спектакле в исполнении **Вадима Борисова** как нельзя больше соответствует характеристике Вампилова и прозвищу, которым наградила его бывшая жена – «блаженный». Причем, в том смысле этого понятия, которое сегодня тоже попадает в раздел забытых: от христианского смысла до прису-

щего очень немногим людям восприятия жизни – старания всем придти на помощь, наивности, доверчивости, поиска доброго в каждом человеке.

Как неумно, но искренне старается он уговорить Макарянскую (**Александра Чичкова**) не отталкивать Васеньку (**Даниил Толстых** играет очень ярко, сильно и смело, точно рисуя характер юного бунтаря, по сути, такого же наивного и доверчивого, как и его отец), несмотря на десятилетнюю разницу взрослой женщины и школьника. Как доверчиво воспринимает все небылицы Владимира, как готов на все ради счастья своих детей.

Интересно наблюдать за реакцией зрителя на этом спектакле: они смеются, украдкой смахивают слезы, они полны сочувствия персонажам, живут их жизнью на протяжении всего спектакля. И во многом этому способствует музыкальное оформление **Павла Герасимова**, составленное из ро-



Сильва – Р. Кадыров, Макарская – А. Чичкова. Фото С. Савкина

мансов **А. Суханова** на стихи **И.А. Бунина**, **М.А. Волошина**, фрагментов классической музыки, музыки советских композиторов, – точное и очень тонко подобранное, потому что помогает «переключать» зрительское восприятие. И хотя пьеса хорошо знакома большинству, сильно и выразительно звучит в ней романс «Обманите меня насовсем, навсегда...», придающая спектаклю интонацию необходимую, интонацию возвышающего обмана, который едва ли не один способен сорвать маски и проникнуть в глубину человеческой сути. Как происходит это с глухим к человеческим живым эмоциям летчиком Кудимовым (**Алексей Суренский** интересно создает образ существа, абсолютно чуждого миру Сарафановых и Владимира), как происходит это – прямо противоположно – с Владимиром, может быть, впервые в жизни задумавшимся о последствиях самых, казалось бы, невинных поступков.

После окончания спектакля знакомая спросила меня: «А в чем же концепция режиссерского мышления?» Мой ответ ее явно разочаровал: в доброте и милосердии, которых нам так недостает в сегодняшней жизни и в сегодняшнем театре...

Что ж, у каждого свой взгляд. Для меня спектакль Александра Коршунова чист и прозрачен именно полным соответствием «концепции» Александра Вампилова: спешите принести добро, ведь можно просто не успеть... От этого – пристальное внимание к тексту, нежное отношение к каждому персонажу в отдельности и ко всем вместе, их взаимосвязь, пробуждение в них светлых человеческих чувств во всех оттенках.

И когда видишь это на современной сцене – хочется жить дальше...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром



Лопехин — В. Кищенко, Раневская — Ю. Высоцкая

КОМЕДИЯ «ВИШНЕВОГО САДА» СЛУЖИТ НАМ УРОКОМ

Бесчисленное количество постановок «Вишневого сада» настолько разнообразно по жанрам, что из них можно составлять энциклопедию прочтения последнего чеховского произведения.

Тут были драмы, картинки из усадебной жизни и даже трагедии в зависимости от режиссерских трактовок. И довольно редко, как ни покажется странным — внимательное прочтение пьесы. Часто режиссеры, увлеченные какой-то сверхидеей, типа давно вырубленного вишневого сада, от которого остались одни пеньки, стремились разоблачить нового хама в лице Лопехина, подстегивая к нему других персонажей и, таким образом, постановка «кособочилась». А бывало и того интересней — из Лопехина и Раневской, поскольку она порочна, делали любовников, чтобы зрители, досконально не знающие пьесу, следили за возникающей интрижкой: останутся они вместе или нет, спасет ново-

явленный купец немолодую пассию или предаст ради плывущего в руки капитала.

Что и говорить: занятные концепции, отвечающие зову нашего времени, но вот беда — Чехов этого не писал, а поскольку текст сохранялся, то и особых претензий к новаторам не было. И мало кто задумывался, что Антон Павлович сочинял пьесу, будучи смертельно больным, зная о приближающемся финале, но почему-то продолжал писать по четыре строчки в день, харкая кровью и подчеркивая в письмах Книппер-Чеховой, что это не драма, как представлялось Станиславскому, а комедия. Но какая же комедия, если родовое имение продается за долги, а прежние хозяева оказываются бездомными, семья распадется и вряд ли когда-нибудь соединится?.. Казалось бы, смеяться тут нечему и непозволительно. Но так ли это много значит в сравнении со смертью, как писал Чехов, «обыденной вещью в жиз-

ни»? В то же время, заставляющей взглянуть на ежедневное существование людей, пребывающих в суете и праздности, создании собственного имиджа и достижении успеха любой ценой, как на человеческую комедию с привкусом пошлости и стыдливого лукавства. Казалось бы, созданные по богоподобному образу цари природы должны быть великанами, а оказываются всего лишь лилипутами со своими мелкими проблемами. А там глядишь — и жизнь прошла, как будто и не жил. (О чем скажет в финале спектакля забытый в доме старый Фирс, отправляясь к праотцам в компании с призраком умершей графини и столетним шкафом.)

Это состояние человека, вдруг опомнившегося перед закрытием земного занавеса, прекрасно описал Лев Толстой в повести «Смерть Ивана Ильича». Чехов же, в отличие от своего гениального современника, будучи врачом, видевшим смерть в лицо, не хотел выделять себя из череды обреченных и делать из этого трагедию, он только бросал прощальный взгляд на неразумных людей, сочувствуя им и поражаясь их беззаботности и самонадеянности. Как будто перед

ними вечность и они способны переписать жизнь заново. Ну разве это не смешно?!

Андрей Кончаловский, в отличие от новаторов, пожелал оставаться в стане консерваторов при постановке «Вишневого сада» в **Театре им. Моссовета**. Но каким консерватором! Отложив в сторону режиссерское тщеславие, он пошел за умирающим Чеховым, тщательно проанализировав все скрытые от поверхностного взгляда лабиринты пьесы, а также его письма, которые в виде посланий, словно священные мантры, высвечиваются на белом экране, визуально разделяя спектакль на акты. В итоге свершилось то, что раньше казалось невозможным: последние месяцы жизни в умирающем доме превратились в нелепый и смешной абсурд, поскольку его обитатели существуют так, будто ничего не случилось, и разговоры ведут для того, чтобы отвести глаза себе и другим. Как же все это не вяжется с гордым человеком, о котором любят подискутировать на досуге витающие в облаках герои, не способные признавать себя банкротами. Тот же, кто верит в светлое будущее и готов ради него пожертвовать всем, как Петя

Раневская — Ю. Высоцкая, Гаев — А. Домогаarov





Трофимов, на самом деле — скучный теоретик и вряд ли дойдет до желанной цели, потому что болен чахоткой. Похожий на высокую каланчу Петя, представленный публике **Евгением Ратьковым**, — выше любви. Следовательно, физические страдания вечно голодного студента не идут ни в какое сравнение с душевными ранами Любви Андреевны, и потому Петя жалок, но не велик, напоминая несчастного Пьеро. Даже когда отказывается от денег Лопахина, который тоже по-своему духовный банкрот. Широко его размах, в голове планов громадьё, а на любовь не тянет. Разве только позабавиться с готовой на все Дуняшей, но создать семью не может, так как не чувствует потребности в близком человечке. **Виталий Кищенко**, изображая энергичного дельца, готового разрушить старый мир и построить новый с программным управлением, мучается и не понимает, в чем заключается настоящее счастье. Недаром его разбирает смех, когда он представляет себя в роли жениха Вари, куда безопаснее держать сердце на замке с

ключами, брошенными ему несостоявшейся любовью. Вот вам и еще один комедиант.

По замыслу Кончаловского, каждый из персонажей заключен в свой особый кокон, защищающий от треволений рядом живущего человека. Поэтому распад семьи начинается задолго до продажи вишневого сада. Депрессивная, пребывающая на грани нервного срыва Любовь Андреевна в исполнении **Юлии Высоцкой** настолько поглощена переживаниями по поводу оставленного в Париже любовника, что изначально понятно — в России она надолго не задержится, причем, дальнейшая судьба семнадцатилетней дочери ее тоже не волнует, Бог даст — устроится, с Петей или без Пети. Недаром Шарлотта, не помнящая родства, похожая на мальчика, сыгранная **Ларисой Кузнецовой** в гротесковом ключе, бросает закутанную куклу, словно ребенка, выражая тем самым свое отношение к эгоистичной парижанке. На самом деле это не просто эгоизм, и уж тем более не жажда красивой жизни. Любовь Андреевна не хочет вновь погру-



Сцена
из спектакля

жаться в незабываемое прошлое, связанное с гибелью маленького сына, поэтому надо бежать. Бежать от воспоминаний и чудного сада, где когда-то просыпалась с ощущением счастья, а теперь страшно. Ее брату, вальжному избалованному барину, проевшему свое имение на леденцах, тоже страшно. Он постоянно вздрагивает от любых прикосновений, интуитивно оберегая уничтоженное достоинство и спасаясь велеречивыми монологами, одновременно понимая, как они глупы и не к месту. В творческой биографии **Александра Домогарова**, насколько я знаю, не было благодушных фатов с растянутыми гласными и ручками веером, безразличного к женской красоте, а потому холостяка, если не больше. В новом для себя амплу артист находит смешные краски и без сожаления расстается с мужественными романтическими героями.

Есть еще одно актерское открытие в этом спектакле. Обычно конторщика Епиходова играли, как 22 несчастья, человека глупого, недалекого, безнадежно влюбленного в Ду-

няшу и поэтому клоуна. Может быть, он и клоун в исполнении **Александра Бобровского** с лихо закрученными борцовскими усами, только этот неудачник читал Бокля. Будучи доморощенным философом, осознающим всю малость и никчемность своего существования, но пытающимся хоть как-то соответствовать гордому человеку, что выглядит смешно. Ведь, в конце концов, именно он остается в выигрыше, назначенный Лопахиным на должность управляющего и, наверняка, женившись на ветреной Дуняше (**Александра Кузенкина**), брошенной лакеем Яшей, уехавшим вместе в Раневской в Париж. Так что, как говорится, умным дуракам везет...

Повезло и тем зрителям, которые побывали на премьере «Вишневого сада» в театре имени Моссовета, открыв для себя незнакомого Чехова в мудрой и неспешной трактовке Андрея Кончаловского и его исполнителей.

Любовь ЛЕБЕДИНА
Фото Сергея ПЕТРОВА

ПОСЛЕДНИЙ ИЗ РОДА ХОУЛИ

На Маленькой сцене РАМТа **Инна Савронская** сумела уместить действие большого романа **Джона Стейнбека** «Зима тревоги нашей». Перед началом спектакля зрители, рассматривая программку, делятся между собой воспоминаниями: «Я зачитывался этим романом в юности», «Это был мой любимый роман», «Читала когда-то»... Но и те, кому история, рассказанная Стейнбеком, неизвестна, с первых сцен понимают, что спектакль «Зима тревоги нашей» поднимает вечные проблемы, остро ощутимые и в современном мире.

Инна Савронская берет материал, который сегодня не на слуху, а это значит, что спектакль заинтересует и тех, кто роман не читал, и тех, кто захочет увидеть на сцене известную им историю. Обращаясь к хорошо забытому тексту, режиссер сосредоточивает внимание на вечных те-

мах, находящихся отзвук на многих современных сценах.

Стоит подчеркнуть сложность, с которой сталкивается каждый режиссер, берущий за основу своего спектакля текст романа. И. Савронская сконцентрировала все внимание на жизни Итена Хоули: вырос в богатой и уважаемой семье, открыл свой магазин, но потерял все и теперь работает в местном магазинчике продавцом, нисколько не смущаясь своим положением. Масштабная романная история подвергается сокращению и рискует потерять объем, который режиссер сумела сохранить благодаря монологам главного героя. Хоули (**Денис Баландин**) каждое утро готовит магазин к открытию: подметает пол, развешивает ценники и... размышляет о своей жизни. Актер не обращается к зрителю, чтобы рассказать о своем герое, иначе монологи были бы утомительными

Итен — Д. Баландин, Бейкер — А. Мясников





Итен — Д. Баландин

и останавливали развитие действия. Итен непринужденно беседует с магазинной вывеской, философствует с самим собой, вытирает пыль с прилавка и полок. Герой говорит о своем происхождении: как его предки попали в этот городок 200 лет назад, чем занимались, рассказывает об истории магазинчика и его хозяине Марулло. Во время этого немудреного монолога он рисует картину города, в котором происходит действие, и дает понять зрителю, кто такой Итен Хоули.

Декорация напоминает клетку, в которую заключены все жители городка Нью-Бэйтауна. Задник сцены представляет собой полотно с изображением почти идиллической картины: аккуратные домики, засеянное поле. Но любоваться ею невозможно: выжженная в середине полотна объемная дыра разрушает гармонию. В этой дыре создатель спектакля разместил зеркало, призывая заглянуть и героя, и зрителей в зеркало души своей и понять, какие идеалы мнимые, а какие истинные.

С первой до последней минуты жители городка говорят Итену о деньгах. С первой до последней минуты Итен говорит, что это не главное. Сложнейшая актерская задача: показать как под давлением общества, человек готов переступить через себя. С самого начала Итен с усмешкой смотрит на Джоя (**Алексей Мишаков**), рассуждающего об ограблении банка. Итен уверен, что быть честным с самим собой куда важнее, чем быть при деньгах. Но когда его жена Мэри (**Виктория Тиханская**) заводит разговор о семейном бюджете, Хоули начинает думать по-другому. И, наконец, разговор с расчетливым Бейкером (**Алексей Мясников**) приводит главного героя к выводу, что материальное богатство куда важнее духовного.

И напрямую, и в подтексте Итен призывает людей «повернуть глаза зрачками в душу». Хозяин магазина сицилиец Марулло (**Андрей Бажин**) уверен, что все воруют. Итен напоминает ему о родственниках, которых тот не видел сорок лет. Марулло



Итен — Д. Баландин, Джой — А. Мишаков

не меняется в одночасье, но впоследствии принимает вынужденный отъезд на родину как подарок судьбы. Режиссер не делает из главного героя романтика, который борется один против всего мира. Хоули смотрит на мир реально и понимает поступки и поведение других, но не считает для себя возможным поступать так же.

Прямо или завуалированно режиссер поднимает еще одну важную тему — памяти. За двенадцать лет работы за прилавком местного магазинчика Итен не забыл, что он принадлежит к знатному роду, он помнит о чести и достоинстве, значит мелкое жульничество для него недопустимо. Дэнни (Андрей Сипин) — пьяница, на нем уже все поставили крест. Все, кроме Хоули. Дэнни помнит историю своей семьи и не продает имение, которым она управляла многие десятилетия. У каждого человека есть корни, но не каждый об этом помнит. Все жители городка Нью-Бэйтауна живут здесь и сейчас, но только не Хоули. Неоднократ-

но он с гордостью говорит о своей семье, что дает ему силу и уверенность.

Название спектакля так же, как и название романа, — это первая строчка шекспировской трагедии «Ричард III». И если шекспировский герой Глостер ступает на кровавую дорожку к власти, начиная свой монолог с этой фразы, то в спектакле Инны Савронской все совсем наоборот: Итен победоносно произносит эти строки, когда понимает, что путь душевной чистоты единственно верный.

Если финал романа Джона Стейнбека говорит читателю, что «зима тревоги нашей» позади, то И. Савронская оставляет свой финал открытым. Что ждет героев после зимы тревоги? Радость весенних перемен? Или новая зима? Выжженная на заднике сцены дыра с ее почти мистической зеркальной глубиной не позволяет забыть о тревоге...

Екатерина УШЕНИНА
Фотографии Марии МОИСЕЕВОЙ

НЕМНОГО ИТАЛЬЯНСКОГО СОЛНЦА В ХОЛОДНОЙ РУССКОЙ ЗИМЕ...

Не устаю удивляться тому, что на спектаклях, поставленных по довольно давним пьесам, которые в свое время не только обошли все театральные подмостки, но и экранизировались (а иногда и не единожды), в зрительном зале всегда найдется немалое количество тех, кто впервые все это видит и слышит. Не стала исключением и мелодрама **Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано»** в Театре Российской Армии. Даже и подумать не могла, что сегодня есть те, кто не видел классику итальянского кино — фильм «Брак по-итальянски» с Марчелло Мastroяни и Софи Лорен в главных ролях. Значит, театр продолжает выполнять одну из главных своих функций — просветительскую!

Что может быть более вечным, нежели взаимоотношения мужчины и жен-

щины? Пожалуй, ничего. Люди встречаются и расстаются, любят и ненавидят, сходятся и расходятся. Как говорил Лев Толстой, «все счастливые семьи счастливы одинаково, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Это истина. Вопрос в другом: в чем для каждого из нас заключается счастье. И не оттого ли и пути к нему у всех разные?

Об одном из них и рассказано в пьесе Эдуардо де Филиппо, которую «оживил» народный артист России **Борис Морозов**. Признаться, что впервые я восприняла Филумену не как охотницу за собственным женским счастьем, хотя **Ольга Богданова** в этом образе внешне привлекательна и могла бы еще мечтать о счастливой семье и роли жены для себя, а как сумасшедшую мать, которая делает все возможное ради благополучной и обеспеченной жизни своих троих сыно-

Сцена из спектакля





Филумена — О. Богданова, Доменико — А. Дик

вей. К слову, уже совершенно самостоятельных, поэтому логичней, чтобы они помогали матери, а не она — им. Но материнская любовь порой слепа. И какая же роль в этой истории отведена Доменико Сориано (Александр Дик)? Очень современная. Он — финансовый источник. Именно за его счет Филумена решает «экономические» вопросы. И при этом для него в своей душе находит эмоции исключительно со знаком минус.

Уже в самой первой сцене они выясняют отношения. Крик, шум, суэта. Смесь русско-итальянского темперамента. И в том, что по мизансценам актеры разведены по разные стороны, заложена жизненная разнонаправленность Филумены и Доменико: он живет только для себя, она — для своих детей. Они совершенно чужие друг другу люди, и если и была любовь, то за давностью лет уже остыла. У нее в голосе — холод и металл,

у него — ненависть к этой безумной в своем поступке женщины (как она могла так бесчестно с ним поступить, обманным путем женив его на себе?). И чем дальше, тем больше эмоций, крика, суеты. Они не слушают и не слышат друг друга. С одной стороны, все оправдано. Но с другой, вряд ли такой чрезмерный крик — режиссерская задача, скорее, это технические, так сказать, издержки профессии. Привыкая работать на огромной сцене, актеру, выходя на малую, достаточно трудно перестроиться и «наладить» силу голоса на меньшее пространство. И только ко второму действию актеры голосово понизили градус (что оправдано и развитием сюжета), появилась душевность и умиротворенность, поскольку ближе к финалу во всем разобрались, все друг друга полюбили, по обоюдному согласию заключили брак, и пришло в этот дом на-



Умберто — Н. Лазарев, Риккардо — С. Смирнов, Микеле — Ю. Сазонов

стоящее семейное счастье, о котором, по версии театра, вроде как главная героиня и не мечтала.

А пока они друг к другу практически не приближаются — между ними огромный стол, на котором уже стоят красивые розы и накрыт ужин для встречи с совершенно другой женщиной — Дианой (**Алена Фалалеева**). Она ворвется в своем бело-красном платье, как поток свежего воздуха и символ новой жизни для уже давно не юного Доменико. Стол — центральный художественный образ спектакля. Сначала он символизирует преграду, и не только физическую, но и духовную: чтобы ее преодолеть, нужно суметь уступить, простить, проявить мудрость. Но пока ни у Филумены, ни у Доменико желания «быть старше и мудрее» нет. А ближе к финалу он, стол, становится оплотом семейной счастливой жизни.

Тонкой ниточкой, которая ляжет первым стежком на пути к будущему семейному счастью, станет любовь Филумены к своим детям. Но об этом Доменико пока не догадывается. И только пройдя через муки «узнавания» своего сына, сомнений и разочарований, он поймет, что самое ценное в этой жизни — любовь именно к детям.

А дети — уже давно не мальчики, но мужи: Умберто, Риккардо, Микеле. Актеры создали три совершенно разных образа, непохожих ни внешне, ни по характеру, ни по темпераменту, как и, надо полагать, их отцы. Поймала себя на мысли: совершенно не факт, что один из них — Доменико.

Они мне показались «хорошо сделанными». Вроде как и не от автора шли, а пытались создать что-то совершенно оригинальное. Трогательным получился Умберто-интеллигент (**Нико-**

лай Лазарев). Изюминкой его образа стал маленький блокнотик, в который он все время что-то записывает, а отличительными чертами — вежливость и стеснительность. Риккардо (**Сергей Смирнов**) — повеса, модник, любитель женщин. Его изюминка — щегольские усыки и галстук-бабочка. Он шустрый, громкий, все время обращающий на себя внимание. И Микеле (**Юрий Сазонов**), облаченный в безликий, не самый дорогой, если не сказать — самый дешевый, серый костюм. Его черты — скромность, открытость, искренность. Живется ему не очень легко, но он не отчаявшийся и не разочаровавшийся в жизни человек, хотя, в принципе, занган постоянной необходимостью искать заработок, поскольку дома — жена и четверо детей. Он действительно сын своей матери: ему дано понимать

и ценить дарованное свыше счастье быть отцом.

Приятные музыкальные темы (композитор **Рубен Затикян**), яркие костюмы **Андрея Климова**, достаточно точное оформление **Анастасии Глебовой**, представляющее собой интерьер гостиной и на заднем фоне ненавязчивые виды какого-то итальянского городка, создают атмосферу солнечной и теплой Италии, что особенно приятно во время снежной и холодной русской зимы.

И еще на спектакле согревает мысль о том, что единственное, ради чего действительно стоит жить, — это дети, а все остальное так недолговечно и второстепенно.

Ассоль **ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА**
Фото **Марии ГРОМОВОЙ**

ЮБИЛЕЙ

РАДОСТЬ И СВЕТ ТЕАТРА «НА БАСМАННОЙ»

*Московский музыкальный театр «На Басманной» под руководством заслуженной артистки России **Жанны Тертерян** отметил на сцене ЦДРИ свое 15-летие.*

Изюминкой этого праздника стали концертные номера, которые позволили в один вечер увидеть всех солистов театра, исполнивших лучшие произведения мировой музыкальной сцены. Помимо известных преданным зрителям театра отрывков из мюзиклов «Левша», «Любовь моя, Роз-Мари», «My Fair Lady» и оперетты «Принцесса цирка» было подготовлено множество сюрпризов. Это отрывки из шедевров мировой классики: «Сильва», «Призрак оперы», «Джекилл и Хайд», «Пижамная игра», «Кармен».

Одним из интереснейших моментов явилось исполнение хита Франческо Сартори «Time to Say Goodbye». Ком-

позицию начал женский дуэт **Елены Калашниковой** и **Олеси Петровской**, к которому присоединился один из теноров театра **Сергей Высокинский**. Номер, решенный в непривычном варианте (обычно его исполняет дуэт мужчины и женщины), на мой взгляд, только выиграл в объемности звучания.

Публике запомнилось эмоциональное и даже несколько эксцентричное выступление мужского квартета, состоявшего из бывших и действующих артистов театра — **Дмитрия Боброва**, **Борислава Молчанова**, **Сергея Высокинского** и **Евгения Петиша**. Они спели знаменитую неаполитанскую песню «Скажите, девушки, подружке вашей». Этот номер был сделан в подарок **Жанне Тертерян**, но каждая женщина в зале ощущала, что поют именно для нее: ведь от



Жанна Тертерян и ее театр

слияния мужских голосов просто захватывало дух!

Ослепительные вечерние платья придавали актрисам театра грациозность и выразительность. Мужская часть труппы выглядела не менее элегантно в классических смокингах. Поэтому на их фоне контрастно смотрелось поздравление артистов Театра «Экспромт» **Константина Месропяна** и **Владимира Стуканова**, облаченных в клоунские костюмы. Этот комичный номер удачно разбавил официальную часть вечера, внося в нее элемент актерского «капустника». «Клоуны» с юмором спели о творческом тандеме художественного руководителя Жанны Тертерян и директора театра Юрия Архипова на мотив лицевой «Blue Canary».

Цветы, поздравления, видеообращения коллег и друзей, номера учеников Жанны

Тертерян, ставших солистами ведущих музыкальных театров столицы, сопровождали всю программу вечера. Жаль, что особенности зала ЦДРИ не позволили украсить ее еще и живым оркестром. Зато организаторы подарили публике архивные кадры закулисной жизни театра, где моменты репетиций перемежались отрывками из спектаклей разных лет. Музыкальным фоном этого просмотра не случайно стала популярная песня «My Way» в исполнении **Михаила Гуро**. Творческий путь Театра «На Басманной» только начался, впереди главное — обретение своего дома. Присутствовавший на торжестве глава муниципального округа «Басманный» **Геннадий Аничкин** дал обещание, что свое совершеннолетие коллектив отметит на собственной сцене.

Ольга НОВИКОВА

СОБЛАЗНЫ У БРАНДМАУЭРА

«Гроза» А.Н. Островского ассоциируется с чем-то мрачным, тяжелым, но это в школе и при советской власти. Нынче жизнь у нас легкая, радужная, поэтому появляются «Грозы» веселые. Самой светлой была, пожалуй, «Гроза» в Молодежном на Фонтанке (Семена Спивака. 1992). Спустя 15 лет родилась безбашенная, очень смешная «Гроза» в Магнитогорске (Льва Эренбурга. 2007). И вот теперь премьера в **Санкт-Петербургском театре на Васильевском (Владимира Туманова)**. Нельзя сказать, что она дышит оптимизмом, однако комизма и в ней много.

Первая же картина вызывает удивленный смех. Посреди небольшой сцены — лодка, а в ней пестрая, полудугольная компания попрошайек-музыкантов: немой татарин-гармонист (**Тадас Шимилев**), Кудряш (**Арсений Мыцык**) с народным инструментом варганом, Шапкин (**Владимир Бирюков**) в отчаянно пыльной шапке. Хотя и не игра-

ет, но поет. А на носу с веслом в рубище из мешковины матерый человечище Кулигин (**Михаил Николаев**). Внешне — какое-то чудище нечесаное. Ассоциаций масса: Эзоп (в исполнении Виталия Полицеймако), Пастырь с клобуком на голове, ведущий слепцов, Харон, перевозящий через Стикс (уж никак не через Волгу!). Заметьте, Кулигин с поэтом Херасковым из XVIII века «на дружеской ноге». И уж определенно мошенник (отяжелевший Бендер) в поисках миллиона, а пока облапошивающий пьяненьких. Продает многофункциональный камень то в качестве перпетуум-мобиле, то в качестве смартфона или средства от похмелья. Этот же камень превращается в череп, непрременный атрибут монолога Гамлета «To be, or not to be». Многовато нагружено на одного человека, пусть и не тщедушного.

Лодка — тоже не совсем лодка. И средневековый «корабль дураков», и Ноев ковчег. В нее лезут все кому не лень: Дикой, Кабаниха,

Катерина — Е. Мартыненко





Кабаниха — Н. Кутасова

Кулигин — М. Николаев





Сцена из спектакля

само собой, молодежь. Она и жилище, и место отдыха, и центр сладострастия. А под лодкой «живет» другое синкретическое существо: полусумасшедшая барыня Феклуша (**Татьяна Калашникова**). Мой сосед по партеру шепотом требовал определенности: где находится Феклуша — в воде или на суше. Неважно это. Пространство, сочиненное художником **Семеном Пастухом**, условное, и фантастическая героиня Калашниковой может обитать хоть в воде, хоть в огне. Из скрещивания двух персонажей Островского получилась символическая фигура. Рыжая Феклуша в драных черных чулках и новенькой шинели чуть ли не на голое тело — знак соблазна, который преследует главных действующих лиц спектакля. Соблазн природный отсылает еще и к дальним странам. У вечно пьяненькой Феклуши кабаретная пластика, сигаретка в зубах и французское грассирование какой-нибудь Ла Гулю, любимицы Тулуз-Лотрека. «В Париж! В Париж!» — тянет жителей Поволжья. Впрочем, мечтаемые странствия не ограничиваются шенгенской зоной. Пышная служанка Глаша (**Анна Захарова**) завидует рассказам странницы Феклу-

ши о зарубежных гражданах с «песыми головами». «Живут же люди!» И, конечно, рассказ о Махмуде Турецком «неправедном» тонко намекает на сегодняшние проблемы с Турцией. У другой актрисы взрывчатый набор ярких красок мог бы привести к грубому шаржу. У Калашниковой острый, гротескный рисунок роли ограничен.

Текстовые и музыкальные «антре» Калашниковой как бы «прошивают» разнородные эпизоды представления. Текст оригинала (с незначительными сокращениями) как будто сохранен, но жанр постоянно «скачет». Нужен объединитель или «оттенитель». Скажем, «французенка» из Поволжья нарушает патетизм монолога Катерины о ключе (брать или не брать ключ от заветной калитки?). Разумеется, эта Феклуша (бывшая барыня) не будет никого пугать. Кого может напугать Ла Гулю? Она лишь напоминает: никто не избежит соблазна, а соблазн таит в себе наслаждение и наказание.

Как не быть соблазну, когда кругом почти глухая брандмауэрная стена? Только высоко наверху окошечко с жалкой лампочкой. Тут не место модным видеонсталляциям с кра-



Катерина — Е. Мартыненко, Борис — А. Горбачев

сивенькими пейзажами волжских берегов. Вырваться за темную стену хочется всем: от Катерины с Варварой до Дикого с Кабанихой. Не всем дано. Только Варваре, Катерине и Феклуше. Они, женщины, наэлектризованные страстью, способны войти и выйти через таинственную дверь с треугольничком-предупреждением трансформаторной будки: опасно, может убить током.

Пространство для быта выгорожено маленькое, и живут все кучно, без особого социального расслоения. Дикой (**Сергей Лысов**) в лодке старательно связывает нищему татарину шнурки от ботинок, чтобы упал. Однообразное существование расцветивают музыкой, пением. На Фонтанке, в 1992 г. тоже много пели, но там были вольные, русские песни, с удалью. На Васильевском — больше перебрехиваются частушками. Только в финале звучит объединенный хор жителей города Калинова. По случаю освобождения от невыносимой жизни Катерины.

Соблазны у частушечников разные. Например, у Тихона (**Сергей Агафонов**) соблазн большого города и большой выпивки. Как Тихону не терпится выхватить у маменьки

из рук портмоне с деньгами и выскочить вон! Это особый аттракцион, вызывающий хохот в зале. У Агафопова на подобный случай припасены свои приспособления: быстрое перебирание ножками, приседания, гримасы отчаяния, подвывание, обиженный девичий плач в стеночку. Агафонов — главный эксцентрик театра. За склонность артиста «ногами кренделя выделывать» (в «Женитьбе», «Чисто семейном деле», «Носорогах») режиссер Туманов Агафопова наказал. В сцене признания Катерины «на миру» Тихон вдруг необъяснимо обезножил и в дальнейшем передвигается на костылях. Потом, в суете, заимствует еще и пастырский посох у Кулигина.

Однако не будем о мужчинах. Премьера — подарок Театра к 8 марта. Женщины — народ особый. К ним приставлено штук 12 чертей с «плевелами». На каждой женщине Феклуша ставит свое тавро. Любо-дорого смотреть, как она гримирует, раскрашивает по-проституточному Кабаниху. Кабанова **Натальи Кутасовой** молодежка, привлекательна, хоть сейчас под венец. Невестка для нее — соперница. Надо ли объяснять, у Кабанихи роман с Диким. Не только Тихон ждет отъезда — ма-



Катерина — Е. Мартыненко, Тихон — С. Агафонов

менька тоже хочет погулять. На свободе Кабаниха наряжается в цветастое, розовое платье с прозрачной вуалью. Она большая грешница — отсюда и ее лицемерные попреки Катерине. Кабаниха-то знает, что такое соблазн. Стоит только пройти через сцену озорнику Дикому, бубнящему: «Уж как я свою коровушку люблю...», купчиха вся подбирается, облизывается и срывается вслед за ним, словно по свистку.

Кутасова не изображает давящую мрачность. Напротив, ее Кабаниха улыбчива. Игриво исполняет в драматический момент частушку про Танюшку, летевшу на метле. Еще и провокатор. Она подначивает сына, невестку, дочь. Варваре подмигивает. Не исключено, она все случившееся предвидела и сознательно не заметила подмену ключа. Хотелось подставить невестку. Правда, такого итога не предполагала.

И на плаксивой чувственнице Глаше, приходящей в полубоморочное состояние от появления любого мужчины, Феклуша ставит свой знак: красной помадой точку на нос. Гла-

ша в спектакле Туманова превращена в более значительную фигуру, чем в оригинале.

Сложнее всего с Катериной. **Елена Мартыненко** играет на стыке жанров. Наиболее драматичные фразы («Я скоро умру» и т.д.) актриса произносит с сияющей улыбкой на устах. Первый откровенный разговор с Варварой проводит в бешеном темпе. Не нужно быть проницательной Кабанихой, чтобы заметить крайнее возбуждение женщины. Это возбуждение, болезненная лихорадочность оправдывают преувеличения в речи, над ними не без оснований потешался Д.И. Писарев в знаменитой статье «Мотивы русской драмы». Мартыненко — редкая актриса, у нее «роковые женщины» (та же Настасья Филипповна) не выглядят нарочитыми. Парадокс Катерины в том, что «роковитость» соединяется в экзальтированной женщине с крайней наивностью. Над наивностью своей героини в сцене первого свидания Мартыненко иронизирует. Девичьи поползновения, робкие подсаживания на лодке к «предмету» забавны. Прибавьте к этому еще игру с соломенной шляпой Бориса, отчасти напоминающей нимб. Окончательное сближение с Борисом выражено иносказанием: она осваивает игру на саксофоне любимого. А саксофон по форме напоминает Змия-искусителя. Впрочем, выдумка с саксофоном, в принципе, от лукавого, искусившего режиссера.

С классическими персонажами он поступил по-разному. Одних преобразовал радикально, других оставил Островскому. Борис, Варвара, Кудряш существенно не переменились. Конечно, если оставить за скобкой саксофон. Написано у драматурга: Борис «одет по-городскому». Он и наряжен в современный костюмчик, с тонким галстуком «сеledочкой». В драме — вялый красавчик. **Андрей Горбачев** и здесь жалковат, немного из оперетки. Пытается подзаработать саксофоном на бульваре, но местные нищие во главе с Кулигиным его отгоняют. Не по-мужски прихорашивается перед свиданьем, фиксируя слюнями тонкую линию бровей.

Кудряш (Арсений Мыцьк) более ярок в прямом и переносном смысле. Одни красные штаны чего стоят! Но тоже чересчур суетлив и смешлив. Зато Варвара (**Екатерина**



Сцена из спектакля

Зорина) статна, отнюдь не девочка. Многозначительно сексапильна, не прочь и Бориса между делом обольстить. О любви с Кудряшом, конечно, речи нет. Так, в соломе побабахаться. Любви нет ни в драме, ни в спектакле. Есть томление о несбыточном.

Все в этом спектакле условно и прихотливо. Татарин, вроде, немой, вдруг заговорит. Представление начинается пародийной клоунадой Кулигина и компании. Продолжается торжественным, почти танцевальным, выходом трех фольклорных красавиц (Кабанова, Катерина, Варвара). Зыбко, неопределенно время действия и место действия. «Плавает» статус персонажей. Кулигин **Михаила Николаева** с повадками бывалого «пахана», явно крупнее, чем бедный полусумасшедший философ-изобретатель. Катерина перед смертью заимствует у Феклуши экзотический наряд: муленружевскую огненно-красную шляпку и непристойный боевой окрас — знак греха, падения.

И смерть Катерины условна. Нельзя ожидать, чтобы в спектакле XXI века финал сохранился из книжки. Он и не сохраняется. Никакой беготни в поисках утопленни-

цы, принося тела. Здесь не Катерина сигает в воду, а вода сама приходит к ней в виде фонтана. Фонтан бьет из лодки. Утопленница стоит в лодке. Вокруг нее сгрудились остальные соделщики. Все поют. Финал вполне оптимистичный.

Публика выходит после премьеры, по большей части, тоже радостно возбужденная. Простодушные зрители, возненавидевшие «Грозу» со школьной скамьи, приятно удивлены. Оказывается, пьеска вовсе не страшная. Критики отмечают актерские удачи для возможных будущих премий — василеостровские звезды поданы и в самом деле «вкусно». Однако все имеет обратную сторону. Некоторые фигуры перегружены «вариантами», приспособлениями. Если бы их уменьшить, спектакль стал бы стройнее, динамичнее. Я бы не рекомендовал бежать на эту «Грозу» людям с традиционалистским мышлением; тем, кто не любит фарс, гротеск. Прочие будут следить за действием с интересом. В конце концов, и у нас случаются соблазны.

Евгений СОКОЛИНСКИЙ
Фото Анны ГОРБАНЬ

«СЕЙЧАС НЕ ОСТРОТА НУЖНА, А СИЛА ПРОСТОТЫ»

Теперь в театре о работах Сергея Бархина не говорят: «Сценография спектакля». Кама Гинкас придумал специальное понятие: «Пространство Сергея Бархина». И это уже не просто декорация. Это собственный, созданный художником мир. Множество миров. Это его театральная жизнь в полвека длиной. Сценограф, художник книги, архитектор. Народный художник России, заслуженный деятель искусств, действительный член Российской академии художеств — Сергей Бархин сегодня наш собеседник.

— Сергей Михайлович, вы принадлежите к поколению шестидесятников?

— Скорее я отношу себя к пятидесятникам, это стилиги. А шестидесятники — люди, которые стали героями в начале 60-х. Настолько великие люди, что я не смею к ним даже присоседиться. Я не диссидент, не антисоветчик...

— А в чем героизм?

— Ну как?! Искандер, Битов, Ахмадулина — очень серьезные люди. Шестидесятники — люди значительные, а пятидесятники — никакие.

— То есть вы себя относите к «никаким»?

— К никаким. Между прочим, писатель Александр Кабаков младше меня на 10 лет, а считает себя стилигой. Коим не может быть по времени. «Мастер пуговиц»... Ну, пуговицы-то он знал, но в стиле главное не пуговицы, а все-таки музыка, танец. И одежда. На третьем месте. Желаящим стать стилигами было трудно, нужно было знать язык и быть фарцовщиком. Это были рыбки, которых чекисты могли легко поймать на крючок. А шестидесятники шли группой, взявшись за руки. Они были подобием партии, оппонентами общественного строя. Из них вышли блестящие писатели, драматурги, артисты, режиссеры. Я к ним, безусловно, не принадлежу. Даже отрешиваюсь. Это я вам для вступления говорю.

— Так пятидесятники — это стиль и поверхностность? Одежда, английский язык, танцы. Никакой философии?

— Какая философия? Они были против сталинизма. В Париже во времена Гитлера тоже было Соппротивление. Они ходи-

ли только в «штатской», то есть американской, одежде. Было западное влияние.

Меня в архитектуре признают первым постмодернистом. «Постмодернизм» — слово, пришедшее из архитектуры, которой надоел авангард. К шестидесятым годам стали делать чепуху — дом в виде ботинка, дом желтого цвета. С издевкой, с цитатами из классики. Это дало свое направление архитектуре — мрачное. Появилось множество пародий, подражаний, цитирований и всяческого культурного заимствования.

Я невольно оказался постмодернистом. Начинал как архитектор в то время, когда еще существовал остаток классической архитектуры. Я знал всех авторов, включая Желтовского, в лицо. У меня к классике еще оставалась любовь. Одновременно с первых лет моей учебы появился Корбюзье. Поэтому трудно мне было. Меня не интересовала поэзия, разбирательства, кто лучше, Мандельштам или Ахматова, — это было в стороне. Нет, серьезное искусство — только архитектура.

— Но после архитектурного института вы стали книжной графикой заниматься, а не дома строить. А потом оказались в театре. Как случилась такая перемена?

— Не мог служить архитектором. Более того, даже если бы меня командировали прямо в мастерскую к Корбюзье, я бы и там не смог работать. Год промучился бы и сказал: «Больше не могу! Заберите меня отсюда!» Оказалось, что я не могу рано вставать, не могу ждать чужих указаний, делать, как велено. Я все должен был решать сам. Я вполне контактен, мог

руководить, давать советы, спрашивать, даже признавать кого-то вожаком, но не более. И эти жалкие деньги... Поэтому жизнь внесла меня, через Александра Абрамовича Аникста и его сына Мишу, сначала в полиграфию. Попали мы в издательство «Искусство». И ничего не умели. Королем там был Лева Збарский. Ему можно было подражать во всем. А потом мы с Мишей Аникстом оказались в театре «Современник».

Мне в театре очень комфортно, приятно, интересно, разнообразно. Можно быть противником, скандалистом, диссидентом. Можно быть оригиналом. Кем угодно! Конечно, лучше не ругаться, потому что, честно говоря, никакие идеи не стоят людских нервов.

Сначала было трудно. Даже в смысле денег. И если бы я не делал иллюстраций, то загнулся бы. Загибались все мои семьи, денег совсем не было. Збарский зарабатывал очень много, но он был мастер высшего сорта, а я был ничего не умеющий, начинающий. Но, видно, был способен к обучению или правильно выбирал, как делать, делал много и называл себя «междугородним художником». Ездил по всему Советскому Союзу. Вяло зарабатывал. Потом с одной из театральных выставок меня позвали работать в «Детгиз». Кадров в этой стране всегда мало, нет ни секретарши, ни главного редактора, ни помощника президента, никого нет, даже детского иллюстратора. Нельзя даже найти уборщицу.

— *Кем вас позвали в «Детгиз»?*

— Меня пригласили делать очень хорошую книжку — «Как нарисовать птицу» Жака Превера. Я сделал, на мой взгляд, хорошо. Одновременно у меня начались крупные успехи в театре. Я оказался в театре Станиславского и Немировича-Данченко. Туда пришел Колобов и ставил колоссальные спектакли. Потом меня позвали Яновская и Гинкас, мы сделали с ними первый спектакль «Собачье сердце», был дикий восторг...

— *Погодите, это было позже. Давайте начнем с самого начала. Вы рассказывали, что «Чайка» в «Современнике» стала трагедией и для*



Сергей Бархин

Ефремова, и для вас. Вы писали: «Там началась гонения». Что это было?

— Не хочу рассказывать закулисы. Я не помню никаких гонений. Меня послали, и я их. Плевать я хотел. Я же был неопытный. Для «Современника», мне кажется, делал очень хорошо. Но нужно обладать опытом, даже для работы с рабочими, с актерами... Короче говоря, они возложили на меня всю вину за неудачу.

— *Кто «они»?*

— Это сделали критики. Ефремов сначала думал — все нормально. Но критики ему сказали: «Как вы можете работать с таким художником, когда есть Левенталь?» Короче, когда Ефремов ушел во МХАТ, он уже со мной и не здоровался даже. Я этого не понимал.

— *Было время, когда к критикам прислушивались?*



Сергей Бархин

— Что значит «прислушиваться»? Ефремов ничего не понимал в сценографии. Не надо вам этого знать... К критике прислушивались. Нателла Лордкипанидзе, потом Крымова, Михайлова, Пожарская — это целая компания была, которая продвигала своих художников, «хороших, правильных». Я был явно не к месту. И мне это быстро дали понять. Но Олега тоже обманули, ничего у него не вышло. Нужно было им тогда разглядеть Боровского. Но Давид уже сам после Любимова разглядывал и выманивал себе режиссеров.

Но бог с ними! И с критиками, и с режиссерами. Я жил, питался провинциальными спектаклями и книжками. А из «Современника» ушел, хлопнув дверью.

— *Вы — сценограф. При этом пишете, что не любите любое начальство. Но художник театра не может быть самостоятельным. По определению. Он зависит от всех. От режиссера, от драматурга, от актеров — им должно быть удобно играть в его декорации.*

— Ну, не очень, не очень. От драматурга я не завишу. Вот, к примеру, есть женщина, которой нравится и толстый, и остро-

умный, и красивый, и черный, и блондин, и богатый... Вот мне нравятся и Тирсо де Молина, и Шукшин, и Вампилов, и Чехов, и «Борис Годунов». Я с удовольствием откликаюсь на каждого автора. Мне даже это веселее, чем все время монотонно делать Салтыкова-Щедрина. Что касается режиссеров — во-первых, все режиссеры разные. Нужно видеть, знать их спектакли. Идет довольно серьезная игра. Вы говорите «подчиненная фигура». Подчиненная и неподчиненная — это как вести разговор. Моя задача — сделать, что он, режиссер, говорит, но так, как я хочу. Ну, что он мне может сказать? Всегда считал, что я умнее, чем все эти режиссеры. Умнее в пространственном смысле. Если мы делаем Чехова, то уж я не стану делать в стиле Средневековья, правильно? Для той ефремовской «Чайки» я предложил шикарные варианты, он сказал «нет». И написал — здесь будет сосна, здесь елка, здесь клумба. Я сделал по плану. Я этот план в руках держал... Короче, не останавливайтесь на этом скандале.

Я уехал в провинцию. И делал по восемь спектаклей в год. В каждый город я должен был приехать минимум три раза туда и обратно. Посмотреть, договориться, потом себя дома сделать и привезти. Все эти ночи в поездах, в гостиницах, это жуть! Я прошел то, что не прошел ни один писатель-деревенщик, никто, никто. Я делал спектакли в провинциальных городах от Владивостока до Клайпеды, от Петрозаводска до Пржевальска и Баку или Еревана. Я родной считаю Волгу, не Москва-реку, потому что по всей Волге работал. Что мне это дало? Я прожил жизнь как второсортный музыкант, не «Битлы», а так... Меня звали в разные города, я выступал, мне аплодировали. Вот моя жизнь. Но, как ни странно, это дало навык в общении с рабочими, музыкантами, актерами, директорами, режиссерами, управлениями культуры. С кем угодно. С уборщицей, гостиничным администратором, официанткой в ресторане, я со всеми научился находить общий язык. Мне стало легко жить. Я был как опытный европеец, все прошел, всю Россию. Не бо-



Эскиз к спектаклю
«Чайка».
Московский театр
«Современник».
Режиссер
О. Ефремов. 1970

ялся никого и ничего. При этом я был вот с такими волосами: «Вы что, священник?» — спрашивали. После второго спектакля меня уже уважали. Но часто не звали — мои спектакли не так нравились управлению культуры, в основном именно по художественной линии. Однако меня любили. Литовцы, горьковчане, бакинцы...

— Профессия сценографа — это умение договариваться? Пятьдесят процентов мастерства — дипломатические способности?

— Архитектор — это тоже умение договариваться. А режиссер? Разве он не должен юлить перед автором, который может и не дать ему пьесу? Иной раз и Чехову очень не нравилось то, что делал Станиславский. Им обоим не было приятно. Но я от этого не страдал. Никто не мог мне сказать: «Пошел вон!» Мне говорили: «Нет, Сережа, так нельзя. Ну, ты не понимаешь, меня же выгонят!» Это был разговор равных людей. Тем более что я был из Москвы, а он из Ростова. Ко мне относились как к европейской птице. Когда меня ругали, это было так же почетно, как когда меня хвалили.

Постепенно я стал выставлять свои работы на московских выставках. Те самые критики перестали обвинять меня в безвкусице. Потом я стал у них любимчиком. И стал опять немножко работать в Моск-

ве. И даже в «Современнике». Даже у Ефремова. Я не строю иллюзий. У меня скорость-то не архитектора. Я работаю очень быстро, очень. В театре с такой скоростью можно сделать восемь спектаклей в год. А за тридцать лет — это двести сорок спектаклей. Можно написать двести семьдесят стихов, которые прочтут сорок человек. А театр смотрят сотни людей. И видят твою декорацию.

Декорация должна быть скромной. Объясню. Вот мы идем по Лувру. «Мона Лиза»? — да ну ее! А Гойю надо посмотреть. И быстренько мимо. Так все и проходим. И вдруг в театре вас сажают, привязывают, говорят: «Смотри». Ну что смотреть? Ну, стенки... Потом вышел розовый человек, потом белая стенка повернулась. Максимум! Но слова иногда играют меньшую роль, чем музыка или эти передвижения белых стенок, черных склонов или розовых фонариков. Порой невнятных, которые трудно расшифровать. Это и есть выразить Чехова или Горького. Декорация имеет отношение к пространству, к зрителю гораздо меньше, чем к режиссеру. Режиссер в конечном итоге подстраивается под декорацию. Он может заорать: «Убрааать!» Пожалуйста! Ничего не изменится. Потому что он не может переде-



Эскиз к спектаклю
«Сон в летнюю ночь».
1976



Эскиз к спектаклю
«Чайка». Литовский
молодежный театр
Вильнюс.
Режиссер
Д. Тамулявичюте. 1979

лать ящик сцены. Если в этом ящике стоит огромная розовая спичка, лежит маленький синий паровозик и стоит старый полуразломанный стул. Он может любую из этих вещей выкинуть, ничего не изменится. То есть художник не подчинен режиссеру. Художник — единственный помощник, больше, чем комиссар у командира. Единственный, кто не подведет, не продаст, не подточит его. Это самый бли-

жайший друг режиссера. Поэтому повторяю: никакого подчинения нет. Просто один друг постарше, другой чуть помладше. Но и младший может быть правее и послать старшего. Подчинения я не признаю.

Бывает, что художник может испортить спектакль хорошей декорацией. Или плохой декорацией. Сделать не так, как нравятся критикам или зрителям. Людям час-

то не нравится. Но только художник может режиссеру понять, как это сделать. Вот «Евгений Онегин» в восьмисотый раз — ну как это? Давай сделаем большую, толстую, белую линию, на которую все будут опираться и скользить по ней. И вертикальную, там будут женщины, как в публичном доме... Все, уже можно ставить! А что в «Евгении Онегине» главное? Для меня самое главное — там псевдогерой застрелил друга. И более того, он его еще дразнил. Если Печорина можно назвать «героем нашего времени», то Онегина — никогда. Кардинальная сцена — это дуэль. Главное в спектакле — как делается сцена убийства. Поэтому мне не нравятся постановки с какой-то дракой, ружьем... Все это бред! Искажение сути. Хотя искажать сейчас можно все что угодно. Мне современное не нравится, я уже стал старым.

— *Но то, что сейчас происходит, это как раз постмодернизм. Вы же его любите.*

— Но ведь я люблю ранний. Архаика всегда лучше барокко. Ранний постмодернизм архаический, а поздний — это плохо! Все эти фокусы Богомолова — это уже и не постмодернизм.

Сейчас в этой стране можно делать только модернизм. Только простые ящички, кубики, самую дешевую архитектуру, нужно забыть о всяких имперских притязаниях. Мы живем в нищей стране да еще воюем! Надо ходить в шинелях, возить сани с трупами, есть кусок хлеба — вот и все искусство. Это называется модернизм. Потому что модернизм антибуржуазен. Потому что Пикассо и Корбюзье — это люди, выступавшие против буржуазной французской архитектуры и академии.

— *Возить трупы и есть хлеб — это не искусство, это беда.*

— Это беда, но вы поймите, я же не призываю... Если в театре нужно показать жизнь, то лучше показать жизнь блокадного Ленинграда, а не «Бродячей собаки». Сейчас не острова нужна, а сила простоты. Я стараюсь предлагать только простые вещи. Но режиссеры тоже вливают. Ошибаются в выборе пьес. Не надо бы этого делать.

— *А красота нужна в театре?*

— Нет, конечно. Красота вообще не нужна. Никто не знает, что такое красота. Самое красивое — это женщина.

— *А у меня перед глазами стоит ваш эскиз «Сна в летнюю ночь». Он так прекрасен! Этого не должно быть?*

— Да что это... В годы юности, когда у меня не было работы, я сидел в Дзинтари на пятьсот рублей в день — это больше, чем спектакль для меня стоил, и делал простой эскиз. К счастью, я его продал моему художественному редактору в «Искусстве» Лиичке Орловой. Это с такими завитками, зеленый?

— *Да, да! По моему, гениальный.*

— Там маленькие собачки сидят. У меня была такая собачка... Это был как будто лес из архитектуры. Декорация была сделана из поролона, вся она как бы тряслась. Такие полеты... Это было неосуществимо, конечно.

— *И это сейчас в театре не нужно?*

— Это никогда не надо! Я просто так проводил время. Если вас интересует будущее театра, оно будет таким, каким будет. Вы говорите «красота», что вы подразумеваете под этим? Зеленые червяки? Правильное — это и есть красиво. Самый единственный, самый лучший художник — это Боровский. Он так же выделяется среди своих, как Леонардо или Микеланджело. А все остальные могут быть достойными, хорошими, друзьями, но... Лучше Баха не было.

— *И не будет, судя по всему.*

— И не будет! Естественно. И никакой Денисов, Шнитке ничего не смогут сделать. Были художники — Шифрин или Рабинович, хоть Татлина возьмите — все хуже Боровского. Я сейчас о театре говорю. Конечно, делал что-то прекрасное Шагал, но это был единственный профессиональный художник, у него были особые данные. С ним мог соперничать только Йозеф Бойс — немец. Он был в плену в русском Крыму, у какой-то татарочки. Вот так и нужно делать, как он делал! На самом деле голая некрасивая сетка — это и есть самое красивое.

— *Как считаете, художник театра — это немножко функция? Театр — это все-таки актеры.*



Макет к спектаклю
«Собачьё сердце».
МТЮЗ.
Режиссер Г. Яновская.
1986

— Можно и так. Я всегда говорю: «В правильном театре художник не нужен». Но что значит «правильный театр»? Художник работает в театре, где есть сцена. Сцена даже в ТЮЗе, я уж не говорю в Театре Моссовета, — большая. Режиссер должен ставить два, три, четыре, пять спектаклей в год. Нельзя все время на одной сцене ставить одно и то же. И только художник может придумать: первый вариант — давайте сделаем кривую лестницу; второй вариант — давайте сделаем сетку, на которой все будут прыгать. И он дальше фантазирует. А вы смотрите достижения немецких, французских или английских художников. Придумывает только художник. Режиссер ничего не придумывает. Задача режиссера — выбрать пьесу. Очень сложная задача — выбрать пьесу. И выбрать актеров. Я не сторонник того, чтобы ставить эксперименты над классикой, а с другой стороны, что такое классика? Ты слова написал? Отвали! А все остальное мы сделаем. Художник — это почти режиссер. Только художник настоящий, понимающий. Ведь пластическое искусство настолько выше режиссуры. Мне приходится разбираться, кто кого играет, кто кого любит, уговаривает, ставит вопросы, кто как дол-

жен выйти. Я вижу, как режиссер. Это вполне интересное искусство.

— *Мне казалось, художник — менее суетная профессия, чем режиссер. Другое творчество. В нем больше одиночества.*

— Нет никакого одиночества. Все зависит от человека. Вот был художник Жорж Якулов, он не был одинок, он познакомил Айседору Дункан с Есениным. Болтался между Мариенгофом...

— *Я говорю о процессе работы.*

— Процесс работы... Все можно сделать очень быстро. Это все детали. Нет ничего того, что вы сейчас говорите. Все индивидуально. Есть художник, который сидит, тихо думает, потом нарисовал линию, она пойдет через сцену, потом остановится неожиданно. А там будет капать вода... Он рисует, он сидит — это ленивый. Другой тоже сидит, но рисует много всего. Художник — это разнообразие.

— *Где интереснее работать: на большой сцене или на маленькой? Можно сравнить Большой театр с камерными площадками?*

— В ТЮЗе работать лучше, чем в Большом, в двадцать раз. Потому что там есть Гинкас и Яновская. Сцены имеют свои пределы. Большой театр слишком большой, как Царь-пушка и Царь-колокол. Работать в нем интересно, любой туда пой-



«Макбет».
Городской театр
г. Хельсинки.
Режиссер
К. Гинкас. 1997

дет, но работать там трудно и невнятно. Мне не нравится, когда две тысячи рабочих, я никого не знаю, не помню, с кем уже здоровался. В театре Станиславского и Немировича-Данченко я знал всех певцов, все мастерские, с музыкантами здоровался, мог даже ухаживать за какой-нибудь певицей. Многих узнал за три года. А в Большом...

— *Раньше вы оформляли в основном Шекспира и Верди, а сейчас Чехова, Гоголя и Достоевского. Почему?*

— Это не от меня зависит.

— *Разве сегодня не вы сами выбираете, что для вас интересно?*

— Выбираешь режиссера. Или режиссер выбирает. Поскольку меня выбрали Гинкас и Яновская, мне больше ничего не нужно. Это лучшее, что есть сегодня. Но я и с ними капризничал.

— *А чем отличалась «Чайка» Гинкаса от ефремовской?*

— «Чайка» Гинкаса в Хельсинки — это студенческий спектакль. Было шикарное помещение! Глухое, сзади сплошное окно. Был пруд настоящий, горел занавес. Мы сделали землю, балконы и желтые деревья. Это была настоящая «Чайка».

— *Сколько у вас всего «Чаяк»?*

— Первая была с Ефремовым, потом с

Вайнштейном. Была «Чайка» с Тамулявичюте, где играли все артисты Някросшоуса, и Альгис Латенас играл Треплева. А теперь он руководит Молодежным литовским театром. Думаю, еще «Чайки» были...

— *И как можно сделать четыре-пять вариаций оформления одной пьесы?*

— Но пространства-то разные! Был один французский спектакль со студентами. Помещение в четыре раза больше, чем эта комната. Больше ничего нет. Я вспомнил, что предлагал Ефремову один вариант такой... Он говорил: «Я хочу знаешь какого натурализма? Чтобы земля была, из земли червяка вынимали!» И я ему предложил: «Давай посередине насыплем землю, места по краю поставим в два ряда, в землю вкопаем таз с водой».

У меня студентка сделала хорошую «Чайку». Она придумала соленое озеро, и это озеро к концу высыхало и покрывалось солью по краям.

— *Потрясающее решение! Говорящее.*

— Хорошее дело. Многозначное. В общем, нет такой проблемы — сколько «Чаяк», только скажите мне — с кем, скажите мне — где.

— *А про «Макбета» расскажите.*

— «Макбета» Гинкаса? Это было в новейшем Городском театре в Хельсинки. Са-

мый лучший спектакль, в котором я участвовал. Или один из лучших. «Макбета» было делать очень интересно. Гинкас придумал: «Давай сделаем доисторическую тему, когда боролись за землю». И у нас были полуодетые люди в бинтах, вы, наверное, видели картинку? Они носили за собой глиняные жилища, детей, бинтами прикрученных; мужики были с такими членами... Была странная сцена — амфи-театром, и в одну сторону был гигантский карман. И у нас от сцены шел страшный свет. Было такое решение — это земля, на которой все они находились. Это был шикарный спектакль. У меня была девочка-ассистент, финны не могли сделать бинты, им казалось, что просто забинтовать людей — это значит душить, бинты должны были быть фальшивыми. Я нарисовал, а девочка их делала.

— *Вы всегда называете «Собачье сердце» одной из любимых работ...*

— «Собачье сердце» — это было изумительно. Во-первых, я прежде не читал этой вещи. Это чудо. Во-вторых, я вспоминал своего дедушку, в-третьих, с Гетой было легко работать. Это был мой первый спектакль с Яновской. И вообще для всех артистов, которые уже загнивали, это было чудом, такая революция. Это, конечно, Гета. Но и декорация была эффектная. Я спросил: «А какая музыка у тебя будет?» — «Да, наверно, из «Аиды». Он там все «Аиду» напевает». Я говорю: «Давай тогда я сделаю декорацию из «Аиды»?» И придумал египетские колонны в вестибю-

ле дома. А что, могло так быть. Вон у Мессерера мастерская в доме на Поварской, там тоже вестибюль с колоннами. Я ведь еще и древних египтянок сделал. Хорошо сделал, но чего-то не хватало. Я очень любил один спектакль Стрелера, там была Венеция и чуть-чуть снег шел, и даже было присыпано все снегом. И я сказал: «Давай сделаем горы снега, только не белого, как у Стрелера, а пусть будет черный снег. Только чтобы прямо горы снега». Гета обрадовалась. Так возникло главное — египетские колонны, сыплется черный снег. Все это было очень трудно пробить через постановочную часть. Чтобы снег проваливался, нужно было много слоев поролона, потому что, сложи даже метр бумаги на сцене, проваливаться не будешь. А Гета все спрашивала: «Что такое этот черный снег?» Потом пришла домой и звонит мне через полчаса: «Ты знаешь, откуда это? Это же название максудовского романа в булгаковском «Театральном романе» — «Черный снег». Мы еще придумали пыточную машину для собаки, потом нашли великолепного артиста, и все поехало. Гета всю труппу заняла. Если брать самый лучший спектакль — это безусловно «Собачье сердце»!

— *С этого момента вас стали любить критики.*

— Не меня. «Собачье сердце». Наравне с ним — «Пират», «Борис Годунов» и балет «Ромео и Джульетта» с Колобовым. Потом «Макбет» Гинкаса.

Из последних мне нравится, как Гин-

«Макбет». Городской театр г. Хельсинки. Режиссер К. Гинкас. 1997





С. Бархин,
В. Васильев,
Г. Яновская
и К. Гинкас.
Авиньонский
фестиваль

кас делал «Роберто Зукко» Бернара-Мари Кольтеса. Это очень странная вещь. Я сначала сказал, что не буду делать, потом прочел три раза и подумал: «Да это ж про меня!» Не в буквальном смысле. Там герой бежит из тюрьмы, потому что убил своего отца, и постепенно убивает всех. И остается героем. Это был сильнейший спектакль Гинкаса. Сильнейший!

— *И почему это про вас? Какие аналогии?*

— Нельзя объяснить. Когда что-то совершается, допустим, человек на войне попал в плен — это он убил отца, я иносказательно говорю. Потом он бежал, изнасиловал женщину и убил ее — это он убил мать. И так далее. И я понял, что это про каждого из нас. Декорацию тоже сделал странную, смешную, пересказать ее невозможно.

— *Можно вопрос из прошлого? Вы первый раз поехали за границу в 1965-м. В Голландию, да? И после решили, что жить нигде, кроме России, не сможете. Почему?*

— Я там был один. Не было семьи. Я без своих не могу! Я не знаю, куда деться, куда пойти, могу ли я зайти в ночной клуб

и что там делают. Я не знаю, где достать деньги и что на них можно купить. Я без языка. Я не могу. Я не хочу! Мне не комфортно. В России я знаю язык, я знаю писателей. Россия прекрасна! Я не собираюсь ничего осваивать, не собираюсь уезжать. Я тогда уже понял, что не могу покинуть маму, папу, сестру-близнеца, одну жену, вторую жену, детей, третью жену... Книжки, издательства, предков, которые здесь все похоронены. Не собираюсь. Я не могу в конечном итоге покинуть русский язык.

— *Тогда вернемся в Россию. К Большому театру. Как вы туда попали и как, почему выпали?*

— Попал я туда так. Думаю, кто-то посоветовал Володе Васильеву. Я с ним сделал в театре Станиславского и Немировича-Данченко, с Колобовым, с Ростроповичем, «Ромео и Джульетту». Этот балет объездил всю Испанию и Италию. Были железные декорации. И Володе очень понравилось. Хотя он в Большом театре что-то делал с Вольским, но, видимо, советчики сказали: «Возьми Бархина!»

— *А существует клановость «режиссер — художник»? Этого бери, этого не бери.*

— Я не знаю. Иногда меня спрашивают: «Скажи, кого взять художником?» Я говорю: «Возьми Машу Кривцову — это будет очень хорошо». Не знаю, клановость ли это. Клановость существует, но как бы ни пыхтели критики, не могут они родить или уничтожить режиссера. Все равно Някрошюс, как ни крути, лучше. Никто не может свалить Гинкаса. Так и о художниках — нельзя стать художником по блату.

— *Стать по блату нельзя, а в театр попасть можно.*

— Почти нельзя. По блату от ЦК можно было раньше, но не сейчас. В театре реальные достоинства нужны. Нельзя даже осветителя взять по блату или гримера. Нужно хорошего.

Так вот стал меня звать Володя, я спрашиваю: «А что же Левенталь-то?» — «Да я ему говорил, два раза предлагал, он отказывается. Потому что параллельно велят Григоровича, и он из солидарности...» Это кажется правильным. Но нельзя же после того, как откажется Левенталь, и всем остальным тоже отказаться. Что теперь в Большом театре не работать никому? Или у меня такая большая дружба с Левенталем, что я не могу туда прийти? И я согласился. С каким-то дурацким названием. Но так мне трудно было и так мало успехов, хотя я старался. И так не любили Володю... Все наши начинания загибались. Все критики (и балетные, и остальные) были за Григоровича. Да и директор там был очень плох. Прошло пять лет. Один писал на другого письмо, другой — на третьего. Тогда кто только искусством ни руководил. Занималась даже Матвиенко. Она велела: «Убрать». Юрий Швыдкой говорит: «Ну, тогда обоих». И Васильева, и Коконина. И убрали. Володя больше не приходит в Большой театр, занимается живописью. Он счастлив, слава Богу, что рисует! Но в тот же день я ушел из театра. Меня тут же позвали в кабинет. Там был Швыдкой. Я говорю: «Неее, мы с Володей договаривались. Ведь меня не звал ни ты, ни государство, ни Ельцин.

Меня звал Володя лично! Володю выгоняют — я ухожу. Всё». Но это было спасение, а не геройство.

— *Мне очень понравилось ваша анкета «Что люблю, что не люблю». У вас там есть прелестное: «Мне не нравятся успехи других людей». Как меня порадовала такая честность!*

— Да нет, иногда я радуюсь. За тех, у кого не было успехов. Но в основном правда — мне не нравятся успехи, потому что они незаслуженные. Что значит успехи? Все должны быть равными. Чем ты лучше других? Ничем. И не то чтоб успехи приятелей мне не нравились. Вот за Барышников я рад. Вообще, «успех» — плохое слово. Успех подразумевает незаслуженное. Понимаете?

— *Нет. Вы же говорите: «Собачье сердце» — это самый успешный спектакль».*

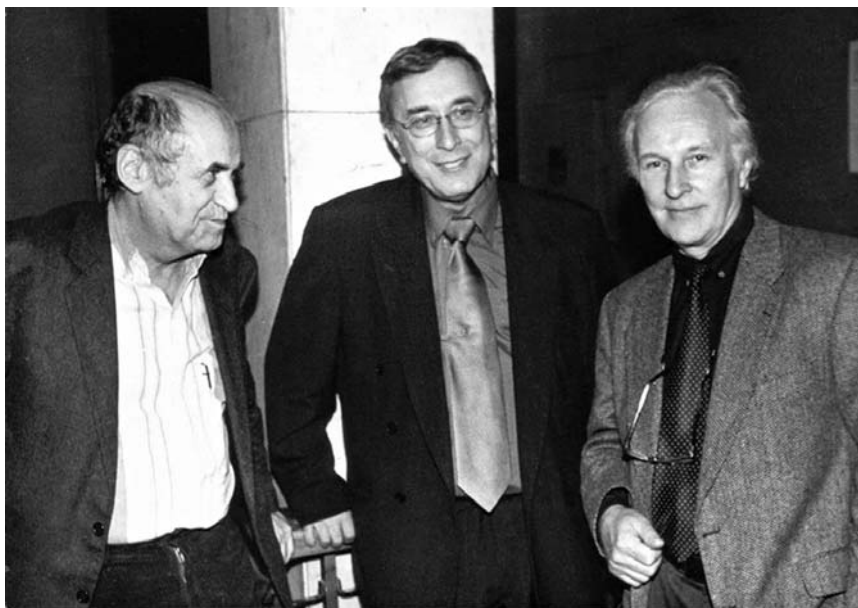
— Был успех. И наверняка это кому-то не понравилось. Успехи не очень нравятся людям.

— *Конечно! Это как раз не новость. Но никто никогда не признается вслух. Впервые в жизни слышу: «Мне не нравятся успехи других». Можно так думать, чувствовать, но признаться в этом публично?*

— Просто сама игра подразумевает искренность. Я долго думал, что нравится, что не нравится — и писал абсолютно честно. Это же вопросник Феллини. Хорошая штука.

— *Заговорили о Феллини, сразу хочется вспомнить Тонино Гуэрра.*

— Тонино — это все равно что встреча с Леонардо да Винчи, или Бахом, или Караваджо, или Баженовым, или Пушкиным. Это как встреча с самым значительным для меня человеком. Таких, как Тонино, нет. Даже не встреча, дружба! Он мне говорил: «Я тебя люблю больше всех!» Ну, может быть, после Лоры и Феллини. Для меня это как дружба с Гойей. Или с Пикассо. Такого масштаба. «Он почему-то дружил с Галилеем»... И не только в Феллини дело. Что-то величественное, приближенное к другому веку, к покою. Тонино — это золото. Чистое золото. Это красота в моей жизни! Я недавно сказал, что Колотов — самый угонченный, самый изысканный человек, которого я встретил в жизни. Были моменты, когда он дирижи-



Д. Боровский, С. Бархин, Э. Кочергин на премьере колобовского Онегина

ровал, и это было лучше, чем Плисецкая танцевала лебедя. Лучше! Но про Тонино Гуэрро не скажешь, что это утонченный человек, — это выше. Это Человек Эпохи Возрождения.

Мне повезло, я встретил много замечательных людей — изумительных архитекторов, изумительных художников. Артистов поменьше, режиссеров поменьше. Хотя Дрейден — утонченный, или Гвоздицкий. Или Коковкин, который играл Гектора у Фоменко в «Троянской войны не будет». Артисты тоже бывают умные, утонченные натуры. Писатели... Я здесь живу на даче рядом с Зоринным. Я Липкину должен был делать книжку. Да и Аникст с Бояджиевым на меня сильное впечатление оказали. Как личности. Аникст, у которого убили отца и посадили мать, а он думал, что они живы, пошел на войну и писал им каждый день письма. А после войны стал космополитом и, выгнанный отовсюду, только преподавал в институте военных переводчиков. Вы представляете себе? А прошел всю войну. — *Вы сколько уже в театре? С 1965 года? Пятьдесят лет.*

— Смотрите-ка, я даже не думал об этом...

— *А вы любите театр?*

— Не сказать так сразу. Он меня спас, значит, люблю. В архитектуре я бы не смог. Театр дал мне возможность заниматься чем угодно. Прежде всего — много свободного времени. Потом у меня жена актриса. Так что я взял от театра много. В общем, я люблю театр. Люблю даже смотреть иногда. Часто могу сказать: «Я очень не люблю театр!» Не люблю режиссеров, не люблю актеров, не люблю студентов! Это тоже правильно.

— *А вы плачете в театре? Когда в последний раз?*

— Как зритель? Вот на «Роберто Зукко» плакал. Там у человека не было выхода. Но надо сказать, что с годами слезы приходят ближе к глазам, чем в юности. В кино легче заплакать, мне кажется. Но и в театре плакал... (*пауза, очень тихо*), когда нет выхода у человека. Понимаете, сил стало настолько мало, что я думал: «Я еще могу плюнуть на весь театр, я бы мог заняться живописью». Но сколько можно сделать за пять-шесть лет живописи старику? Все бесполезно. Я

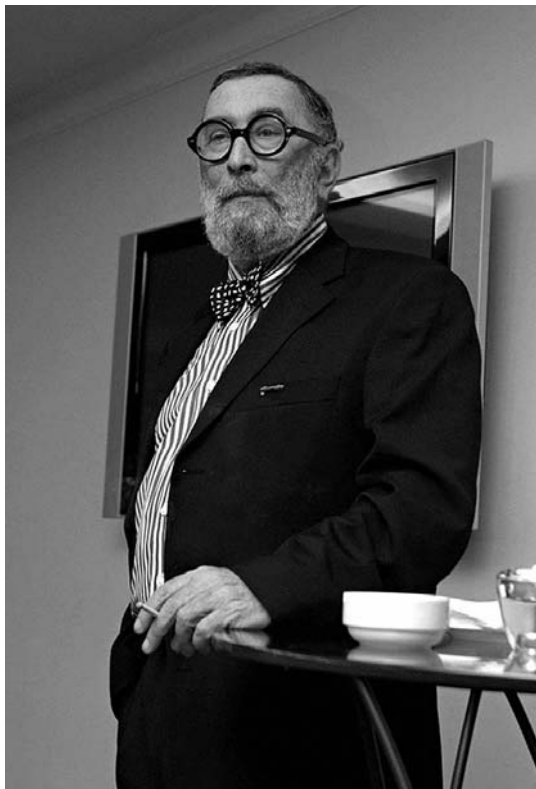
уже все сделал. Меня уже это не смущает. Оказывается, это не обязательно — быть хорошим. Не обязательно быть славным, великим, замечательным, значительным. Чем выше ты будешь, тем страшнее, тяжелее жить. Поэтому лучше всего прожить нормально.

— *Это фраза Толстого: «Ну, стану я славнее Гёте или Шекспира, а дальше-то что?» Может быть. Но жить тогда зачем? И еще мне кажется, быть живописцем лучше, чем работать на театр. Живопись — это свобода. Чистое творчество. Сидишь и пишешь. Для себя. Купят, не купят — это потом. Другим решать.*

— Чисто дилетантское представление о профессии, в которой очень много проблем. Конечно, теперь, когда нам известна судьба Пикассо, кажется, что это заманчиво. Но так было всего один раз в жизни. Потому что до этого даже Гойя, как бы велик он ни был, это была одна мука. Никогда художники не были так богаты. Художники — это большие страдания и большие сомнения в себе и в том, что ты делаешь. На каком угодно уровне. Посмотрите на сумасшествие Чюрлёниса или Врубеля. Светский человек Ван Дейк, ученик Рубенса и тем самым принц живописи, а в конце жизни стал заниматься алхимией, чтобы разбогатеть. Или Леонардо, посмотрите на его судьбу! Рафаэль — мальчик... Судьба художника — это плохо. Я уж не говорю про Брюллова. Про Иванова! Про Ге. Только трагические судьбы. А как ревновали друг друга Шишкин, Айвазовский, они это знали, все силы клали, душу. И выскочить не могли. А какой-то там француз, понимаешь... Но и чем выше человек подымается, тем страшнее. Мане еще живет, но знает, рядом уже Пикассо парит. Хорошо ему?

— *Но это же не критерий: хорошо ему или плохо. Для искусства.*

— Нет, критерий! Человеку должно быть хорошо. Он не должен корчиться в муках зависти, ревности, жадности. Нужно жить гармонично. Не нужно быть лучше всех. Это не важно! Каждому денди в старости было плохо. Денди должен быть



Сергей Бархин. Фото Е. Лапиной

молод и красив, а если он стареет, он должен стать философом. Философу (*шеллотом*) даже религия не нужна. Философ не боится умереть. Ты можешь параллельно делать картиночки, иконки, но быть прежде всего философом. И если ты философ, то спокойно уговоришь любого режиссера, что эту вещь нужно делать просто — просто в белом ящике.

— *То есть вы — философ?*

— Я безусловно философ. Конечно, философ... Жизнь прожита. Мне отец моего друга однажды сказал: «Сереза, что ты все стараешься сделать лучше всех, делай просто хорошо». И я взял это за правило. Когда не удается делать лучше других, делаю просто хорошо.

Беседовала Галина СМОЛЕНСКАЯ

ДАТЫ, РОЛИ И СТИХИ

Гости журнала — ведущие актеры Оренбургского драматического театра имени М. Горького. Они принадлежат к разным поколениям, обладают разным жизненным опытом, но объединяет их Театр.

«Герой — это еще не все»...

Народный артист России **Андрей Лещенко** отметил две даты — 70-летие со дня рождения и 50-летие творческой деятельности. Серьезные цифры! Но есть еще одна: за полвека служения сцене им сыграно 150 ролей. Его герои — люди разных сословий, национальностей, возрастов, профессий и пристрастий. В галерее персонажей — царь, полководец, аристократ, милиционер, художник, доктор, купец, священник, деревенский мужик, юридывый... Что называется, от и до. В свой бенефисный вечер Андрей Лещенко представил перед публикой в роли помещика Ивана Семеновича Великатова в спектакле «Таланты и поклонники» по пьесе А.Н. Островского в постановке Александра Федорова.

— Андрей Федорович, роль Великатова получилась действительно бенефисной. Как по вам «считается»? Кто выбрал для вас эту пьесу?

— Я долго искал материал для себя. Много чего перебрал. Думал найти какую-нибудь комедию. Списывался и созванивался со своими однокурсниками, коллегами из театров, где работал, смотрел в Интернете. Нашел хулиганскую пьесу «Шашни старого козла». Решил повеселить народ. А потом думаю, может, несерьезно для 70-летия брать такую чепуху. Дальше-то неизвестно, что сыграешь, вот и запомнишься людям этим анекдотом.

— Да где же вы нашли такое название?

— А это я увидел, когда были на фестивале в Ростове. Пошел погулять утречком. Смотрю — на театральной тумбе афиша. И актеры-то играют очень именитые. Это была антреприза. Если честно, эту пьесу, конечно, можно играть. Она смешная, понятная. Я бы сказал, поучитель-

ная и для мужчин, и для женщин. Но все равно у меня к ней было шаткое отношение. И я продолжил поиски. Да к этим поискам многие подключились. Даже жена. И, в конце концов, я остановился на Островском, которого давно мечтал сыграть. Хотя и играю в «Бешеных деньгах», но мне хотелось выходить на сцену в более традиционном спектакле без кудрявых новаторств. Чтоб это был Островский, а не пародия на него. Вот и Рифкат Вакилович (художественный руководитель Оренбургского драматического театра, народный артист России Рифкат Исрафилов. — Н.В.) говорит, останавливайся на этой пьесе.

— Значит, это вы обратили взор молодого режиссера Александра Федорова на классику русской сцены?

— Я шел из театра, встретил Сашу Федорова. Говорю: «Саша, ты не прочь поработать со мной?» Он же играл моего сына в спектакле «Между чашей и губами» по пьесе Андрея Кутерницкого. Это был его актерский дебют. А теперь вот «сын» поставил на меня спектакль.

— И как вам работало?

— Хорошо. Он дал старшему поколению свободу. А старшее поколение знает, как работать. Сам больше внимания уделял молодежи. Саша работает хорошо. Четко, спокойно. Мне понравилось.

— Ваш Великатов обладает несомненной притягательностью — он величав, но при этом ироничен, что свидетельствует о незаурядном уме, и по-мужски обаятелен. А это тоже весьма существенная «прибавка» к его миллионам. Поэтому неудивительно, что между ним и Петей Мелузовым — «веч-

ным» студентом наподобие Пети Трофимова из «Вишневого сада» – Негина выбирает Ивана Семеныча.

– Когда я перечитал пьесу, подумал, что и в наше время великатовых много. И у меня возникли ассоциации с одной парой. Очень известной. Не буду называть их имен. Он – «колбасный король». Она – эстрадная певица. Красивая женщина. Ей нужна надежная рука, которая поведет ее по жизни, помогая реализовать мечту. А ему – красивая женщина, с которой можно выйти в свет. И они создали этот альянс для обоюдной пользы. В сущности, пьеса Островского тоже об этом. Работая над спектаклем, мне не пришлось никаких кудрей в мозгах вить, у классика уже все сказано. Положа руку на сердце, мне симпатичен этот тип. В нем нет зла. Он не хитрый. Разве плохо иметь красивую молодую жену? А ей – надежную спину? А с этим мальчиком-студентом все равно ничего бы не получилось. Первая любовь, ею надо переболеть и забыть. Как ветрянкой в детстве. Меня радует, что спектакль принимают хорошо. Очень внимательно слушают. Люди соскучились по хорошим текстам.

– Спектакль Рифката Исрафилова «Грибной царь» по пьесе Юрия Полякова тоже очень хорошо слушают. Текст очень содержательный, заставляющий размышлять...

– Да. Я там сыграл отца Вениамина. Давно хотел сыграть священника. Наконец это осуществилось. Роль вроде небольшая, но в ней есть глубина. У персонажа, которого я играю, есть судьба. Она прочитывается между строк. Так же и с ролью старика в «Милых людях» Василия Шукшина, которую я играю с удовольствием. Мне интересны такие персонажи. Я очень любил Жевакина из «Женитьбы» Гоголя. Хотя у критики были претензии к гриму. Но я увидел своего героя таким. Передо мной всплыли репродукции из изданий пьесы. И я сделал ему такой нос. Гоголь ведь со странностями был. У него и герои такие – гиперболизированные.

– Среди ваших персонажей есть весьма необычный – полковник Френк Хардер, быв-



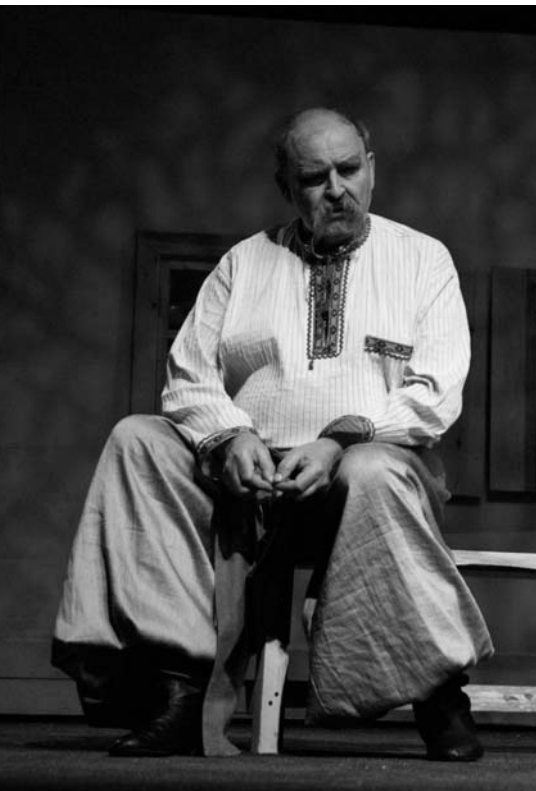
Андрей Лещенко

шая женщина. Как вы отнеслись к назначению на эту роль?

– Я ничуть не смущался, играя мужчиной, родившегося женщиной, потому что это был спектакль не о трансвестизме, а о человеческой душе. Я с удовольствием взялся за роль, в которой переплелись мужское начало и материнский инстинкт. У меня было много ролей, грех обижаться – героические, эксцентрические, отрицательные. Эта роль позволила мне выразить более тонкие чувства. Здесь было сложное переплетение драматического, комического, лирического – то, о чем я мечтал.

– У вас такой послужной список! Вы, наверное, всех сыграли, кого хотели?

– Нет. Многое прошло мимо. У меня недавно девочка с телевидения спрашива-



«Бесталанная». Гнат – А. Лещенко

ет: «Кого бы вы хотели сыграть?» Я говорю: «Ромео. Я ж не играл. А сейчас у меня есть опыт». Да, Ромео не пришлось. Но Дон Жуана играл. Во Владикавказе. У меня там было все – и характерные роли, и герои. До сих пор поддерживаю связь с тем театром. Но годы идут, спрос на мой возраст все меньше. Самое золотое время для меня было – 45–50 лет. Прекрасный возраст! «Если бы молодость знала, если бы старость могла»... Это как раз когда и знаешь, и можешь. А сейчас уже 70. Тут деда сыграю, там деда сыграю. Вот уже и бороду отрастил, чтобы не наклеивать. – *И все же, кого бы вы еще хотели сыграть?* – Я над этим не задумываюсь. Выкинул все из головы. Время прошло. Я уже этого никогда не сыграю. Поэтому отшучиваюсь – Ромео.

– *Вы много работали и работаете с Рифкатом Исрафиловым. Какие еще режиссеры были в вашей судьбе?*

– За 50 лет столько было режиссеров! В том же Владикавказе мне довелось работать с Борисом Владимировичем Афицинским. Прекрасный режиссер! С полгода назад слушал по радио Тамару Семину. Ей тоже задали вопрос о режиссере. И она говорит: «Ах, как я работала! С каким режиссером! С Борисом Афицинским! Я у него играла Катерину в “Грозе”». – «А где вы играли?» – «Не в Москве! Я играла этот спектакль в провинции». Как же было приятно слышать эти слова о режиссере, который мне писал на обратной стороне моей фотографии (это был снимок из спектакля «Белые флаги» Нодара Думбадзе, где я играл героя): «Дорогой Андрей, я хочу с тобой работать еще, еще и еще». Потрясающий мастер! Он учился у Завадского. Это была золотая веха в моей биографии – работа с ним. Он меня взял в театр на амплу героя. А до Думбадзе был ввод в какой-то спектакль, где я изображал мулата. Помню, Борис Владимирович сказал: я тебя брал, как героя, а ты характерный. Мне это было лестно. Стало быть, у меня возможности шире, чем у героя. Мне об этом еще в Саратове Менчичский говорил. Как-то он спросил: «Как думаешь, в какой роли я на тебя обратил внимание?» А у меня тогда было всего два спектакля – «Женский монастырь» и «Разлом». Я говорю: «Наверное, в “Разломе”». – «Нет, в “Женском монастыре”». Я думаю: боже, как обидно. А он мне: «Знаешь, почему? Там ты все делаешь – и танцуешь, и поешь, и диалоги ведешь». И я понял: вот оказывается, что ценно-то. А я-то думал, герой – это все.

Замечательный период был, когда я работал с Владимиром Подольским. Я у него сыграл много таких ролей, которые и не предполагал играть. Помните «Вальпургиеву ночь» по Ерофееву, где действие происходит в сумасшедшем доме? Я отказывался от роли Гуревича –

не мое. Но он убеждал: твое. И оказался прав. Спектакль был очень успешным.

— *Если все начать сначала, вы бы остались верны театру?*

— Конечно, снова бы выбрал сцену. Хотя был такой момент, когда тяжело было в государстве. Безденежье, а семью надо содержать. Было намерение оставить профессию. Мне один друг, тоже актер, говорил: «Андрей, поехали к нам в Николаевскую область. Там есть богатый колхоз. У них роскошный Дворец культуры. Знаешь, как можно раскрутиться! Ты будешь худруком, я — директором. У меня председатель колхоза хороший знакомый». Но я не пошел на это. Было, было такое!

— *Были соблазны уехать из Оренбурга?*

— Меня в свое время приглашали очень хорошие режиссеры. Но я за ними не поехал. Потому что думал, а чего искать? Я не поехал в Новосибирск к Александру Зыкову. Хотя он обещал все условия. Но я только перевез в Оренбург маму с сестрой и не мог их оставить. Очень звал с собой Владимир Подольский в Киров. И опять я не поехал. Бросил якорь в Оренбурге, решив: хватит уже кочевать из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь.

— *Театр нынешний и тот, в котором вы начинали, сильно отличаются?*

— Театр изменился. Стал более откровенным. В театре появилась правда. Раньше она с нами даже по соседству не ночевала. А сейчас мы смотрим и узнаем — каждый себя. Мне кажется, в этом отношении театром сделаны очень большие шаги. В чисто профессиональном плане многое изменилось. Изменился театральный язык. Даже классику ставят по-другому, вкладывая другие мысли.

— *Актерская профессия налагает отпечаток на личность?*

— Наверное, налагает. Нам всегда говорили, что театр немножечко выше окружающей жизни. Немного над землей находится. И артист должен быть несколько выше обывденности. Нас так учили. Я берегу в себе это зерно. Сейчас говорят, надо сливаться с массой. Я могу сыграть такого типа, который сливается с толпой. Но в жизни сливаться мне не позволяет моя профессия. Поэтому не люблю, когда вечером спектакль, а днем надо куда-то идти. Мирская суета и искусство не совмещаются. Во всяком случае, я стараюсь не совмещать. Кто-то может, я — нет.

— *Вы верите в актерские приметы?*

— Верю. И никогда не нарушаю актерских традиций. А что конкретно, не скажу. Пусть это будет со мною.

Талантливый дилетант

Заслуженный артист России Сергей Кунин преодолел полувекую отметку.

— *Сергей, извини, не тянешь ты на эту цифру. Живешь по чужому паспорту?*

— Сам не верю. Видимо, по чужому, потому что паспорт говорит: порви меня и выкини.

— *Кстати, о паспорте, точнее — о прописке. Ведь ты родом из Симферополя. Знаешь, из первых рук знаешь, как там сейчас, в Крыму...*

— Да, я родился в Симферополе. Первые творческие шаги там делал, все от туда пошло. Благотатные места. Климат чудесный: горный воздух смешивается с морским — целебный коктейль. А какое море! Был я на Средиземном, но Черное больше нравится. Оно не такое соленое, и песок другой. Там, как цемент. И вода у нас на южном берегу бархатная. Моя сестра объездила полмира. Видела все моря и океаны, говорит, Черное единственное, которое дышит и пахнет морем. Романтика, что говорить! Что касается по-

литической обстановки, у нас там всегда было тихо. И сейчас спокойно. В Крыму больше разговаривали на русском языке. Украинский был не в ходу. Но как только выезжали за пределы Крыма, сразу начиналась мова. Слава богу, что военные действия не коснулись Крыма. Страшно представить, что было бы, если бы и там началась война. В этом году не удалось туда съездить. Дорого. Причем, неоправданно дорого.

– *В Оренбурге ты 17 лет. Сумел привыкнуть, полюбить?*

– Климат, конечно, здесь своеобразный. Не крымский. Но на психику не давит. На мой взгляд, Оренбуржье – не столько Южный Урал, сколько Северный Казахстан. Здесь тоже много интересных мест, особенно на границе с Башкирией. Сам город становится все красивее. Я помню, когда здесь еще стояли избышки на курьих ножках. На моих глазах застраивалась площадь вокруг театра, и перестраивался сам театр. Я еще помню, как по Советской троллейбусы ходили. Город стал намного симпатичнее. От многих слышу похвалу Оренбургу. И люди здесь нормальные. Кого только нет – башкиры, татары, армяне, украинцы и все ладят между собой. В Крыму татары с русским населением были слегка в конфронтации. А здесь все как бы без национальности. В театре очень хороший коллектив. Многие, правда, ушли, многие уехали – кто куда. Но благодаря Интернету связи поддерживаем. Молодежь интересная приходит.

– *А давай вспомним, как ты пришел. Только приехал, а тебе дали роль, о которой можно только мечтать...*

– Да, я очень вовремя пришел. Рифкат Исрафилов как раз ставил в Оренбурге свой первый спектакль «Дон Жуан» по пьесе Мольера. Как раз требовался исполнитель роли слуги – Сганареля. И тут я оказался ко двору. Для меня это была очень значимая работа. Хотя уже имелся основательный творческий багаж. Но такого объема и масштаба роль у меня была в первый раз. Я, наверное, со стра-



Сергей Кунин

ху ухватился за нее и выжал из себя все, что мог. Потом была еще одна любимая мною работа – в спектакле «Раба своего возлюбленного» по пьесе Лопе де Вега. Эту роль как будто для меня писали. Она получилась невероятно смешной.

– *Да, комическое дарование сделало тебя любимцем публики. Но когда-то ты говорил, что хотел бы сыграть Гамлета. Желание не прошло?*

– Когда-то я очень горячо этого хотел. Сейчас прежнего ажиотажа – сыграть Гамлета во что бы то ни стало – нет. И я с этим смирился. Ну и, естественно, уже учитываешь возможности театра. Да

и, честно говоря, я не тот человек, который приходит и говорит: поставьте на меня спектакль. Я в этом плане безынициативен. Что дадут, то играю. Но в то, что дают, вкладываешь — нет, не частичку себя, не люблю пышные фразы — свой опыт, свое знание жизни, свое понимание этого образа. И чем больше этого понимания, тем больше оно воплощается в индивидуальность. Наверное, мои мысли по поводу бессмертного произведения Шекспира нашли свое воплощение в каких-то ролях.

— *А Шекспир сейчас актуален?*

— То, о чем он рассуждал, не может быть не актуально. Вот Библия всегда актуальна для человека, для его нравственности. И не только для верующего. У театра есть, конечно, Пушкин, Мольер, Достоевский, но Шекспир — некая точка отсчета, от которой пошли все другие. Мне так кажется.

— *А мне кажется, все еще может быть. Я имею в виду твоего Гамлета...*

— Все может быть. В конце концов, у нас идет «Ричард III». Худрук подумывает еще о Шекспире. Но мы все заложники времени. Без кассовых спектаклей никуда не деться. Сейчас нет разрядок, как в советское время, сейчас во главе угла касса. Поэтому Шекспир не идет с желаемой частотой. Но серьезную драматургию нужно знать, читать, пропускать через себя. И читать лучше в книжном варианте. Хотя, может, это уже и архаика — держать книгу в руках. Но это идет через тебя и обязательно в тебе что-то оставит.

— *Ты сам много читал?*

— Очень много. Кого ни спроси: читал «Войну и мир»? — мало кто ответит утвердительно. А я читал. В студенческие годы, учась заочно в институте, из принципа взял и начал читать. Увлёкся и не пожалел. Прочел с удовольствием. Читал Достоевского, Набокова. Прочитал всего Чехова. Приходил в библиотеку Союза театральных деятелей и читал все подряд. И не по одному разу. Оставаться наедине с великими необычайно увлекательно. Хочется прочесть не только произведе-

ния, но и биографию автора, и его переписку. Вот Чехов пишет Суворину о Гоголе: «Одна его «Коляска» стоит двести тысяч рублей. Сплошной восторг и больше ничего». Как сказал, а! Поэзией всегда интересовался. Пушкина прочел. Тютчева. Очень увлекался Фетом. Поэты Серебряного века нравились. Сейчас для меня самый любимый поэт Бродский. Он так свободен, так нов. Великий! Сплошной восторг. 200 тысяч! А из прозаиков сейчас больше всех нравится Герман Гессе.

— *Ты писал очень глубокие философские стихи. Их печатали в альманахе «Гостиный двор», в «Антологии современной лирики». По-прежнему пишешь?*

— Сейчас меньше. Заниматься искусством стихосложения серьезно — очень тяжелый труд. Строчки забирают душевной энергии столько, сколько может забрать хороший спектакль. Просто опускают.

— *А ты читаешь свои стихи со сцены?*

— Побаиваюсь. Я читаю плохо. Мне нравится, как читают Александр Филиппенко, Сергей Юрский, Михаил Козаков. У каждого своя манера, свой почерк. Но этому надо посвящать особое время. Юрский, когда начал чтецкую страницу в своей биографии, отошел от театра. И вообще, у меня приниженное отношение к своим стихам, потому что есть поэзия намного выше моей. Чтобы называться поэтом, нужно писать, как Пушкин или Бродский. Либо вообще не писать. Но я не могу не писать, потому что я графоман. Правда, надо отдать мне должное: не стремлюсь печататься. Ни на что не претендую. Напечатать — и спасибо. А пишу для того, чтобы выразить свои мысли и чувства в небанальной форме. Как это получается, вопрос 25-й. Поэзия сложнее, чем проза. В прозе есть место для маневра. А в поэзии этого места нет. Здесь слово приравнивается к абзацу или даже главе в прозаическом произведении. Нельзя промахиваться.

— *Стихи помогают тебе на сцене?*

— Актерская работа — это жизнь духа. И питать ее нужно от духовных вещей — ли-



«Пришел мужчина
к женщине»

тературы, музыки, живописи. В актерской профессии пригождаются все умения. Допустим, выпускаем спектакль, где нужно уметь танцевать, петь. А у меня есть опыт работы в музыкальной комедии. Я знаю об оперетте не понаслышке. Два года работал в Кривом Роге и столько же в Симферополе.

— *И что, прямо так вот и пел арии?*

— Музыкальный слух у меня есть, а голоса нет. Поэтому я пел в основном в хоре и партии характерных героев. Правда, у меня был бешеный музыкальный опыт

в оперетте «Цыганский барон», где я играл свинопаса. Там была длинная увертюра, и вся сложность заключалась в том, чтобы я вовремя вступил. Со мной долго бились на репетиции. В итоге на спектакле я умудрился вступить точно. Конечно, мой опыт работы в оперетте был забавным, зато я проникся к ней уважением — очень сложное искусство. А музыка местами просто великая. Так что работа в театре музыкальной комедии обогатила мой багаж и мою биографию. А это необходимо в театральном искусст-

ве. Почему мы иногда не любим современные сериалы? Потому что артисты там какие-то калиброванные. Как говорил Немирович-Данченко, без биографии на лице.

— *У тебя в багаже еще и хорошая спортивная подготовка...*

— В юности я занимался вольной борьбой и акробатикой. В одном театре в мюзикле «Маугли» крутил нижний брейк. Здесь в спектакле «Маленький Мук» сделал на сцене четыре колеса подряд. Научился делать сальто. Однажды, выпендриваясь, крутанул сальто назад прямо на асфальте. Было дело. Так что спортивная закуска есть. Все эти вещи в заглазнике у актера должны быть. И толстый должен уметь танцевать, петь, прыгать.

— *Получается, актер немножко Плюшкин?*

— Вот именно. Еще я классическую музыку люблю — Моцарта, Бетховена. Джаз нравится. Да, пока не забыл, у меня был хореографический опыт постановки мюзикла. В общем, на все руки. Когда мои стихи вышли в журнале, у меня коллеги спросили: «Кунин, а ты случайно станковой живописью не занимаешься?» Нет, туда я еще не дошел.

— *Недавно состоялся твой бенефис. Ты вышел на сцену в спектакле «Пришел мужчина к женщине». Зал был у твоих ног. Что называется: пришел, увидел, победил. Как работается с Семеном Злотниковым — автором этой пьесы и постановщиком спектакля?*

— Очень комфортно. Вроде как надел ботинки 43-го размера, и как по тебе сшиты. Сидят, как влитые. Мы с ним сразу нашли общий язык. И моей партнерше (Алсу Шамсутдинова. — *Н.В.*) было с ним легко. Мне кажется, ему с нами тоже было неплохо. Он говорил нам комплименты. У меня есть привычка что-то придумывать. И он многое принял. Но в техническом плане было очень сложно. На постановку было отпущено 25 дней. Я приходил в театр раньше уборщицы. Уходил самым последним. Огромный объем текста. Надо было его не просто выучить, а освоить. Хотя пьеса с виду

— этюд в театральном институте, только растянутый на два акта. Есть Гамлет и есть Офелия. А тут Дина и Виктор. Ну мало ли Викторов бывает. Но Виктор Виктору рознь. Нужно было найти эту рознь. Для меня эта роль была большим подарком судьбы. Работали мы на совесть. А по работе и отдача, говорил Злотников. И публика очень хорошо принимает спектакль. Первая часть больше нравится женщинам, вторая — мужикам. Но заинтересовало всех. Неприятия я не видел. Хотя, когда только прочитал пьесу, не могу сказать, что она меня зацепила за живое, как «Гамлет». Но написана достаточно хорошо. Что ценно, автор дал место для маневра. Естественно, в такой огромной роли актер не может не проявиться. Наверное, мое гамлетовское начало в эту роль и пролезло. Очень хорошо работалось с Алсу — понимали друг друга с полувзгляда, с полуслова. Восторг, сплошной восторг! Двести тысяч!

— *Ты учился в знаменитом ГИТИСе у знаменитой Галины Волчек...*

— Да, она тогда впервые набрала курс. Но через три года передала нас Игорю Кваше. У нее и без ГИТИСа было много работы. Мне, самому младшему, было 24 года, самому старшему — 40 лет. Ребята способные, талантливые. У нас преподавала еще и Алла Соколова, автор очень известной пьесы «Фантазии Фарятьева». Много времени на мастерство актера не было, но было желание этим заниматься. Я брал все, что давали. И не только в институте. Еще до ГИТИСа в театре всегда стоял в кулисах. Читал много об актерах. О Сулержицком, Мейерхольде. Прочел Станиславского «Работа актера над собой». Михоэлса читал.

— *ГИТИС дал хорошую школу?*

— Школу, как таковую, я уважаю. Но частую школа все-таки имеет узкую направленность. «Шука» настаивает на представлении, в «Щепке» больше психологии. У меня нет определенной школы. Я беру из каждой попенногу. Поучился в первом «А», первом «Б», первом «Д». Всего нахватался. И стал вырабаты-

вать свои приемы. Поэтому я очень талантливый дилетант.

— *Перед тем, как приехать в Оренбург, ты поработал в Самаре у самого легендарного режиссера провинции Петра Монастырского. Расскажи...*

— Я к нему пришел посреди сезона. Он говорит: «Я тебя возьму, но сначала монтировщиком электроцеха. А с нового сезона — в труппу». Я согласился. Смотрел из кулисы, как он репетирует. Потом он меня взял в труппу. Большой работы не случилось. Но меня вводили в спектакль. Я начинал потихоньку работать. Он достаточно жестко делал замечания. А если что-то получалось, он просто в тебя влюблялся. Хотя, конечно, был вредный и капризный. Но уровень его постановок и мастерство его артистов были выше многих московских. Он говорит: бросай институт. А я уже на 4-й курс перешел. Как бросай? Я выдержал такой конкурс — 400–500 человек на место. Да еще к Волчек. Поэтому сказал: нет. И ушел. Но с Монастырским было замечательно. Жаль, что полнокровной работы не получилось.

— *Твоя дочь Виолетта не мечтает о театральных подмостках?*

— Она не театральная ребенок, росла не в кулисах. Поэтому театром не бредит. Хотя видела все детские постановки с моим участием. Когда у меня спрашивают, кем бы хотел чтобы стал твой ребенок? Не знаю. Мне, например, отец сказал, когда я хотел стать актером: «Ты сначала займись нормальной специальностью». Я занялся специальностью — окончил автотранспортный техникум. И кем только ни работал! Когда я пришел в оренбургский театр, в отделе кадров, открыв мою трудовую книжку, подумали, что мне лет сто. Я был диспетчером на автовокзале, контролером автобуса, начальником планового отдела, приемщиком молока, киномехаником, дворником, полировщиком в гальваническом цехе. И благодарен отцу за эти университеты. Теперь он гордится, что его сын — заслуженный артист России. Когда

мне присвоили звание, с радостью пропустил за сына рюмочку, другую, третью. Отец придает моим успехам столько значения, сколько я не придаю. А что касается дочки... Чтобы войти в эту профессию, нужно кому-то что-то доказать. Нужно поработать. Чехов о Треплеве в «Чайке» написал: «Он производит прекрасное впечатление, но на одном впечатлении далеко не уедешь». Да, нужно иметь природные заготовки, но, придя в эту профессию, нужно доказать, что ты не только чего-то хочешь, но и чего-то умеешь. Но ей еще рано всерьез думать об этом. Ребенок у меня непостоянный. Сегодня любит одно, завтра — другое. Пока она растет. Главное, чтобы выросла. Поэтому я не вмешиваю ее в свои дела. Захочет — вмешается.

— *Что ждет тебя впереди? Есть какие-то планы?*

— Бог его знает, что впереди. Мне не 35 и даже не 45, но боевой задор я чувствую. Сейчас вот «Свадьба в Малиновке» выпускается. У меня там роль небольшая, но нужно много танцевать и петь. Так что, видишь, все пригождается. Ничего не бывает зря.

* * *

*Если вдруг тебя постигнет
И поманит вдруг виденье, —
А тебя поманит, знаю,
Образ женщины любимой, —
Знай, что женщине не надо
Твоих помыслов прекрасных,
И она тебя покинет,
И она тебя обманет...
Если вдруг тебя настигнет
И тоской жестокой скрутит,
А тебя ведь скрутит, знаю,
Жизнь постылая такая, —
На тебя посмотрят странно,
Над тобою посмеются,
И на улице прохожий
На твою наступит ногу...*

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА

Фото автора и из архива театра

ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА

— Первый шаг к театру должен быть осмысленным, — считает Ирина Евсеева. — Я стараюсь заинтриговать ребят перед просмотром спектакля. На протяжении нескольких уроков мы много говорим о композиторе, но не просто штудируем биографию, а на примере самых значимых фактов из жизни пытаемся понять, каким он был человеком, что его волновало, чем он дышал. Подробно знакомимся с героями произведения, анализируем их взаимоотношения, изучаем постановки главных театров страны и вместе придумываем вопросы, на которые нужно будет ответить после спектакля. То есть ребенок идет в театр уже подготовленным, и его внимание «настороже» с первой и до последней минуты. Поэтому на «Севильского» мои бегут — а вдруг Фигаро что-то не успеет из запланированных дел?

В класс или просто на открытые уроки заведующей теоретическим отделением Чебоксарской детской музыкальной школы им. С.М. Максимова, заслуженного работника культуры Чувашии Ирины Сергеевны Евсеевой ребята действительно рвутся. У этого педагога особое понимание своей профессии, потому что учебный материал дается сквозь призму театра.

Пятнадцать лет во главе литературной части **Чувашского государственного театра оперы и балета** взяли свое. Ирина Евсеева была одной из тех, кто не только поставил этот отдел на ноги, но и превратил его в мозговой центр культурной жизни республики. Высокая профессиональная планка, сразу заданная ею, для многих по сей день остается недостижимой. Десятки буклетов и программ, публикаций и выставок, передач на радио и вступительных слов перед вечерами международных фестивалей до сих пор служат примером высокого мастерства. Ирина Сергеевна Евсеева стала автором единственной в истории книги-справочника о Чувашском государственном театре оперы и балета, содержащей подробные сведения о премьерных спектаклях за весь период его существова-



Ирина Евсеева

ния, с самого первого дня, о постановщиках и исполнительских составах, материалах в прессе и гастролях.

Детство Ирины Евсеевой прошло в маленьком городке Шумерля, в самом сердце Чувашии, и не предвещало ничего особенного. Ходила в музыкальную школу, обосновавшуюся в здании местного Дворца пионеров, да и то за компанию с подружкой. Та практически сразу бросила занятия, а Ирину настолько заворожило царство скрипичного ключа и пяти линеек, что после 9 класса решила поехать в столицу республики и попробовать себя на вступительных экзаменах на теоретическое отделение Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова.

— Мои родители никогда не заставляли меня штудировать гаммы и корпеть над нотной тетрадкой. Фортетциано, конечно, купили, но над душой «не висели», — рассказывает Ирина Сергеевна. — Помню, когда нашла свое имя в списке новоявленных первокурсников, на-

на спокойно, без торжественных речей, перевез мои вещи в общежитие и дал суровое наставление: «Домой будешь приезжать раз в две недели, не чаще. Нечего зря деньги прокатывать».

В театре Ирина Евсеева оказалась уже студенткой пятого курса музыкально-театрального факультета Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, где она обучалась в классе заслуженного деятеля искусств России и Татарстана Юлдуз Исанбет. Повезло крупно, потому что не каждой «молодой и зеленой» сразу доверяют руководство литературной частью. И даже теперь, с головой погрузившись в педагогику и достигнув там завидных успехов, она не покинула театр, заживая в зрительном зале десятки детских улыбок.

— Для некоторых преподавателей суть занятий заключается в том, чтобы вызубрить с детьми даты, термины, лейтмотивы. Конечно, без них никуда, но разве в этом наша сверхзадача? Мне всегда хотелось внутренне раскрепостить своих воспитанников, пробудить в них индивидуальность и научить фантазировать. Театр здесь — самый верный помощник, — размышляет Ирина Сергеевна. — Я не понимаю тех, кто три урока подряд тратит на изучение «Евгения Онегина», буквально «закапывая» детей в теоретических понятиях и прокручивая аудиодиск с музыкальными фрагментами, но не предлагает познакомиться с сочинением «живую». Еще великий Борис Покровский отмечал, что «оперу надо не слушать, а смотреть», ведь даже первоклассная запись не заменит дыхание настоящей сцены. Моя коллега из Орла, например, сокрушается, что за неимением музыкального театра ее дети даже «Щелкунчика» на Новый год себе позволить не могут. А в нашем городе он есть, но многие почему-то не ценят такой роскоши. Конечно, я захожусь в более привилегированном положении, потому что с театром на «ты» и знаю его изнутри. Завитов бывших не бывает.

Каждый ее урок по слушанию музыки или музыкальной литературе превращается в захватывающий вояж, в финале которого — визит в театр, с мамами и папами, бабушками и дедушками. Ребята уже познакомились с «Севильским цирюльником», «Лебединым озером», «Щелкунчиком», «Лету-

чей мышью», «Баядеркой», национальным балетом «Сарпиге», чувашской оперой «Нарспи» и многими другими спектаклями. Практически все произведения выбираются из школьной программы, но разве это может остановить настоящего учителя? Домашние задания оригинальны и исключительно творчески: придумать афишу к постановке, сочинить письмо другу на тему «Я советую тебе посмотреть этот спектакль» (или наоборот), нарисовать эпизод, запомнившийся больше всего.

— Любый театр, музыкальный или драматический — это как бог. Человек должен сам почувствовать потребность в нем, — продолжает Ирина Сергеевна. — Цель педагога — подвигнуть ребят на посещение спектакля. Конечно, гораздо проще вручить им билеты и пригрозить «двойкой». Но подобный метод не вызовет ничего, кроме ненависти к театру, которая останется на всю жизнь. Повзрослев, они ни за что не приведут туда своих детей. А потом мы удивляемся, почему наше подрастающее поколение помешано на компьютерных играх и скачивается до уровня низкоробных реалистичных шоу. Дайте, в конце концов, понять, что театр — это современно и престижно!

Среди значительных культурных событий — республиканская дистанционная олимпиада «Театральные юбилеи». Это авторский проект Ирины Евсеевой, ежегодно открывающий ребятам со всей Чувашии, с самых дальних ее уголков, двери в мир театра. В жюри вошли первые лица музыкальной жизни республики под председательством художественного руководителя и главного дирижера Чувашского театра оперы и балета, заслуженного деятеля искусств Чувашии Ольги Нестеровой. В качестве главного приза — пригласительный билет в театр. Повод для олимпиады находится всегда: 90-летие со дня рождения основателя и первого режиссера театра Бориса Маркова, 120-летие великого баса, сына чувашской земли и солиста Большого театра Максима Михайлова, юбилей симфонического оркестра и балета в Чувашии. В нынешнем учебном году — 55-летие Чувашского театра оперы и балета.

Мария МИТИНА

СЧАСТЛИВЫЕ ЮБИЛЕИ

Главный балетмейстер Северско-го музыкального театра **Виталий Белобородов** отмечает в этом году **80-летие со дня рождения и 60-летие служения искусству Терпсихоры!** Вся его жизнь связана с искусством танца: Пермское хореографическое училище, работа артистом балета в Пермском театре оперы и балета, учеба на балетмейстерском отделении Ленинградской консерватории, Всесоюзный институт повышения квалификации при Большом театре, работа в различных городах России...

Своим жизненным кредо он всегда считал высказывание Фридриха Ницше: «Да пропади пропадом день, когда мы не танцевали хоть раз!»

Виталий Белобородов



И это не просто приверженность к красивым словам, ведь Виталий Андреевич приобщился к искусству танца очень рано: в десятилетнем возрасте родители определили его в Пермское хореографическое училище. С этих пор для маленького Виталика началась другая жизнь — трудная, полная забот и... необычайно прекрасная! Да, он не мог себе позволить, как другие мальчишки его возраста, погонять в футбол, покататься на коньках и лыжах, просто побегать на улице! И вставать ему приходилось каждый день в 5 утра, чтобы уже в 6 выбежать из дома и пешком добираться до училища (в послевоенной Перми с общественным транспортом было худо), а возвращаться почти к ночи... Но он окунулся в волшебную, завораживающую атмосферу искусства, его учили самые лучшие балетные педагоги, во время войны эвакуированные в его родной город из Ленинграда. Они навсегда остались для него и его однокашников образцом не только профессионализма, но и высочайшей человеческой культуры.

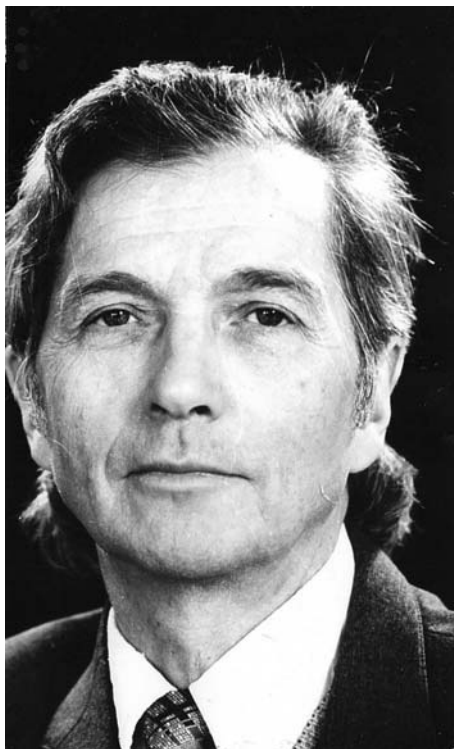
Юных танцовщиков часто задействовал в своих постановках Пермский театр оперы и балета. И уже на втором году своего обучения Виталий танцевал **Ванечку** в балете **«Доктор Айболит»**. А позднее, по мере взросления, и **Петуха**, и **Бармалея**...

Вполне закономерно, что после окончания училища его пригласили в труппу театра, где он прослужил 10 лет и был занят в самых известных балетах.

А потом его пригласили возглавить театр... народный!

В истории советской культуры был такой период, когда по инициативе Екатерины Фурцевой — одного из министров культуры СССР — главный упор был сделан на развитие народного творчества, которое всесторонне поддерживалось. И справедливости ради надо сказать, что некоторые народные коллективы в то время не уступали по своему уровню профессиональным.

Солист балета Пермского оперного театра Виталий Белобородов стал вторым по счету руководителем **Народного театра балета**



Виталий Белобородов



Опера «Черт и Кача»

Дворца культуры им. И.В. Окунева нижнетагильского Уралвагонзавода. Работники промышленного гиганта, отработав смену, приходили вечером в ДК и вставали уже к другому станку – балетному. Виталий Андреевич организовал при театре и детскую студию, в которой дети постигали искусство балета с самого раннего возраста, практически по программе хореографических училищ.

Об уровне руководимого им народного театра можно судить уже по названиям балетов, которые там ставились: «Эсмеральда», «Штрауסיана», «Болеро», «Жизель», «Лебединое озеро» (III акт), «Щелкунчик», «Тщетная предосторожность», «Бахчисарайский фонтан» и другие. Благодаря этим спектаклям, тагильчане имели возможность познакомиться с классикой русского и зарубежного балета. А многие участники народного коллектива, ученики Виталия Белобородова, в даль-

нейшем пришли в профессиональный балет и стали работать в различных театрах и хореографических ансамблях страны. Так, Ирина Кривошенина являлась солисткой балета Минского оперного театра, Анатолий Высочин – солистом балета Пермского оперного театра, Галина Кушкова – солисткой балета Карагандинского театра музыкальной комедии, Наталья Гаврилина, Татьяна Зайцева – солистками театра оперетты Урала, Тамара Деева – солисткой Московского мюзик-холла. Коллектив народного театра показывал свои работы в разных городах Советского Союза: Свердловске и Свердловской области, Перми, Омске, Одессе, Москве. Большим событием для него стало выступление на сцене Кремлевского театра с постановками «Штрауסיана», «Болеро», «Барышня и хулиган», «Эсмеральда». Москвичи стоя аплодировали искусству тагильчан!



В. Белобородов в роли Ванечки в спектакле «Бармалей»



«Бахчисарайский фонтан»

И сегодня, спустя многие годы, Виталий Андреевич продолжает поддерживать связь с участниками Народного театра балета. Их вечера встреч, на которые съезжается огромное количество людей со всех концов России (и не только!), стали уже традицией.

А вот к миру оперетты Виталий Белобородов прикоснулся благодаря известному режиссеру и педагогу, народному артисту СССР **Владимиру Курочкину**. Он, тогда главный режиссер **Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии**, увидел молодого балетмейстера на одном из профессиональных семинаров.

— Помню, как Владимир Акимович, поближе познакомившись с моей деятельностью, не на шутку рассердился: «Профессиональные театры задыхаются без хороших балетмейстеров, а Вы в народном коллективе работаете!» — вспоминает Виталий Андреевич.

Конечно, сразу же поступило предложение перейти в Свердловскую музкомедию. Это было несколько иное, непривычное для него существование в танце, но не менее интересное, нежели классический балет. Напротив, появилась возможность больше экспериментировать, самовыражаться, постигать разные жанры, заниматься с артистами не только хореографией, но и актерским мастерством!

Слава о талантливом балетмейстере разнеслась быстро. Его стали приглашать на постановки спектаклей и концертных программ в разные театры страны. И не только на постановки. Так, почти двадцать лет в качестве главного балетмейстера он отработал в **Красноярском театре музыкальной комедии**.

И вот уже сорок лет (с отъездами и возвращениями) длится его роман с Северским музыкальным театром!



На репетиции

— Вообще, с томской землей у меня какая-то магическая связь, — считает Виталий Андреевич. — За большую творческую жизнь я все время то приезжал сюда, то уезжал. Но непременно возвращался. Удивительное дело: даже мои первые в жизни гастролы вместе с Пермским театром оперы и балета, куда я только-только пришел после училища, состоялись именно в Томске. На сцене Томской драмы (сейчас там располагается ТЮЗ) мы танцевали для томичей «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро» и другие знаменитые балеты. А в 1976 году меня в качестве балетмейстера пригласили в закрытый город Северск на постановку оперетты Д. Модуньо, Р. Рашел «Купите пропуск в рай». После премьеры предложили возглавить балетную труппу. Можно сказать, что с этого года и началась моя творческая биография в этом театре. Несмотря на то что я периодически «изменял» ему, то и дело служа в других театрах, связь с северской труппой не прекра-

щалась. Хотя бы раз в сезон приезжал на постановки. И вот уже несколько последних лет посвящены только ему!

Я люблю эту труппу, эту сцену, эти стены. Мне посчастливилось, как хореографу, принять участие в постановке разных по жанру и стилю музыкальных спектаклей и концертных программ. Среди них: «Свадьба в Малиновке», «Марица», «Веселая вдова», «Цыганская любовь», «Поцелуй Чаниты», «Ищите женщину», «Орфей в аду», «Сильва», «Прекрасная Елена», «Пенелопа», «Ассамблея Петра», «За двумя зайцами», «Бал в Савойе», «Вечер балета», «Букет из оперетт» и многих других. Сейчас готовлю вместе с нашими артистами большую программу к своему бенефису. Говорят, что в юбилей принято подводить какие-то итоги... Могу сказать одно: я счастлив, что моя жизнь связана с танцем. Чем больше постигаю это искусство, тем больше убеждаюсь, как оно совершенно!

Татьяна ЕРМОЛИЦКАЯ

ЗАЖИГАЯ ЗВЕЗДЫ ...

Сегодня, когда впечатления от январской лаборатории Новокузнецкого театра драмы «Маяковский зажигает... звезды» уже превращаются в воспоминания, можно выбрать самые яркие, самые «звездные» из них. Их и много и немного, и для каждого они свои. Лаборатория была обширна и объемна, проводилась при финансовой поддержке **Министерства культуры РФ**. Программа включила премьеру спектакля Новокузнецкой драмы «Тринадцатый апостол» по стихам Вл. Маяковского, пять эскизов и «гостевую» программу из **екатеринбургского** спектакля «СашБаш», **питерской «Флейты-позвончика»** и эскиза **Кемеровской драмы**. В рамках лаборатории было множество и внесценических форм. Например, экскурсия в рельсобалочный цех компании ЕВРАЗ – бывший Кузнецкий металлургический комбинат. У жителей города ведь особое отношение к поэту, который

в годы индустриализации Кузбасса называл Новокузнецк «город-садом» (стихотворение 1929 года «Рассказ о Кузнецктрое...»), именно энтузиазм строителей металлургического комбината и вдохновил Владимира Маяковского. Так уж случилось, что прошло почти 9 десятилетий – и город-сад чествовал поэта в формате театральной лаборатории большого стиля. Да, все было интересно: и эта экскурсия, и последующая за нею мультимедийная презентация программы и тематического буклета с использованием видеоэппинга, и выставка полотен новокузнецких художников, работающих в стиле авангарда, – как поклон в сторону юности поэта, который был по своему образованию да и пристрастиям – художником. И все же самое замечательное – это театральные показы, эскизы спектаклей и спектакли. Лаборатория – это не только экспериментальные технологии новых средств выражения, новых прочте-

«Тринадцатый апостол»





«Тринадцатый апостол»

ний литературных текстов, но и сценические открытия, происходящие иногда в самых привычных театральных полях. Как и сама поэзия, высекающая искры из обыденных слов.

Память воспроизводит мгновения встреч и впечатлений, как цветочные пятна на пленэрном полотне импрессионистов. Это и встречи с режиссерами, их глаза, реакция, реплики... Это хрупкое изящество **Лизы Бондарь** со светлым рюкзаком за спиной, ее жажда заполучить во что бы то ни стало пианино и вопросы с пристрастием про то, могут ли артисты петь. Это доброжелательная включенность **Александра Огарева** в каждый происходящий момент, словно он не признанный мэтр театральной режиссуры, а вчерашний выпускник. Его открытость, его готовность все поддержать, похвалить композицию «красивой икебаны» (как он отозвался о программе лаборатории). Это сосредоточенная задумчивость **Олега Степанова**, его наводящие вопросы, уточнения и предположения,

за которыми чувствовалась предельная погруженность и готовность к работе. Да и просто — неповторимая атмосфера лаборатории, общение и встречи, разговоры и нервы, чай и кофе, споры и комплименты, неизбежный снобизм и столь же неизбежная непосредственность.

«Маяковский зажигает...» И он зажигал — и звезды, и режиссеров, и актеров, и зрителей. Лаборатория стала попыткой с разных сторон взглянуть на необъятную вселенную Маяковского. Воссоздать ее воздух средствами театра. Воскресить мир поэта. Почувствовать поэтический нерв его слова, резонанс которого не только площадной и массовый, но и глубоко интимный. Колоссальный масштаб личности и трагедия творчества Маяковского обрели наиболее полный сценический эквивалент в премьерном спектакле «Тринадцатый апостол» — постановке главного режиссера театра **Андрея Чершина**. Спектакль прозвучал мощным вступительным и заключительным аккордом лаборатории,

когда все буквально почувствовали явление Поэта — колоссального титана дохристианской эпохи по мироощущению. Вдохновенными пассажами своих мистериальных фантазий спектакль передал непередаваемое — феномен явления Маяковского, взлет и падение, сверхчеловеческую устремленность к недостижимой высоте и последующую окаменелость облика «агитатора, горлана, главаря» — второй смерти, в которой сам поэт был уже не повинен. Старомодное понятие катарсиса чрезвычайно подходит для определения реакции зрителей на этот спектакль. В небо карабкались и даже взлетали души не только артистов, но и наши, зрительские. Сила воздействия спектакля оказалась колоссальной и соответствовала масштабу личности, творчества и... заблуждения Маяковского. И всей страны — тоже. Все, как он вполне пророчески и определил:

*Это время гудит
телеграфной
струной,
это сердце
с правдой вдвоем.*

*Это было
с бойцами,
или страной,*

*или
в сердце
было
в моем.*

Потрясает трагедия этого двойного титанического обольщения идеей всеобщего счастья и последующего ее разрушения. Идея оказалась мифом. И служение оказалось мифическим. Но отчего-то становится так больно... И такой восторг проникает в душу во время этого спектакля, словно от зависти — к тем, кто «видел небо». К большим полетам. Которых мы, сегодняшние, отравленные ядом скепсиса и неверия, лишены. Режиссер воплотил в содержательной составляющей спектакля больше смыслов, чем обозначил. Смыслы спектакля соответствуют лишь многозначности самой поэзии:

«То, что не высказал я, сильнее того, что я сказал». И потому это истинно поэтический театр в одном из лучших его проявлений. (Одно из направлений лаборатории, кстати, и состояло и в том, чтобы понять право и форму существования поэтического театра сегодня.) Великолепно организовано пространство художником **Николаем Слободяником**. По сути, это метафора творчества Маяковского. Зрители на ярусах, а весь партер и сцена являют место действия. И место обитания Поэта. Зеркало сцены — огромный портрет Маяковского — чернобелый, живой, человеческий, красивый. Он в наиболее драматических моментах спектакля дробится, делится на части. В кульминационной сцене появится другой — кроваво-красный, окаменелый, закрывающий партер. Впрочем, это как раз тот случай, когда спектакль не перескажешь, а колоссальный эффект и мощь воздействия этих сцен лучше увидеть и пережить. Актеры работают, не побоюсь сказать, на разрыв арты, иначе стихи Маяковского и не прочтешь. Слово поэта в спектакле подано тоже укрупненно, масштабно, чему способствует сочная музыкальная партитура спектакля композитора **Николая Морозова**, исполненная музыкантами **новокузнецкого джаз-клуба «Геликон»** (флейта, саксофон, тромбон, туба и ударные) — живая, органичная составляющая спектакля. Обобщенные, стильные костюмы персонажей (художник по костюмам **Анастасия Юдина**) усиливают впечатление от стихов и способствуют полноценному восприятию сюжетной линии спектакля. А сюжетная линия — в истории воскресения поэта, попытке воскресить его облик, его поэзию, его сердце. Его трагедию. И трагедию его страны. Нашей страны, ее прошлого. И нашего Поэта, который все же не прошел «по родной стране стороной, как проходит косой дождь». И это воскресение создателям спектакля удалось.

Среди эскизов сверкающей жемчужинной стала постановка «**Председатель земного шара**» **Александра Огарева** по



«Председатель земного шара». Маяковский – А. Ковзель, Осип Брик – Р. Михайлов, Лилит – И. Литвиненко

пьесе **Ольги Погодиной-Кузминой** – в жанре, причудливо соединившем мистирию и комикс. Воздухом свободы, виртуозной игры, сиюминутной мерцающей импровизации веет от этого эскиза – практически готового спектакля. И его восприятие – по нарастающей – от недоумения до экстатического восторга. Великолепно выстроенные партитуры актерских работ: чистая, простодушная **Аня Гафитулина** в роли Марии, эффектная **Илона Литвиненко**, сыгравшая Лилит как органичную хищницу, тончайшая, прекрасная работа **Романа Михайлова** в роли Осипа Брика, самоотдача **Андрея Ковзеля** в роли Маяковского, невероятное соответствие **Александра Шрейтера** полубезумной гениальности Хлебникова. Режиссер заполнил несколько лапидарную пьесу страстью, юмором, трагизмом, ощущением эпохи, молодого безумия, гениальности, не вписывающихся ни в какие рамки. А с другой стороны – махровое элегантное потребительство и мещанство. И все это – в

живой, стремительной, ежеминутно меняющейся и легкой подаче!

Прекрасно выстроен музыкальный, игровой эскиз **Елизаветы Бондарь** «Маяковский – детям» по детской поэзии Маяковского. Сценическое переосмысление стихов для детей и представлено в этом спектакле, полном игры и поэзии. По-новому звучат известные стихи «Что такое хорошо и что такое плохо», «Кем быть?», «Про моря и про маяк». Режиссер находит способ преломления детской лирики Маяковского, адаптируя ее к сегодняшнему дню. Ирония, смена общественного контекста, особый ритм, заразительная энергия, исполнительское мастерство актеров и эффектный финал с пронзительным посылом преобразуют назидательную прямолинейность стихов.

И еще был объемный, обстоятельный и почти традиционный «Клоп» **Олега Степанова** с превосходными актерскими работами. И умозрительные, деструктивные «странные сближения» **Дмитрия Волкострелова** – «Облако в штанах».



«Маяковский — детям». П. Зуева, Е. Лапшин, Е. Котин, А. Грачев, А. Сигорская

Фрагменты любовной речи», составленные из Владимира Маяковского, **Ролана Барта** и **Мишеля Уэльбека** — вне поля актерских, да и сценических работ, зато с эпатажной попыткой умножить скуку на скуку и заявить, что на это театр имеет право. Право-то, возможно, имеет, хотя «все жанры хороши, кроме скучного». Да и во имя чего, кроме самовыражения, эта провокативная скука затевалась, не понятно. Подлинный товарищ Локтев, великолепно сыгранный **Артуром Левченко**, придуманный и поставленный руководителем лаборатории **Александром Висловым** в формате моноспектакля, обыгрывал исторический факт посещения поэта 14 апреля 1930 года — за несколько минут до рокового выстрела — курьером Госиздата Шефтелем Локтевым. В эскизе живым оказывается именно Локтев, но к Маяковскому все это имеет весьма отдаленное отношение.

И, наконец, наши гости. Кемеровский квартирник **«Вспышка сверхновой...»** под предводительством и в режиссуре **Антоня Безъязыкова**. Режи-

сер предпринял отважную попытку доискаться до причин рождения большого поэта, исследовать условия возникновения «вспышки сверхновой...». Сценарная композиция составлена из воспоминаний, диалогов, стихов. Все это складывается в некую историю, с которой можно спорить, но это правомерная попытка. А вот исполнение, форма, актерское чтение стихов Маяковского заставляют усомниться во многом. В такой вот милой, уютной подаче можно было воспроизводить стихи и другого поэта. Возможно, Бенедикта Лифшица. Или Асеева. Или даже Анненского. Но это тоже — при условии их незнания. А если говорить об эскизе с позиций просвещения — пусть, мол, молодые услышат стихи Маяковского хотя бы в театре, ведь в школе-то не читают, тогда, видимо, это хорошо? Впрочем, не соглашусь, что хорошо. Если молодая публика не знакома со стихами Маяковского, то впервые для них эти стихи должны прозвучать, как музыка сфер. Тем более ранняя лирика, которая и являет «объект» внимания в эски-



«Живой Маяковский». Шефтель Локтев – А. Левченко

зе. Любой жанр (квартирник или мистерия), основанный на поэзии, и предполагает поэзию. А значит, особую организацию выразительных средств. Смею заметить, что это стихи. Причем стихи совершенно необычные – тоническое стихосложение Маяковского требует соответствующего звучания. И музыкального сопровождения, если уж оно есть, – тоже не случайного. Похулиганить и за три дня освоить раннюю лирику одного из самых необычных поэтов русского культурного Ренессанса XX столетия? Даже в домашних радостях такое снижение критериев вряд ли спасет нас от невежества. Если сегодня не читают книг, то адаптированные издания с краткими пересказами не спасут. Так уж случилось, что эскиз показывали в день 125-летия Мандельштама. Лев Закс, приглашенный на лабораторию в качестве критика, процитировал: «Достигается потом и опытом безотчетного неба игра». А еще в цитаты просилась одна евангельская притча: «Если слепой ведет слепого, то оба они упадут в яму».

А если критериев не снижать, то уровень стихам и личности поэта на этой лаборатории оказался спектакль Андрея Черпина «Тринадцатый апостол», эскиз Александра Огарева «Председатель земного шара» и экспрессивный спектакль гостей из Санкт-Петербурга «Флейта-позвоночник» в постановке **Максима Диденко**.

В раннем творчестве Маяковский мечтал, «чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда», в последнем своем стихотворении он словно исполняет космическую звездную сюиту:

*Ты посмотри какая в мире тишь
ночь обложил небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданью*

Такая вот звездная атрибутика – при планетарной социальной направленности... И при неподдельном интересе сегодняшней зрительской аудитории к творчеству поэта.

Галина ГАНЕЕВА
Фото из архива театра

ЗАКОН О МЕЦЕНАТСТВЕ

Формирование современной инфраструктуры театральной Москвы

Сегодня мы публикуем статью заместителя Председателя СТД РФ Дмитрия Мозгового, посвященную, как нам кажется, весьма актуальной теме изданного Министерством культуры РФ Закона о меценатстве. Нам представляется, что эти вопросы важны не только для театров Москвы, столицы, на примере которой автор рассматривает интересующую всех нас проблему, но и для российских театров.

Итак, читайте, думайте, экспериментируйте...

24 октября 2014 года Госдума приняла Закон о меценатстве. «Согласно тексту документа, – читаем на новостном портале ТАСС, – меценатской деятельностью признается безвозмездная передача юридическими и физическими лицами имущества, денежных средств в сфере культуры, образования и искусства, направленных на сохранение культурных ценностей и развитие культуры. <...> Получателями меценатской помощи могут быть только государственные, муниципальные и негосударственные некоммерческие организации культуры, а также образовательные организации, реализующие программы в области культуры и искусства. Это, в частности, музеи, библиотеки, театры и вузы». При этом подчеркивается, что органы госвласти и МСУ не имеют права претендовать на помощь благотворителей, а сама меценатская поддержка может быть использована «только на сохранение культурных ценностей и развитие деятельности в сфере культуры, образования, искусства».

Театральная инфраструктура, в орбиту которой исторически входило меценатство, включала в себя и активную общественную деятельность, которая в работе рассматривается как один из механизмов саморегуляции театральной системы. Деятельность московского Артистического кружка (1863–1883), учредившего теат-

ральное агентство (актерскую биржу), поставившего во главу угла вопросы образования и основавшего комиссию для пересмотра законоположений по театральному управлению, определила важнейшие элементы театральной инфраструктуры.

Весомый вклад в развитие подсистемы внесли частные театральные агентства и Императорское Российское театральное общество (ИРТО).

Российское театральное общество, чья история ведется с 1894 года, решало вопросы трудоустройства и регулирования правовых отношений; посредничества в производственно-технологической сфере; формирования информационной базы; изготовления декораций, реквизита, костюмов и пр.; проката театральной аппаратуры и имущества; подготовки к изданию новых пьес и соблюдения авторских прав.

Национализация российских театров после Октябрьской революции 1917 года свела на «нет» естественный процесс самоорганизации в театральном деле и обнаружила в театральной системе неустойчивость как результат волюнтаристского решения государства. Поворот в направленном движении театральной системы и изменения ее подсистемы – инфраструктура – объяснимы теорией бифуркации: «Политические революции, по определению, разрушают прежний порядок, создавая на развалинах новый. Они всегда – дестабилизация, непримиримый конфликт, когда затруднительно предсказать победу одной из сторон». (Степанов А.И. Число и культура: Рациональное бессознательное в языке, литературе, науке, современной политике, философии, истории. М.: Языки славянской культуры, 2004)

Бифуркация раздвоила вектор траектории движения театральной системы, но принципиально не изменила самих параметров системы, которая временно лиши-

лась способности к саморегуляции и подчинилась диктату извне. На смену самоорганизации пришло государственное управление. Монополия государства в сфере театрального искусства служила целям идеологической пропаганды.

В процессе так называемой сталинской централизации театрального дела, направленной на выполнение доктрины эпохи социализма, театральная система, однако, сохраняла жизненно важные параметры, исподволь стремясь к изначально заданному состоянию.

В 1980-х годах проводится комплексный эксперимент по совершенствованию управления и повышению эффективности деятельности театров, чем определяется новый виток в функционировании театральной системы и развитии театральной инфраструктуры после периода длительной стагнации. Легализовывались процессы, энергия которых умножалась благодаря перестроечным процессам и – через время – смене экономической модели России.

Мы вправе сделать вывод, что театральная система на протяжении XX века сохраняла самое себя и, несмотря на давление извне, держалась уровня, определенного внутренней структурой.

С конца 1990-х годов механизмы самоорганизации театральной системы были запущены вновь, что повлекло за собой интенсивное развитие театральной инфраструктуры.

Современная театральная инфраструктура, как представляется, включает в себя инфраструктуру создания спектакля и инфраструктуру его проката и эксплуатации. Сюда входят финансовое (государственное дотирование, спонсорство, госзаказ) и материально-техническое обеспечение театров (строительство и эксплуатация зданий, технологическое обеспечение постановки и ее проката), подготовка профессиональных кадров (театральное образование) и система трудоустройства, условия проката (реализация билетов, информационное сопровождение спектакля, организация гастрольной и фестивальной практики).

Театральная инфраструктура определяется сводом взаимосвязанных и согласован-

ных между собой элементов, обеспечивающих театральную жизнь.

На основании сказанного возможны выводы.

1. Обновление и развитие театральной инфраструктуры зависит от свободного функционирования театральной системы, а содержание – при устойчивости всех компонентов – от театрального процесса в целом.
2. Театральная инфраструктура, ориентированная на рыночные условия хозяйствования, характеризуется многообразием организационных и финансово-правовых форм театрального дела.
3. Действующая театральная инфраструктура поддерживается инициативами гражданского общества (общественной мотивацией и меценатством) при деятельном участии государства.
4. Независимые объекты инфраструктуры театрального дела – агентства, биржи, продюсерские центры, гастрольные бюро, объединения и корпорации, осуществляющие производство декораций и костюмов, обеспечивающие проектные театры технологически – объективный результат самоорганизации свободных театральных структур.
5. Театральная инфраструктура реагирует на инновационные процессы, запущенные театральной системой (с рубежа XX–XXI веков таким процессом можно назвать образование свободных площадок, функционирующих по типу открытых сцен).

Инновационные процессы (помимо исторического экскурса) рассматриваются на примере театральной жизни крупнейшего региона России – Москвы. Эти процессы во многом определены сменой политического строя и экономического курса, интеграцией в пространство мировой культуры, развитием средств коммуникации, расширением конкурентного поля, освоением практик мирового театра.

Свободные сценические площадки или так называемые открытые сцены, с точки зрения автора, составляют инновационный фокус театральной инфраструктуры современной столицы России. Инициированный Департаментом культуры города Москвы проект «Открытая сцена»

на протяжении 15 лет своего существования позволил талантливой молодежи заявить о себе во всеулышание и войти в круг внимания широкой зрительской аудитории и «просвещенных театралов». Однако проект, длительное время позиционировавшийся как дебютная площадка, со временем утратил свое назначение и превратился в унитарное предприятие по обслуживанию «спальных районов» Москвы. Последнее умозаключение отнюдь не отменяет целесообразности существования «Открытой сцены» «по-московски», однако позволяет провести демаркационную черту между понятиями «свободная сценическая площадка» и «открытая сцена».

Свободная сценическая площадка – пространство для презентации и проката независимых театральных проектов, подспудно оказывающих влияние на развитие традиционных по статусу российских (столичных) театров, образуя в ходе взаимодействия с ними инновационное (конкурентное) поле. К таким площадкам в Моск-

ве можно отнести Театральный центр «На Страстном» и проект «Боярские палаты», инициированный автором настоящего исследования в качестве альтернативы так называемым «открытым сценам».

Открытая сцена – по сути, сцена любого стационарного театра, принимающего в «свой устав» резидентов и «сторонние» проекты, совпадающие с художественной (репертуарной) направленностью этого театра, диктуемой худруком. Разница – столь же очевидна, сколь и актуальна, ибо главный вывод представленного исследования заключается, как ни парадоксально, в старой и усвоенной истине: театр – искусство сиюминутное и ни разу не повторяющееся. Сегодня он – один, завтра – другой и – вечно новый. Обеспечить простор на пути его обновления – задача современного корпуса менеджеров, сознающих, что история и современность, опыт и инновация – есть суть Театра, отражающего мир, но и живущего в нем по своим правилам.

Дмитрий МОЗГОВОЙ

ЮБИЛЕЙ

ТАЛАНТЛИВАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Ведущий актер Волгоградского государственного Нового Экспериментального театра **Сергей Робертович ВИКТОРОВ** 27 марта 2016 года отпраздновал свой замечательный юбилей – **50-летие!**

Когда мы говорим о нем, талантливом мастере современной российской сцены, одном из любимых артистов волгоградской публики, то сначала вспоминается его яркая фактурная внешность. Фигура атлета – то ли скандинавского викинга, то ли русского витязя-богатыря; глаза, которые называют «вдумчивыми» (иногда они приобретают оттенок стали, но чаще – васильковую яркость); волосы цвета спелой ржи, обаятельнейшая улыбка, после которой ты начинаешь безоглядно верить Викторову-

артисту и человеку... И непременно в памяти начинает звучать неповторимая интонация – удивительно теплая, притягивающая, запоминающаяся.

В артистической судьбе С. Викторова мы не встретим каких-либо извилистых поворотов, зигзагов, метаний. В ней все сложилось, на первый взгляд, просто и ясно. Сначала юношеская влюбленность в театр, затем учеба в вузе – Ташкентском государственном институте искусств им. М. Уйгура, который он окончил в 1993 году, далее – поиск точки опоры, которая должна была помочь найти себя и перевернуть мир. И, наконец, ее обретение два года спустя – в молодом тогда еще Волгоградском НЭТе, созданном народным артистом России Отаром Джангшерашви-

ли. С этого момента начала оформляться главная линия его жизни, связанная со служением Театру и ставшему для него родным театральному дому, имя которому НЭТ.

Сергею Викторову (которого трудно назвать баловнем судьбы, скорее он – талантливый «трудяга») повезло. Вот уже несколько лет подряд «на него» ставят спектакли, «на Викторова» ходят преданные поклонники. Неповторимость актерской интонации, присущая каждой из сыгранной С. Викторовым ролей (включая роли второго плана), мастерство портретных характеристик героев, артистизм и филигранность его ансамблевой игры многократно отмечены театральными критиками и критикой Волгограда. Среди комедийных ролей центрального плана публики выделяет колоритные образы Бориса («Комедия вампиров» по пьесе В. Сигарева «Детектор лжи»), Виктора («Смешные деньги» Р. Куни) и особенно персонажа комедии «Хомо эректус, или Обмен женами» Ю. Полякова – «героя нашего времени» с говорящей фамилией Кошельков. В остро-социальной пьесе Ю. Полякова особенно ярко проявилось поразительное умение артиста сочувствовать своим героям, разоблачая при этом их несовершенства и пороки: авантюризм, обывательщину и бездуховность. Одна из значительных в актерской биографии С. Викторова роль Михаила в драме «Мурлин Мурло» Н. Коляды, в которой актеру удалось показать пронзительную, совершенно гоголевскую по краскам трагедию маленького человека, задвленного беспробудным бытом.

В последние годы С. Викторов талантливо проявляет себя в драматическом репертуаре. К лучшим его работам зритель относит образы сильных личностей, отмеченные «высшей правдой» «русского» характера: роли полковника Березкина («Золотая карета» Л. Леонова), князей Мстиславского и Ивана Шуйского (обе из спектакля «Царевичи» по трилогии А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»). Несомненными творческими достижениями стали его недавние разноплановые работы в премьерных спектаклях НЭТа: остросатирический образ аме-



риканского сенатора Тита («Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика), психологически сложные роли Мужа («Свободная пара» Д. Фо и Фр. Раме), Мужчины («Скамейка» А. Гельмана). Герои Викторова стали собирательным воплощением противоречивого характера современного мужчины, в котором актер выразительно показал рефлексии и душевную чувствительность, слабость и силу, стремление к идеальной любви и нередко – легкомысленность, некий инфантилизм.

Сергею Викторову удалось избежать вируса «звездной болезни». Он, как в первые годы своей службы в НЭТе, по-прежнему всеобщий любимец, душа коллектива, надежный товарищ, чья душа распахнута каждому из его коллег. И это – не фигура речи. Он всегда готов поддержать любого из тех, кто носит гордое и родное для него имя «нэтовца»: в горе и радости, нужде и празднике. А ведь для театра, где коллектив создается сплетением множества ярких и талантливых индивидуальностей, – это не слишком частое явление.

Елена СМАГИНА

ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ БОРИС ГРАНАТОВ

Этот театр в российском театральном сообществе, да и в самом городе называют **театром Гранатова**. Борис Александрович пришел сюда по театральным меркам давно — тридцать лет назад. Тогда, в середине 80-х, он, в совсем недавнем прошлом выпускник Высших режиссерских курсов ГИТИСа, уже опознаваемый театральной режиссер в еще советском театральном пространстве (Ивано-во, Львов, Ставрополь), приехал в Вологду, чтобы, как оказалось, остаться в ней надолго. Здесь он создаст свой театр, который называет домом, без пафоса и не по старинке, а по глубокому убеждению в жизнеспособности и жизнестойкости этой модели театра. Будет жить со своим театром в этом городе, воспитает в нем не только своих актеров, но и своего зрителя, приведет театр к успеху и разделит с ним трудности, которые не обойдут его театральный дом стороной. Стоит ли удивляться, что официальный интернет-адрес театра — www.granatov.ru?

Борис Гранатов стал человеком театра рано, поскольку буквально рос в Киевском академическом русском театре имени Леси Украинки, где работали его отец и мать (Лидия Васильевна Гранатова — суфлер, помощник режиссера; Александр Борисович Гранатов — актер). Едва повзрослев, Гранатов и сам придет в гримерно-постижерский цех театра, чтобы стать там учеником гримера. Вспоминая эту свою киевскую театральную жизнь, говорит, что театр для него был — «эти лестницы», «этот спуск в мамину суфлерскую будку», «этот пульт помощника режиссера, именно вот так расположенный, а не иначе». И потом, по окончании Днепропетровского театрального училища, когда актер Борис Гранатов придет работать в Ростовский театр юного зрителя, ему будет казаться, что это «не театр», что-то другое, другие лестницы,



Борис Гранатов

иначе расположены гримерки, запахи другие. Ему пришлось ко всему этому привыкнуть, понять, что есть и другой театр.

Гранатов достаточно поздно, по современным меркам, пришел в актерскую профессию. Жизнь за кулисами театра не помешала ему сначала получить высшее образование, казалось бы, от театра, далекое: закончил Киевский пединститут, факультет дефектологии. Изучал логопедию в институте, играл в команде КВН, создал в институте студенческий театр эстрадных миниатюр, в котором, конечно же, играл и сам. Серьезное актерское становление началось на занятиях в студии при одном из киевских народных театров, которым руководил отец, он же

вел со студийцами и занятия по программе, практически совпадавшей с программой обучения актера в профессиональной театральной школе. И играть, и ассистировать в качестве режиссера Борис Александрович начал в театре своего отца. Это, конечно же, народный театр, но, например, декорации для его спектаклей

понимал режиссера с полуслова, как будто бы я у него учился». Здесь, в ассистентской работе с Ереминым, начинается становление режиссера Бориса Гранатова, Еремин же отправит начинающего режиссера учиться в ГИТИС на Высшие режиссерские курсы. А в не такой уж и далекой перспективе — в конце 80-х им суж-



Вологодский театр для детей и молодежи

делали в Театре им. Леси Украинки.

Затем была учеба в Днепрпетровске в мастерской Нелли Михайловны Пинской, ученицы Бориса Евгеньевича Захавы, который в свою очередь учился у Евгения Багратионовича Вахтангова. Школа Пинской позволит Гранатову уверенно войти не только в актерскую профессию, но и сделать первые шаги в режиссуре. Приехал в Ростов-на-Дону с красным дипломом, работал в ТЮЗе три года, за это время сыграл 23 роли в диапазоне от зайцев и медведей — до чеховского Тузенбаха. Здесь судьба свела его с режиссером Юрием Ивановичем Ереминым, между ними возникнет понимание, о котором сам Гранатов говорит: «Он гитисовец, я

дено будет еще раз оказаться в ситуации «учитель и ученик», когда Грантов приедет из Вологды, где он уже служит главным режиссером ТЮЗа, в Московский драматический театр им. А.С. Пушкина в качестве режиссера-стажера к Ю.И. Еремину, в то время — главному режиссеру этого театра. Борис Александрович не очень сожалеет по поводу отсутствия у него академической режиссерской школы. «Иногда я рад, что не имею академического режиссерского образования, — говорит он, — потому что я не знаю, как нельзя ставить спектакли. Я знаю, что все можно. Театр — это игра, где можно все». В режиссерском становлении Гранатова большую роль сыграл и Эфрос,



*«Марьино поле».
Марья Ивановна –
О. Юганова,
Серафима
Федоровна –
Е. Авдеенко,
Прасковья Гришина –
Я. Лихотина*

на репетициях которого в театре и в общении в период своей учебы в ГИТИСе Борис Гранатов имел возможность формировать себя как режиссер.

Когда Гранатов приехал в Вологду, Театру юного зрителя было всего девять лет, за это время сменились четыре главных режиссера и три директора. В труппе молодые актеры воевали друг с другом, снимали главных режиссеров, убирали директоров. Первый спектакль, который поставил новый режиссер, — «**Ящерица**» по пьесе **А.М. Володина**. Роли распределил так, что род Зубров и род Скорпионов играли актеры из противоборствующих групп театра, чтобы они посмотрели на себя со стороны. Может быть, наивная идея, но она сработала. В спектакле было много танцев. Актеры репетировали их буквально во всех углах театра, в том числе и в буфете. Казалось бы, простые движения, но их нужно было разучить. Интригами заниматься просто некогда. На создание коллектива ушли три года, но это было самым важным. Объединить можно только работой, только делом. Есть в арсенале «педагогических» приемов Гранатова один особенный — «чтение классиков». Когда случается то или иное «обос-

трение», мешающее коллективу жить, режиссер находит у того же Станиславского или у Эфроса отрывки, в которых речь идет о чем-то сходном. Когда на встречу с коллективом Гранатов приходит с несколькими книжками с закладками, всем понятно — зачем. Актеры смеются, узнавая себя в цитируемых режиссером текстах. Гранатов тот режиссер, который еще не устал заниматься актерами.

В Вологодском театре для детей и молодежи ловко, мудро, сбалансированно собрана труппа. Актеры с разными школами (Екатеринбург, Красноярск, Ярославль) органично сосуществуют, как это, впрочем, и должно быть в творческом процессе создания и жизни спектакля. В числе актеров и ученики самого Бориса Гранатова, окончившие студию при театре, а затем и Ярославский театральный институт. Гранатову удалось не просто собрать свою труппу, да и «команду» театра в целом, а выработать «гранатовский» стиль театра. Сейчас в состоящей из 28 актеров труппе из тех, кто был с режиссером в самом начале его вологодского пути в 80-х и 90-х годах, осталось четверо. Выпускникам, которые заканчивали гранатовскую студию при театре, уже за сорок, это



«Поминальная молитва»

«Шампанского!..».
Смирнов – И. Рудинский,
Елена Попова – Е. Авдеенко

«среднее поколение» театра. Они исповедуют все тот же «гранатовский» стиль театра, сформировавшийся к концу 80-х. Приходящие в театр новые актеры «встраиваются» в уже созданную команду, живут так, как живет и весь гранатовский дом: кроме собственно репетиций, вечерних и дневных спектаклей, два раза в неделю уроки танца, вокала, обязательно фехтование, независимо от того, будет оно в будущем спектакле или нет. Фехтование для Гранатова – это не только репетиция номера для спектакля. Это партнерство,

работа в паре, умение видеть глаза друг друга, то, что активно развивает актерские навыки. Жизнь в театре для артиста начинается в 10.00 утра, до утренней репетиции – час разминки вокальной, фехтовальной или танцевальной. Как правило, раз в десять дней проходит сбор труппы, на котором идет разговор о профессии, разбор идущих спектаклей. В текущем репертуаре более тридцати названий, которым необходим режиссерский контроль. «Дежурный по спектаклю» всегда один – сам Грантов, то есть в театре нет практи-

ки «дежурящего» актера или режиссера, в театре вообще нет очередного режиссера. Поручать дежурство опытным актерам Гранатов не считает необходимым: актер есть актер, и он смотрит на работу коллеги своими актерскими глазами, это может иногда вызывать, по мнению режиссера, и негативную реакцию.

Весь гранатовский «метод» основан на том, что в театре нужно заниматься делом и больше ничем. Его артисты, как принято говорить в театре, «растут на успехах». На большой сцене он ставит спектакли, в которых часто умудряется презентовать едва ли не всю труппу, показать ее возможности. Гранатовские большие спектакли в техническом плане, как правило, не простые. Слаженно и сложно работают все службы и цеха, рождение и жизнь спектакля — большое творческое событие в жизни всего коллектива театра. Театр Бориса Гранатова — давно не ТЮЗ в узко-организационном понимании предназначения такого театра. Он обладает таким широким в своей направленности репертуаром и такой творчески состоятельной труппой, что близок очень разному зрителю, очень разному человеку. Впрочем, так и должно быть.

Создание своего театра обеспечено и еще одной гранью режиссерского таланта Бориса Гранатова — педагогической. В 1991 году он открыл при своем театре **Школу-студию драматического искусства**, выпускники которой сегодня — ведущие артисты театра. А в 2010 году народный артист России Борис Гранатов был приглашен в **Ярославский театральный институт** в качестве художественного руководителя курса артистов драматического театра. Однако свой театр не оставил: работал в институте с актерским курсом заочной формы обучения.

Где Борис Александрович находит время на работу со студентами, на многолетнее председательство в Вологодском отделении Союза театральных деятелей России, на организацию театральных фестивалей, в том числе и на работу в оргкомитете такого масштабного меж-

дународного театрального форума, как «Голоса истории», — знает только он сам. Возможно, поэтому Гранатов один из немногих в современном провинциальном театре режиссеров, который практически не испытал судьбу «свободного художника»? Дома дел, конечно, много. В разговоре он признается, что долго занимался только своим театром, очень редко выезжал на постановки, потому что боялся оставить актеров одних. И теперь, когда ему уже немало лет, путей, протоптанных на постановку в другие театры, нет, наводить мосты сейчас — поздно и не хочется: из театра не ушел и уходить не собирается. Да и творческие лидеры других театров чувствуют в нем конкурента: он так привык руководить своим театром, что, оказываясь в чужом, начинает заниматься воспитанием артистов. Это не всем нравится. Спектакль идет с успехом, а Гранатова на постановку больше не зовут, нужен просто постановщик, а не режиссер-лидер.

Вологодский театр для детей и молодежи вместе с Борисом Гранатовым стал в 1999 со спектаклем **«Кармен»** номинантом Национальной театральной премии «Золотая Маска». Кстати, Гранатов является и автором инсценировки, ставшей основой этого яркого спектакля по новелле П. Мериме, и это еще одна грань его театрального таланта. В 2001 году те-

«Комедия ошибок»





*«В открытом море».
Средний – В. Харжавин,
Крупный – Э. Аблавацкий,
Мелкий – В. Теплов*

атр «открыл» «Окно в Россию» — признан лучшим профессиональным театром провинциальной России. Творческий путь театра и его режиссера буквально усеян дипломами различных театральных фестивалей. Режиссерский почерк Гранатова замечательно визуально оформлен продолжительным сотрудничеством с художниками-сценографами Степаном Зограбяном и Виктором Пушкиным, художником по костюму Ольгой Резниченко.

Режиссер Гранатов не склонен к бытовому реализму, в его театре доминирует яркая поэтическая метафора. Этот театр не боится гротеска, яркой театральности, любит петь и хорошо это делает, пластичен, может позволить себе поэкспериментировать, уйти с большой сцены в камерное пространство, говорить со зрителем как словом классики, так и языком современной драматургии о самых острых проблемах, эффектно презентует актеров, любит своего зрителя и остается ему верным.

Пытаюсь найти в провинциальной театральной России хотя бы относительно сходные судьбы режиссера и его театра. Гранатов, конечно, не один, но то, что таких мало — это бесспорно. Не скрою, что ехала к нему в театр «с осторожностью», думая, что режиссер так давно там работа-

ет, что, наверное, заkis в своей же собственной традиции, все держится только на диктатуре личности. И вдруг выясняется, что ничего такого нет. Не стоит идеализировать ни Гранатова, ни его театр: успех очевиден, но и от проблем никуда не деться: идет живой творческий процесс, в котором все просто не бывает, бесконфликтного театра вообще не существует. Однако природа конфликта в гранатовском доме созидательная, да и он далеко не Карабас Барабас. Не случайно режиссер так любит один из «постулатов» своего учителя А.В. Эфроса: артисты не должны режиссера бояться, они должны бояться его огорчить.

Театр для детей и молодежи и его режиссер попали в такую зависимость друг от друга, от которой освобождения не ищут. Она дает о себе знать даже в стечении юбилейных дат: в их жизни нынешний театральный сезон не рядовой, а дважды юбилейный: и Вологодский театр для детей и молодежи, и его художественный лидер народный артист России Борис Грантов отмечают особые даты в своей жизни, в том числе и в совместной. Такое замечательное стечение обстоятельств.

Ирина АЗЕЕВА

ВРЕМЯ НАДЕЖДЫ ИЛИ СМИРЕНИЯ?

Заслуженному артисту России **Александру Ивановичу ПАПЫКИНУ**, одному из старейших артистов **Оренбургского государственного областного драматического театра им. М. Горького**, исполнилось 80! Александр Иванович известен не только своими ролями и деятельностью в театре, он преподает в Оренбургском государственном институте искусств им. Л. и М. Ростроповичей, постоянный участник творческих встреч и многих общественных мероприятий региона, мемуарист, пишущий свои воспоминания о более чем полувековой жизни на оренбургской сцене и за ее кулисами. А еще неутомимый велосипедист, идейный «морж» и коммунист, не сжегший свой партбилет...

На своем веку Александр Иванович помнит все спектакли и всех артистов, служивших в Оренбурге, гастролировавших «звезд», интересующихся театром зрителей. Его зоркий глаз и чуткое сердце подмечали многое, что, казалось бы, безвозвратно кануло в Лету. К изданию готовится книга, в которой наш уважаемый юбиляр обещает вспомнить о своем театральном пути все — без купюр и без лукавства!

— Так 80 лет — это время смирения или время новых надежд? — задать такой вопрос артисту мы решились, потому что всем, кому не 80, трудно представить себе этот возраст, а интерес есть.

— Человек живет тремя банальными истинами — *Вера, Любовь и Надежда*, — размышляет артист над ответом. — *Не теряю я надежд, еще рассчитываю что-то сыграть заветное, умное, талантливое. Хотелось бы нашего современника с его нынешними горестями и болями. Как говорил мой персонаж в «Невидимках»: «Я уже в том возрасте, когда наблюдаю жизнь, еще огорчаюсь, но*

уже не радуюсь». Хотя я, может быть, покривил душой: были, конечно, и радости, которые я, к счастью, застал: мне, человеку довоенного рождения, радостно было наблюдать, переживать и сочувствовать крымчанам. Я рад был их бескровному воссоединению с большой Россией.

За плечами Александра Папыкина более трехсот ролей, сыгранных на самарской и оренбургской сцене. Правда, в Самаре творческий путь артиста лишь начался после окончания актерского отделения в Самарском училище культуры, главным театром его жизни стал Оренбургский драматический театр им. М. Горького. Здесь сформировался артист Папыкин, развивался его профессионализм и продолжается его диалог со зрителем уже поколение за поколением.

Среди его ролей: **Капитан Федоровский** в «Соловьиной ночи» **В. Ежова**, **Самохвалов** в «Служебном романе» **Э. Брагинского**, **Э. Рязанова**, **герцог Кларенс** в «Ричарде III» **У. Шекспира**, **Гаев** в «Вишневом саде» **А.П. Чехова**, **Дон Луис** в «Дон Жуане» **Ж.-Б. Мольера**, **капитан Миронов** в «Капитанской дочке» **А.С. Пушкина**, **Иннокентий** в «Невидимках» **Л. Зорина**, **Риккардо** в «Береге неба» по мотивам рассказов **Т. Гуэрры**, **Ярослав Мудрый** в одноименной пьесе **П. Рыкова** и множество других.

Из всех этих театральных образов, из удач и промахов, режиссерских опытов и педагогической деятельности, активной общественной позиции и жизненной мудрости соткана вся жизнь артиста. Надежд и смирения в ней было немало, остаются они и в 80 лет!

Художественный руководитель театра народный артист РФ Рифкат Исрафилов:



Александр Папыкин

— Александр Иванович — один из тех, чье душевное богатство ощутимо для зрителя. Это определяет главное — личностные начала. Если артист — личность, ему есть что сказать зрительно-му залу. Он вкладывает всего себя и в самую маленькую роль, и даже не высказанная словами его философия, его эмоциональная сила создают притягательное поле взаимодействия сцены и частицы общества в зале. Иногда и мучительные поиски образа увенчиваются впечатляющим успехом Александра Ивановича, его неутомимой мысли.

26 февраля 2016 года в честь 80-летия со дня рождения и 60-летия творческой деятельности состоялся бенефис заслуженного артиста России Александра Папыкина! Бенефисной станет роль **деда Нечипора** в музыкальной комедии «Свадьба в Малиновке» в постановке народного артиста РФ **Рифката Исрафилова**.

Желаем нашему дорогому бенефицианту крепкого здоровья и новых творческих побед!

Мария РЯБЦЕВА

О ЛЮБВИ, ВЕРЕ И ВЕРНОСТИ

Две последние оперные премьеры Большого театра — «Иоланта» П.И. Чайковского и «Роделинда» Г.Ф. Генделя, — хотя и полярны по замыслу и стилю, но рассказывают слушателю на разных музыкальных языках о главном — о силе любви. В истории о чудесном исцелении незрячей Иоланты, дочери короля Рене, эта сила находит опору в вере во имя любви, а в сюжете о жене лангобардского короля Бертарда Роделинде эта сила обретает опору в верности свергнутому мужу и стоическому противостоанию узурпатора.

Опера «Иоланта», обновившая классический репертуар Большого, идет теперь здесь в новой редакции и носит название «Щелкунчик. Иоланта». Такой

«ребрендинг» известного шедевра, имеющего на этой сцене свою давнюю историю, не случаен и продиктован интересной идеей — объединения в одной постановке оркестровой сюиты из балета «Щелкунчик» и оперы «Иоланта» П.И. Чайковского. Создатели решили последовать букве исторической реконструкции — балет «Щелкунчик» и опера «Иоланта», которые композитор писал по заказу Императорского театра для представления их в одной программе, так и были представлены 6 декабря 1892 года на сцене Мариинского театра — в один вечер. Объединенные идеей спасения через любовь, увлекающие в волшебный мир сказки, эти сочинения стали последними для театральной сцены в

«Щелкунчик. Иоланта»





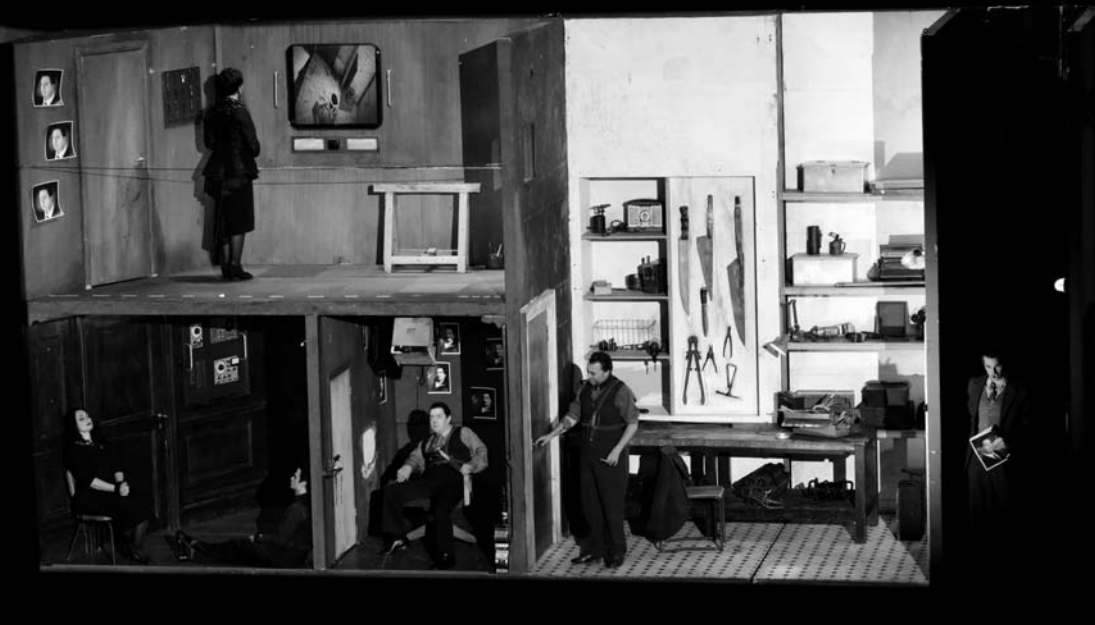
«Роделинда»

творчестве великого русского композитора. Сегодня они вновь объединены в один вечер в новом спектакле ГАБТа, но иначе, чем в день первой премьеры: симфоническая сюита из «Щелкунчика» стала прологом к опере «Иоланта». А музыка сюиты отражает полный сказочных образов внутренний мир главной героини оперы, метания которой зритель может наблюдать на сцене во время звучания сюиты — это «внутренняя музыка» Иоланты, по мысли **Сергея Женовача**, дебютировавшего в спектакле в качестве оперного режиссера.

Сергей Женовач желал уйти от натуралистического воплощения и апеллировал к хрупкости и поэтичности музыки. Поэтому визуальная часть постановки, созданная вместе с его давним соавтором **Александром Боровским**, решена минималистически и условно. На сцене — большой белый павильон-клетка с висящим над ним диском луны, вписанный в квадрат ночи на заднике, — это единственная декорация, не считая сту-

льев и пультов, заполняющих внутреннее пространство павильона. Центральная ось павильона разделяет его внутренний мир на две зеркальные половины — черную и белую, в которых весьма своеобразно разворачивается сюжет: в черной живет Иоланта, погруженная во мрак бытия, в белой, символизирующей свет, бурлит жизнь и происходят все прочие сюжетные события. В мир Иоланты лишь однажды проникает человек из белой половины — ее рыцарь-спаситель Водемон.

Идея разделить мир на черное и белое графически красива и эффектно оформлена световыми решениями **Дамира Исмагилова**. Но на этой идее собственно и закончилась вся режиссура постановки. Многократно и прекрасно зарекомендовавший себя в драмтеатре Сергей Женовач, то ли из осторожности, то ли из соображений, что режиссер в опере — всего лишь проводник между дирижером и художником, лишил спектакль какого-либо действия. Все герои,



«Роделинда»

разместившись в своих секторах, поют, занимая в основном две статичные позиции — лицом либо спиной к зрителю. Одетые в фантазийные стилизованные костюмы бело-молочного цвета, они выстраиваются в графические мизансцены, напоминающие некие инсталляции. Вероятно, это следствие режиссерской попытки уйти от бытовой стороны сюжета и передать поэзию музыки, которую он так своеобразно акцентировал в этой «очень простой и наивной», по его мнению, «актерской истории», однако все это более напоминает концертное исполнение, чем оперное действие. Прозрение главной героини ознаменовано погружением черной половины в свет.

Лучшая часть постановки, пожалуй, музыкальная. **Антон Гришанин** за пультом ведет спектакль уверенно и компактно,

делая ставку на детализированность нюансов авторской партитуры. Вокально-оркестровое звучание поэтично и вдохновенно, несмотря на то, что ансамбль оркестра с вокалистами местами оставляет желать лучшего, но зато неплохие голоса молодых исполнителей из оперной труппы театра радуют слух: **Руслана Коваль** и **Юлия Мазурова**, исполнившие подруг Иоланты, **Андрей Жилиховский** в роли Роберта, **Михаил Казаков** в роли Короля Рене. Обескуражил «киксами» в верхнем регистре исполнитель Водемона **Ильгам Валиев**, обладающий весьма примечательным тенором. В целом же спектакль держится на **Динаре Алиевой** в роли Иоланты, которая стала центром этой постановки не только по сюжету, но и по факту своего исполнения, богатого и вокально, и эмоционально.



«Роделинда»

Этот спектакль — седьмой в постановочной истории «Иоланты» в Большом. Назвать его ярким, пожалуй, будет превеличением, однако на карте московских оперных постановок, как и в нынешнем репертуарном списке театра, он займет заметное место.

Постановка на сцене Большого оперы Г.Ф. Генделя «Роделинда» — событие выдающееся уже потому, что оперы Генделя на российской сцене — явление весьма редкое, можно сказать уникальное. А постановка «Роделинды» — не только первая в Большом, но и первая в России.

Традиция ставить оперы Генделя у нас не сложилась. Отчасти потому, что исполнение музыки этого композитора с исполнительской точки зрения — дело трудоемкое, ведь помимо высочайшей техники певцов, владеющих тон-

костями вокального искусства барокко, масштабные и эмоционально насыщенные оперные партитуры Генделя требуют значительной выдержки, и далеко не каждый мировой театр обладает артистами «генделевского» масштаба. Кроме того, стилистические особенности исполнения музыки Генделя имеют свою специфику и уходят корнями туда, где композитор родился и провел большую часть своей жизни — в Германию и Англию. Именно в Германии в 1920-х силами искусствоведа Оскара Хагена после столетнего забвения началось сценическое возрождение опер Генделя, успевших уже в XX веке пройти свой интерпретаторский путь — от романтических до аутентичных трактовок. Поэтому неудивительно, что новый спектакль Большого — это совместный продукт Москвы и Лондона. То

есть на сцену Большого театра привезен спектакль **Английской национальной оперы**, премьера которого прошла в лондонском «Колизеуме» в марте 2014 года. Авторы спектакля — многократно отмеченный престижными европейскими наградами режиссер **Ричард Джонс** (режиссер по возобновлению — **Донна Стиррап**), сценограф с мировым именем **Джереми Герберт**, дирижер **Кристофер Мулдс**, в чем постановочном списке немало сочинений эпохи барокко. На премьерных спектаклях также была представлена команда приглашенных артистов, востребованных на известных оперных сценах: сопрано **Дина Кузнецова** (Роделинда) и меццо-сопрано **Руксандра Донозе** (Эдвиг), контратеноры **Дэвид Дэниэлс** (король Бертарид) и **Уильям Тауэрс** (Унульф), тенор **Пол Найлон** (Гримоальд) и баритон **Ричард Буркхард** (Гарибальд). Камерный оркестр, участвующий в спектакле, — музыканты Большого театра.

«Если незаурядная музыка сочетается с незаурядным зрелищем, публика не заметит, как летит время, и разоидется по домам, насвистывая мелодии из спектакля», — говорит дирижер постановки Кристофер Мулдс, сумевший раскрыть генделевский музыкальный замысел так, что трехчасовая опера слушается на одном дыхании. Сочинение на либретто **Николы Франческо Хайма** по либретто **Антонио Сальви** по пьесе **Пьера Корнеля «Пертарит, король ломбардцев»** о королеве Роделинде, хранящей верность свергнутому мужу и сопротивляющейся узурпатору Гримоальду, вопреки монотонному однообразию чередующихся речитативов и арий, захватывает внимание слушателя с первых тактов и погружает в пучину гедонизма. Оперная эстетика Генделя направлена на раскрытие не сюжетной динамики, а аффектов-состояний героев, переданных в драматически и виртуозно насыщенных ариях. Композитор писал музыку в расчете на вполне конкретных звезд

оперной сцены своего времени, в случае с «Роделиндой» — на великую Франческу Куццони, обладавшую уникальными техническими возможностями и повышенной эмоциональностью, и кастрата-премьера Сенезино. Благодаря исполнительскому составу высочайшего класса, представленному в премьере Большого, московская публика тоже имеет возможность теперь насладиться экстаической вокальной красотой и утонченным, виртуозным оркестром генделевского барокко.

Однако вся эта музыкальная роскошь идет в параллель с «актуальным» сценическим прочтением, в котором красота музыкальных аффектов входит в диссонанс с противоположными по смыслу внешними эффектами. Ричард Джонс трактует сюжет в привычном духе для постановок этой оперы в XX веке как историю тоталитарного государства с аллюзиями на эпоху Муссолини. На сцене — кабинет узурпатора с экранами и камерами слежения, полуподвальное обшарпанное помещение, напоминающее своим арсеналом пыточную, взрывчатые вещества, огромные ножи, неоновые огни бара, кровь, грязь, криминальные разборки, татуирование на глазах у зрителя, ужасы боли и страданий — все это тоже своего рода незаурядное зрелище...

Можно по-разному относиться к «актуальному» режиссерскому решению, но сегодняшняя «Роделинда» в Большом — это явление выдающееся прежде всего в плане исполнительском. И это безусловная удача для театра. Дальнейшая же судьба постановки будет зависеть от того, смогут ли российские артисты осуществить достойную замену на главных ролях. Учитывая современные серьезные исполнительские силы Большого, хочется надеяться, что смогут...

Евгения АРТЁМОВА
Фото Дамира ЮСУПОВА

МАНОН ЛЕСКО ВРЕМЕН БРИДЖИТ БАРДО

Премьеры оперы «Манон» в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко ждали. Не так уж часто на российских оперных сценах ставят французскую романтическую оперу. Произведение **Жюль Массне**, впервые прозвучавшее в 1884 году, было очень популярно при жизни автора. Но далее — за сотню с лишним лет — «Манон» Массне изрядно потеснил другой вариант музыкальной истории любви прелестницы Манон и кавалера де Грие. Опера молодого **Пуччини** «Манон Леско», написанная на восемь лет позже, в наши дни ставится много чаще и больше известна публике.

Знатки и любители жанра распределение ролей и имена вероятных солистов обсуждали задолго до премьеры. Ведь партитуры Массне дают богатую возможность блеснуть и оперным солистам на сцене, и

сольными партиями в оркестре, много в этом произведении дуэтов и арий, требовательных к эмоциональности исполнителей, их мастерству и вокальным данным. Премьерных вечеров ждали еще и с ревностью: было известно, что режиссером-постановщиком приглашен латыш **Андрейс Жагарс**, задействовавший в этой работе еще и целую команду своих земляков. (В том числе известных уже театральной Москве художника по костюмам **Крестину Пастернак**, сценографа **Рейниса Суханова** и видеохудожника **Ивету Сипунову**.)

Вечный сюжет о любви, — безоглядной, роковой и страстной, — первоисточником своим имеет книгу. Роман аббата Антуана Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско», отчасти биографический, был написан в 1721 году, и в какое-то время даже запрещался во Франции, ведь поборники морали усмотрели в нем подрыв традиций и

Манон — Е. Афанасьева, де Грие — Л. Аветисян. Фото М. Логвинова



устоев, угрозу обществу. Авторы либретто — **Анри Мельяк** и **Филипп Жиль** — психологизм романа слегка подсократили и свое сценическое воплощение эта история обрела в конце XIX века. Ну, а Андрейс Жагарс, в нынешней постановке на сцене МАМТ тоже с временами слегка «поиграл» — его Манон живет уже в XX веке — где-то в 60-х—70-х годах, еще узнаваемых публикой, но уже ностальгически прекрасных для нее.

Так что — ни дилижансов в этой постановке нет, ни кринолинов. Манон, по Жагарсу, скорей, похожа на студентку, чем на деву, сдающуюся в монастырь. И вся ее история дальше — про девочку, жадную до любви, в которой для нее — и ключ к успеху в жизни, и обещание шика, приключений, славы и богатства. И про силу соблазнов, которые требуют жертв, и про мольбу о прощении в устах уже взрослой женщины. В наивной провинциалочке Манон (мне посчастливилось слушать сопрано **Евгении Афанасьевой**) — клокочет столько жажды жизни, доверчивой готовности любить, какая только может быть в шестнадцать лет. И стоит появиться герою — прекрасному де Грие (в исполнении **Липарита Аветисяна**, молодого тенора из Еревана, приглашенного на эту роль, он, правда, неотразим) — и оба влюблены, и счастье их взаимно.

Спектакль получился красивый — как музыкально, так и зрительно. Приметы времени на сцене хороши — они нарочито яркие, кинематографичные по замыслу Жагарса и его команды. В узнаваемых образах, в прическах, в ярких, бутафорски-знаковых костюмах приметы 60-х годов прошлого века. Наряды то и дело меняют не только солисты, но и массовка, которая так живописно «работает» то на вокзале, то на рыночной площади и в казино. А уж как же не узнать в прическе уже процветающей содержанки — Манон ту, знаменитую «бабетту» от Брижит Бардо?.. Она — символ достатка, принадлежности к бомонду. На сцене-площади свои приметы времени: мотоциклетики-грузовички и транспаранты, брошенные демонстрантами. Весь этот антураж «почти что современности» многих зрителей раздражает и утомляет. Мол, *лучше бы без этого...*

Согласна: да и я предпочитаю классику. Ведь исчез бы весь сюжет, не будь в спектакле столько прекрасной музыки. Три с половиной часа продолжается оперное действо!.. И все это время внимание публики держит баланс вокально-музыкального звучания с действием на сцене. Но к середине второго акта — там, где прихожанки в церкви Сен-Сюльпис в полном восторге от нового священника, — сомневаешься уже в преимуществах чистой классики. Может быть, все же в оперной постановке *временные подмены* имеют право на жизнь? Ведь *такая* картинка ложится на классическую музыку, и такие порождает образы, ассоциации и смыслы!

Дальше выскажу мысли совсем крамольные. В конце концов, чем уж так отличается эта *высокая* история Манон от современной, по сути, похожей истории из попсовой (на паре аккордов) песенки про «Девушку, которая хотела счастья и ... поселилась около военной части...»?

Совершенно иным уровнем музыкальной культуры и уровнем разговора о чувствах — да, конечно. И искусностью в понимании и выражении себя. Но более — эмоциональным багажом и знанием сердца, пережившего опыт окрыляющей и обреченной любви. Это им взрослая и уже умирающая в конце спектакля Манон Леско так дорожит, это им отличается она от себя же — прежней. От той жадной до жизни девочки, для которой все было так бесечно и легко...

Три премьерных дня «Манон» в январе продемонстрировали итог колоссальной работы: практически ведь спектакль играть будут три состава солистов. В роли Манон выходила на сцену также **Мария Макаева**, а партии де Грие исполняли в разные дни премьер **Чингис Аюшеев** и **Александр Нестеренко**. (Все трое — лауреаты международных конкурсов.) Заслуживают добрых слов и исполнители многих других ролей, без которых не было бы ни динамизма музыкального действия, ни атмосферы спектакля — Леско (**Антон Зараев**), граф де Грие (**Денис Макаров**), де Бретиньи (**Илья Павлов**), Гийо (**Валерий Микицкий**). Впрочем, оставим подробный разбор музыкальных тонкостей специалистам.



Манон – Е. Афанасьева, де Грие – Л. Аветисян. Фото О. Черноуса

Скажу лишь, что гармоничность музыки и действия в «Манон» — во многом заслуга музыкального руководителя постановки **Феликса Коробова**, который все три дня январской премьеры стоял и за дирижерским пультом. По мнению знатоков, вокал безупречно сросся с музыкой, и опера Массне в стилевом отношении вообще прозвучала в Москве очень по-французски — без нажима, но эффектно и романтично. И хор (главный хормейстер **Станислав Лыков**) был очень хорош во многих сценах спектакля.

Так что теперь на сцене МАМТ — две «Манон» (трехактный балет с одноименным названием, созданный **Кеннетом Макмилланом** тоже на музыку Массне, но другую, собранную из разных его произведений, ранее уже был в репертуаре). Опера «Манон» собирает залы, но играется не часто, примерно раз в месяц.

И завершим цитатой с сайта «Голос Публики» (golos-publiki.ru), очень подробно, «вкусно» и со знанием дела разобравшим как достоинства, так и просчеты этого спектакля. Резюме звучит весьма вдохновляюще:

«Особенно приятно, что Андрей Жагарс создал спектакль не для тусовки причисляющих себя к богеме одноразовых премьерных критиков, пресыщенных и скучающих без скандальных подробностей, а для простых зрителей, приходящих в театр за праздником для души — и, нередко, возвращающихся на понравившиеся спектакли. Новая «Манон» в МАМТ — спектакль для всех, в котором стильная сценография находится в гармонии с красотой музыки, а исторический сюжет на удивление мирно уживается с современным решением. Пусть сценическая жизнь «Манон» в Москве будет долгой и счастливой».

Татьяна ОДЫНЯ

В АТМОСФЕРЕ ВЕРТЕПНЫХ ТЕАТРОВ

Камерные вертепные фестивали уникальны по своей особой атмосфере и непреходящей важности сохранения и развития форм русского традиционного театра кукол. Именно их особая, почти домашняя атмосфера оставляет ощущение настоящей радости и особой подлинности. К счастью, таких фестивалей становится больше, так как древняя традиция вертепных представлений естественным образом возрождается по мере обращения людей к истокам христианства. Какова эта мера — вопрос неоднозначный, но то, что с каждым годом появляются все новые и новые вертепы и фестивали, их объединяющие, — факт.

Когда-то в Москве в начале 1980-х, незадолго до смены в нашей стране политического строя и тотальной коммунистической идеологии, режиссер, фотограф, театровед **Виктор Новацкий**, известный своим особым даром чувствовать подлинное в культуре, на основе материалов, полученных в экспедициях по западно-украинским деревням, впервые реконструировал вертепное представление. И через много лет замалчивания и даже гонений на какое-либо упоминание религиозных мотивов в фольклоре в программе знаменитого тогда «**Экспериментального ансамбля народной музыки**» под руководством **Дмитрия Покровского** вертеп был сыгран на сцене Зала имени П.И. Чайковского. А в начале 1990-х Виктор Исаевич Новацкий возглавил художественное руководство первым фестивалем вертепных театров «**Семейные рождественские вечера**», который проводили сотрудники **Кабинета театров для детей и юношества и театров кукол Союза театральных деятелей РФ (ВТО)**. Фестиваль проходил всегда на разных площадках, но чаще это были выставочные залы и галереи, поскольку формат представления предполагает камерную обстановку. Ведь и в старину на Святки, в неделю после праздника

Рождества Христова, вертепщики со своим ящиком (вертепом) и куклами ходили по избам и исполняли при свечах драму «Смерть царя Ирода», а после развлекали народ потешными сюжетами и рождественскими песнями-колядками.

И сегодня вертепы чаще появляются в церковной среде, где родители или священники озабочены достойным продолжением праздника за порогом церкви. Образ старинного вертепа оказался необычайно притягательным. Ведь это довольно длительная творческая подготовка с изготовлением ящика и кукол, с заучиванием текста и репетициями. Еще вдохновляет радость выступления перед друзьями, родственниками, а часто и в школах, интернатах, где искушенные современными «видеочудесами» дети буквально замирают при виде двигающихся по прорезям кукол с весьма лаконичным и очень таинственным для них текстом.

Вспоминая о первых фестивалях вертепных театров в 1990-е, нужно отметить, что тогда участники были, в основном, московские — фольклорные коллективы, изысканные вертепы художников и простодушные самодеятельные домашние ящики из картона. Было несколько коллективов из ближнего зарубежья и незабываемая красивая белорусская батлейка (это национальное название вертепа), показанная **Гродненским театром кукол**. Кстати, именно тогда вертепы стали включать в свой репертуар и российские профессиональные театры кукол. Так, **Омский театр кукол, маски и актера «Арлекин»** в 1998 году даже удостоился Национальной театральной премии «Золотая Маска».

Тогда же, в начале 90-х, начал свою активную творческую и исследовательскую деятельность и московский театр «**Бродячий вертеп**» под руководством **Александра Грефа**. Позже именно этот коллектив и подхватил традицию вертепных фестивалей СТД РФ, а в этом году вот уже в 10-й раз



Ансамбль-лаборатория
«Камышенка»



Мария Сванидзе
и Александра Дыкан

провел свой **Фестиваль школьных и семейных вертепов «Старый новый год»**.

13 и 14 января в небольшом, но очень уютном помещении в **Центре детского творчества «На Вадковском»**, где стены украшает большая коллекция уникальных традиционных кукол и музыкальных инструментов, собранная за 25 лет деятельности театра, была показана программа из восьми совершенно разных вертепных представлений. Тут был и вертеп школьников специализи-

рованной школы испанского языка, исполнявших рождественские песнопения по-испански, и очень симпатичные семейные вертепы, даже вертепы в записи и онлайн общение по скайпу с их авторами и исполнителями из Ярославля и даже из Нового Орлеана штата Луизиана (США). Совершенно нескудно было в очередной раз посмотреть прекрасный вертеп хозяев и их подросших учеников детской студии. К слову сказать, по завершении своего фестиваля театр



Вертеп православного творческого объединения «Мир». Роман Сванидзе и Татьяна Мальгина

«Бродячий вертеп» побывал в Минске на **Международном рождественском фестивале батлеечных и кукольных театров «НЯБЁСЫ»** и получил за свое выступление **Гран-при «3 лялькой да Бога»**. Следует также отметить выступление фольклорного **Ансамбля-лаборатории «Камышенка»** под руководством **Андрея Кабанова** с оригинальным вертепом, подаренным художником **Виктором Назарити**. И тут вспоминается, что именно Виктор Назарити по просьбе Виктора Новацкого в 80-е годы мастерил традиционный вертепный ящик для Ансамбля Дмитрия Покровского. Сегодня он не только автор уже многочисленных вертепных театриков, один из которых даже приобрел Государственный театральный музей имени А.А. Бахрушина. Создавая уникальные вертепы из папье-маше, занимаясь с детьми в своем городке и откликаясь на все просьбы и предложения по проведению мастер-классов, щедро консультируя всех, кто задумает сделать свой личный вертеп. Живя в Тарусе, со свойственной художникам неумной фантазией, он мечтает сделать этот городок, прославленный многими великими деятелями культуры, и центром «вертепостроения».

Завершая рассказ о 10-м фестивале вертепов «Старый новый год», хочется под-

черкнуть, что невозможно переоценить вклад его организаторов, Александра Грефа и его первой помощницы, замечательной актрисы, музыканта и знатка различных ремесел **Елены Слонимской** в сохранении и популяризации вертепной традиции в нашей стране. Достаточно зайти на сайт театра www.both.ru, чтобы найти обширную библиографическую информацию об истории вертепа, познакомиться с самыми актуальными статьями и даже с уставом Гильдии вертепщиков. Думается, опыт проводимого театром фестиваля во многом дал импульс к появлению вертепных фестивалей и в других городах.

Так, **Фестиваль рождественских домашних вертепов «Ясельки»**, на котором мне тоже посчастливилось побывать в этом году, проходил уже во второй раз 9 и 10 января в замечательном городке **Саров Нижегородской области**. Основные его инициаторы и организаторы — **Православное творческое объединение «Мир»** при поддержке Саровского Благочиния и Департамента культуры и искусства Администрации города. Основные лидеры Творческого объединения «Мир» — профессиональные кукольники: режиссер театра (в прошлом руководитель актерского курса Нижегородского театрального училища) **Ирина Михайловна Семенчук** и актер, пи-



Декоративный вертеп
Волонтерского центра
«Радость моя»

сатель, драматург, помощник благочинного Саровского округа по культурно-просветительской деятельности Сарова **Роман Сванидзе**. Именно в их театре был поставлен вертеп, с которым они несколько лет назад показали на фестивале «Старый новый год» в Москве и, думается, именно тогда вдохновились идеей своего фестиваля.

Начался фестиваль с молебна в храме, после которого дети с родителями и участниками фестиваля проследовали традиционным шествием христославоу с большими выразительными куклами волхвов, очень красивыми большими звездами и песнопениями под стены Саровского монастыря. Там на полянке среди белого снега был установлен большой Рожде-

ственный вертеп, перед которым и было разыграно веселое уличное представление с медведем, побеждающим Царя Ирода, с маленькими ангелами, роль которых с удовольствием исполняли дети с прикрепленными к спине крылышками. Восторг от необычной игры на морозе захватывал и взрослых. По возвращении, у открытой беседки перед храмом было такое же радостное чаепитие на морозце с пирожками и баранками, а после этого состоялось открытие выставки декоративных вертепов и награждение авторов особо интересных работ. Выставка более чем из 30 работ детей и их родителей, воссоздающих традиционную композицию Рождества Христова, поразила не столько разнообразием материа-

лов и техник, сколько тем немалым временем, что было потрачено на этот труд. Ведь очевидно, что это время было «отвоевано» у малополезной компьютерной игры или пустого времяпрепровождения. И тут невольно напрашивается ассоциация с замечательной традицией итальянских статичных вертепов — презепе (от лат. praesepere — ясли, в которых лежал родившийся Христос). Помнится, в 2011 году в Москву была привезена уникальная выставка этих неаполитанских презепе. В ее содержательном каталоге подчеркивалось, что в XVIII веке созданием многофигурных сцен Рождества Христова были увлечены даже аристократы, сам король Карл Бурбон, а одежду к глиняным фигуркам пастухов шила сама королева. Таким образом, праздник Рождества Христова готовился в течение всего года, подогревая духовное и творческое его осмысление и предвкушение. Вот и на фестивале «Ясельки» выставка вертепов глиняных, бумажных, вязаных, нарисованных, вырезанных из трафарета и украшенных ватой, мишурой и другими материалами, стала очень важной доминантой.

В театральной программе вертепы тоже были очень разные. Два замечательно поющих рождественские колядки фольклорных коллектива «Вечера» и «Птица — жар» из **Нижнего Новгорода** показали вертепы с лаконичными традиционными текстами. Вертеп хозяев фестиваля — очень точно театрально продуманный, с подробным рассказом о смысле Рождества Христова, в традиционном ярусном ящике в сопровождении скрипки и других музыкальных инструментов. Актер **Нижегородского театра кукол Александр Носов** показал вертеп в традициях прославленной нижегородской школы кукольников, мастерски оживляя небольших кукол на тростях, что совершенно нетипично для традиционного вертепа. Несмотря на то что и ящик, и мизансцены в его вертепе во многом нарушали традицию, тем не менее настоящее мастерство оживления куклы вызва-

ло восхищение и неподдельный восторг зала. Впрочем, и еще один вертеп в программе фестиваля был сделан вне традиции, но очень запомнился.

Дочь организаторов фестиваля, которая с детства играет на сцене, а сейчас учится в Москве на филологическом факультете, вместе со своей сокурсницей рассказали историю Рождества, наряжая по-детски нарисованную елочку. Простые тряпичные куколочки-кулечки в виде елочных игрушек, сшитые самими **Марией Сванидзе** и **Александрой Дыкан**, развешивались на этой плоской елке по мере рассказа и воспоминаний детства. Но в какой-то момент вдруг они будто сами стали передвигаться по прорезям, которые были не видны зрителям, и зал замер, как при встрече с чудом. В традиционном ящике таинственность оживления кукол тоже осуществляется приемом вождения их по прорезям в полуящика, когда рук кукловода не видно, но в этом спектакле был придуман ход передвижения по вертикальным прорезям рукой, спрятанной за плоскость с изображением елки. Такого вертепа я еще не видела, и это доказательство того, что традиция может интересно развиваться, не теряя своего основного смысла... И радостно, что традиция вертепных театриков не только возрождается, но и так творчески осмысливается именно молодыми людьми.

Можно было бы много рассказать и о самом удивительно заповедном городе Сарове, о его спокойных, интеллигентных и гостеприимных людях, о православных святых этой земли, но этому нужно посвящать отдельный рассказ. Уверена, что саровский Фестиваль рождественских домашних вертепов будет развиваться, расширять свою программу, и думаю, многие вертепщики почтут за счастье приехать в Саров, украсить его программу своим выступлением и побывать в этих святых местах.

В этом году мне не удалось побывать на **XVIII Рождественском фестивале народной музыки и театра «Вер-**



Вертеп со святынями из Вифлеема. Авторы Е. Рускевич и А. Виноградова

теп», который одновременно с «Ясельками» проводил **Камерный театр «Пилигрим»** в Коломне. Но по впечатлениям прошлых лет и по отзывам коллег я знаю, что руководители театра **Олег Гаврилин** и **Елена Пичугина** собирают на свой фестиваль очень интересные спектакли и вот уже 18-й год дарят своему городу настоящий рождественский праздник.

В заключение не могу не упомянуть и о рождественском фестивале, который более 10 лет организует актер **Виктор Драгун** (Театр «ТРИЛИКА») — лидер неформальной, но Международной ассоциации «Бродячие кукольники». При поддержке Союза театральных деятелей РФ (ВТО), Российского центра УНИМА, в основном, на музейных площадках Москвы в период рождественских каникул Ассоциация организует показы камерных рождественских спектаклей и вертепов не только московских коллективов, но и замечательных

небольших театров кукол из Литвы, Белоруссии, Украины.

Признаюсь, написала об этих фестивалях не только от непроходящей любви к вертепу — театрику, с помощью кукол так простодушно напоминающему о главном в жизни. Но и из убежденности, что возрождаемые фольклорные традиции праздника Рождества Христова пробуждают и в ребенке, и во взрослом (а может, это в скрытом в нем ребенке) далеко запрятанное единство с родом, с человечеством и помогают обрести подлинную радость бытия. Так хочется, чтобы эти традиции не исчезали, а все ярче звучали в многоголосье нашей культуры. Поэтому и переполняет благодарность к тем художникам, кто своей неустанной деятельностью эти традиции сохраняет, передает другим и продолжает нас радовать.

Елена ЛЕОНИДОВА

БЕЛГОРОДСКОМУ ТЕАТРУ КУКОЛ — 50!

Для Белгородского государственного театра кукол нынешний год особенный — он отмечает свой **полувек юбилей**. Датой рождения нового театрального коллектива принято считать 1 января 1966 года, но официальные торжества было решено провести 21 марта — в Международный день кукольника.

История Белгородского театра кукол началась в 1962 году, когда при областном драматическом театре им. М.С. Щепкина была организована небольшая кукольная группа. Руководила ею **Антонина Емельяновна Шикова** — организатор любительских кукольных коллективов, она была охвачена идеей создания в Белгороде профессионального театра кукол. Репетиции кукольников проходили под сценой Белгородской драмы, спектакли показывали в детских садах и школах... И вот, 1 января 1966 года постановлением Совета министров РСФСР создается Белгородский областной театр кукол.

Первым директором молодого театра назначили **Михаила Иосифовича Аннушкина**, главным режиссером стал будущий революционер театра кукол — **Валерий Аркадьевич Вольховский**. Первые годы белгородские кукольники репетировали

и показывали спектакли в красном уголке пивзавода, и только в конце 1972-го начинается строительство здания театра. Его открытие состоялось в 1975 году.

...За 50 лет Белгородский театр кукол прошел большой творческий путь. Коллектив выпустил 224 постановки, сыграл более 150 тысяч спектаклей не только на сцене театра, но и в гастрольных поездках по региону, России, ближнему и дальнему зарубежью, их увидело свыше 130 тысяч зрителей.

Новый этап в биографии театра начался в 2008 году, когда завершился капитальный ремонт здания с полным техническим переоснащением, реконструкцией ряда помещений, изменением интерьера. В апреле 2009 года у руля театра встала **Наталья Мефодиевна Репина** — заслуженный работник культуры Республики Саха (Якутия), возглавлявшая долгое время Якутский республиканский театр кукол в Нерюнгри. С этого времени руководство театра приступает к формированию новой стратегии репертуарной политики, добивается повышения художественного уровня выпускаемых спектаклей, привлекает к сотрудничеству с труппой ведущих мастеров кукольной режиссуры и сценографии.

Вручение Премии Центрального федерального округа в области литературы и искусства за 2013 год за создание спектакля «История солдата»





Детское жюри на церемонии открытия
VII Международного фестиваля театров кукол
«Белгородская Забава»



Сцена из спектакля «Руслан и Людмила»

И что немаловажно, все творческие начинания находят деятельную поддержку со стороны областных и городских властей.

Сегодня в репертуаре театра около 50 спектаклей самых разнообразных жанров: мюзикл, сказка, притча, былина, моноспектакли. Они идут как на основной сцене театра, так и в малом зале. Появились в театре и спектакли для взрослого зрителя: «Предложение» А.П. Чехова, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха, «Я тогда гостила на земле...» по стихам А. Ахматовой, М. Цветаевой, М. Зминой, «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина, «История солдата» И. Туричина, «Слон» А.И. Куприна, «Черная курица, или Подземные жители» А. Погорельского.

Белгородский театр кукол постоянно участвует в международных, всероссийских, межрегиональных фестивалях. Это тоже часть творческой стратегии Н.М. Репиной и ее команды: в творческом состязании и общении с коллегами растет мастерство труппы белгородских кукольников. Начиная с 2009 года, театр побывал более чем на двадцати театральных форумах. Среди них – Всероссийский фестиваль «Серебряный осетр» в Волгограде, Международный фестиваль театров

кукол «Подільска лялька» в Виннице (Украина), Международный фестиваль театров кукол и экспериментальных театров «КукАрт» в Санкт-Петербурге, Международный фестиваль театров кукол «Шомбай-fest» в Казани, Международный фестиваль театров для детей и юношества в Суботице (Сербия)...

Дипломы и награды этих престижных фестивалей подтверждают, что сегодня у театра есть свое лицо, своя эстетика, своя индивидуальность. Так, в мае 2013 года на VIII Международном фестивале театров кукол «Подільска лялька» коллектив театра получил Гран-при за спектакль «Ваня Датский». В сентябре 2014 года – Премию Центрального федерального округа в области литературы и искусства за 2013 год за создание спектакля «История солдата». Театр был неоднократным дипломантом различных фестивалей в номинациях: «За лучшее музыкальное оформление», «За лучшую эпизодическую роль», «За лучшую актерскую работу».

Осенью 2012 года возрожден фестиваль театров кукол «Белгородская Забава», получивший статус Международного. Участниками VI Международного фестиваля «Бел-



Коллектив Белгородского театра кукол – обладатель Гран-при VIII Международного фестиваля театров кукол «Подільська лялька» (Украина, г. Винница)

городская Забава» стал 21 театр кукол из Белоруссии, Италии, Литвы, России, Украины, Франции. В VII фестивале, который прошел осенью 2015 года, приняли участие 20 коллективов из 5 стран мира: Белоруссии, Болгарии, России, Турции, Украины. Представители театров-участников имели возможность обменяться опытом, познакомиться с выдающимися произведениями для театра кукол, поучаствовать в мастер-классах и семинарах.

В 2009 году руководство Белгородского театра кукол обратилось к коллегам с предложением возобновить проведение гастрольных туров «Майская карусель». В них ежегодно участвуют театры кукол городов Центрального федерального округа. Фестиваль способствует развитию культурных связей, взаимному обогащению и творческому сотрудничеству театральных коллективов.

Белгородский государственный театр кукол активно участвует в акциях социальной направленности. Ежегодно проводит мероприятия, посвященные Дню семьи, любви и верности, Дню матери, Дню защиты детей, Декаде инвалидов. В 2014 году

в рамках проекта «Арт-терапия – театр для детей» при театре создана инклюзивная студия, а в 2015 году артист театра **Павел Роднин** за проект постановки спектакля «Щедрое дерево» с воспитанниками студии получил государственную стипендию от Союза театральных деятелей России.

...В творческом содружестве работают в театре несколько поколений кукольников: среди них и заслуженные артисты Российской Федерации, и начинающие актеры. В спектаклях и на репетициях, в будни и праздники крепнет ощущение подлинного кукольного братства, незаметно происходит передача мастерства «из рук в руки»...

Сохраняя традиции белгородских кукольников прежних поколений, театр развивается, ищет новые формы, реализует интересные проекты и всегда готов к смелым экспериментам. Сделать все, чтобы творческий процесс дарил радость созидания артистам и радость встречи с магией театра кукол зрителям, – в этом видит свою задачу руководитель театра Наталья Репина и ее единомышленники.

Наталья ПОЧЕРНИНА

УРОКИ ЛОБАНОВА

Появление **Андрея Михайловича Лобанова** на курсе Б.А. Покровского в качестве педагога по «Мастерству актера» — случайность. После И.М. Рапопорта, подарившего нам незабываемые уроки постановки «Разбойников», появление гениального режиссера стало таким праздником, о котором мы даже мечтать не могли. Художественный руководитель Театра имени М.Н. Ермоловой, автор легендарной «Тани» А. Арбузова, «Бешеных денег» А.Н. Островского, потрясающих «Дачников» М. Горького, худрук актерских курсов ГИТИСа, вдруг оказался без «нагрузок». Его «бросили» на оперных режиссеров.

Об Андрее Лобанове (1900–1959) мы слышали много. Начало 1950-х — это последнее десятилетие его жизни, которое он интенсивно и драматически проживал в Ермоловском театре. Возглавив его в 1946 году, Лобанов становится пристрелянной мишенью для нападок тогдашней критики. В эпоху тревожных событий, связанных с разгромом театральной критики, каждый его спектакль был событием. Отстраненный от околотеатральной суеты, замкнутый и малообщительный, Андрей Михайлович в стенах ГИТИСа озвучивался его молодым ассистентом Андреем Гончаровым, поставившим тогда своей «Вид с моста» А. Миллера, наделавший немало шума. Молодой фронтовик с подраненной рукой, А. Гончаров мог прямо в вестибюле произносить пламенные речи о своем учителе, заражая нас интересом к спектаклям этого театра. «Неприметный» московский театр по всем параметрам опережал свое время. Мы, студенты ГИТИСа, старались не пропускать спектакли Лобанова.

Когда Покровский узнал, что нам, режиссерам IV-го преддипломного курса, «дали» А. Лобанова — одного из его гитисовских учителей эпохи 1930-х годов, он произнес свое традиционное и восторженное: «Ооо-ууу!!!»

Андрей Михайлович появился в Большом зале, где мы собрались, 27 февраля

1953 года. Это была первая неделя завершившихся зимних каникул.

Вместе с ним пришел и его многолетний друг, коллега и замечательный актер ермоловского театра, режиссер-педагог Семен Ханаанович Гушанский. Вошел Андрей Михайлович своей особенной, чуть бочком «гусиной» походкой. Высокий, несколько грузный, Лобанов, казалось, не проявлял никаких эмоций на тему «ну давайте знакомиться». Усевшись во втором ряду партера справа от сцены, где еще недавно шла его «Гроза» с Катериной — Женей Межубовской (Козыревой), вскоре сыгравшей Медею у Н.П. Охлопкова в Театре им. Вл. Маяковского, он, глядя перед собой на сцену, как бы сам с собой стал рассуждать о том, что взять в качестве учебной постановки...

После большой паузы оглянулся и обвел присутствующих неторопливым взглядом... — Курс без женщин, — сказал Андрей Михайлович. — Надо на чем-то остановиться нам... Я бы предложил «На бойком месте»...

И снова обвел всех изучающим взглядом, очевидно, прикидывая в уме распределение ролей.

— В «Бойком месте», — сказал А. Лобанов, — правда жизни ощущается. Лай собак, скрежет засовов на воротах, свет в окнах.

И снова посмотрел на всех. Остановил свой взгляд на Г. Ансимове и Ю. Петрове. — Можно взять «Кречинского», — сказал он, — хотя отпугивает концертно-эстрадная стихия. Ручки кресел ломают... Неестественно... много от блеска французской комедии...

Не сговариваясь, курс высказался за «Свадьбу Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина. Удачно разошлись роли. Договорились о приглашении двух студенток на роли Лидочки и Атуевой.

— Но если брать за «Кречинского», — подчеркнул Андрей Михайлович, — то нужно идти от правды жизни. Не такой уж идиот Муромский, чтобы не заметить ло-



Андрей Михайлович Лобанов

маний и нескрываемых кривляний Расплюева. И давайте договоримся так. Я ведь прекрасно понимаю, что работа пойдет не с актерами, но с режиссерами... Вам предстоит осмыслить свой материал и с режиссерской стороны. Через некоторое время вы отправитесь на постановки... Поэтому я все время буду отвлекаться, имея в виду, что диалог будет идти с *режиссерами*.

Намерение А. Лобанова «отвлекаться» обещало возможность прикоснуться к методологическим тонкостям режиссуры замечательного мастера-психолога, каким в действительности и был Лобанов. Камнем преткновения для каждого из нас оставалась работа с актером. Эта сфера продолжала оставаться ахиллесовой пятой каждого из участников спектакля. Как будет работать Лобанов с нами как с актерами — вопрос существенный и самый интересный. Мы не подозревали о том, какие нас ждут потрясения в общении в этом великом мастером.

Итак, с февраля по ноябрь 1953 года Андрей Михайлович вместе с Гушанским

последовательно начали погружать нас в интереснейшую проблематику «второго плана», «атмосферы спектакля», «сквозного действия», растворенные в интереснейших анализах «подводных течений» гротесковой пьесы Сухово-Кобылина.

Парадоксальный режиссер, мастерство которого принимало на вооружение сценический трюк и глубокий психологизм, Лобанов начал с *правды*. В работе над комедией он объявил борьбу «приоритету комизма». Поначалу это могло вызвать подозрение. Манифестируя серьезный подход к комедии, Андрей Михайлович мог ведь и уйти от «блеска французской комедии», которого он здесь хотел избежать. Его волновала жанровая природа пьесы Сухово-Кобылина. Он размышлял о «природе чувств» трагикомедии. Для этого нужен был серьез, железная логика и глубокий анализ каждого поступка.

Предложение Лобанова играть «Свадьбу Кречинского» без первого акта сразу же обнажило угол зрения режиссера-педагога на материал пьесы. Чуткий к авторскому замыслу, к слову автора, А.М. считал первый акт затянувшейся экспозицией. Тем более в нем немалая роль отдана женским персонажам. Этого Лобанов хотел избежать.

Двухчастный спектакль начинается монологом Федора. Эта несуразная и могучая фигура камердинера-вышибалы Кречинского сразу же информирует и вводит зрителя в атмосферу конфликта.

С первых же шагов Лобанов обратил внимание на необходимость *знания всего материала* пьесы. Кажется банальной фраза «учет всех обстоятельств». Чтобы перейти через дорогу, пешеход *учитывает* эти обстоятельства. А студенты?

— Вы не берете в расчет все обстоятельства, — обращается Лобанов к Ю. Петрову-Расплюеву. — Как режиссер вы должны были бы обратить внимание на текст Федора: «Покой холодные стоят». Четыре дня не топлено, он замерз, сюртучишко на голом теле... «Ни свет ни заря!» — значит зимние сумерки. Он скорчился



Муромский – В. Левиновский, Атуева –?, Лидочка – И. Солдатова, Кречинский – Г. Ансимов

от холода. Сразу к огню. Его нет! Растопите... Остатки чурок... Вот и растопите. Измордован картежниками до неузнаваемости. Избит, искалечен да еще в холоде.

Позднее, когда оформление было выстроено, слева утреннего окна, сумеречная полутьма апартаментов Кречинского ярко контрастировали кроваво-красному освещению жалкой фигуры Расплюева, разжигавшего в буржуйке полусырые чурки.

– Главное согреться, – говорит Лобанов. – Волк – хищник, но он не играет из себя: «Смотрите – вот какой я хищник!» Он хочет жрать. Поэтому крадется, лязгая голодными зубами. Расплюев – затравленный хищник. Когда читают басню «Волк на псарне», все на стороне псарни, но забывают, что у волка тоже есть семья, дети. Ведь, между прочим, волк самый постоянный семьянин... Расплюев! Нельзя поддаваться откровенному комизму. Поверять эту эстрадную форму диалога правдой жизни! Я за серьез, за правильную дооценку всего происходящего!

Яркая форма, монологи, апарты толкают к блеску и скороговорке. Лобанов хочет яркой театральности, но на основе глубокого психологического обоснования. Только на этом фундаменте могла бы зазвучать трагикомедия, к раскрытию которой стремился Лобанов. Он настаивал на высоком художественном такте, вкусе и оправдании всего эксцентрического. Он указывал на природу комического.

– Несообразность, несоответствие! – говорит Лобанов. – Чарли Чаплин в одной из своих лент обращается к прохожему: «Гражданин! Покажите ваш язык!» Тот показывает. Чаплин увлажняет почтовую марку о язык гражданина и приклеивает ее к конверту...

Смешное Лобанов ищет в природе жизненного явления. Отступление от природы вызывает у него раздражение или осуждение.

– В Театре Сатиры, – говорит он, – в «Потерянном письме» И. Караджале все еще сохранились самые обветшалые приемы комикования: поцелуй в лоб и



Камердинер — Г. Миллер, Расплюев — Ю. Петров, Муромский — В. Левиновский

тут же удар тетрадь по голове... В цирке свистят, когда во время французской борьбы используются запрещенные приемы. В драме — зритель молчит... А надо бы посвистать, развести партнеров, употребивших недозволенное и попросить начать сначала...

Основным «строительным» материалом спектакля, образа Лобанов считает *текст* автора. В нем он находит все! Все краски! Это так близко совпадало с принципами Покровского! Лобанов работает по-шаляпински, работает над авторской интонацией — над *драматическим подтекстом* роли. Как и И.М. Рапопорт, он начинал в «Шаляпинской студии». Встречался с Шаляпиным, был знаком с его творчеством. Интонацию речи Лобанов понимает как сущность характера, как проявление внутреннего действия.

— В театре все говорят: «Важно — *что*». Конечно, важно — *что*! *Что* — это тема пьесы. Но и *как* — важно! *Как* — это плохие актеры, плохие спектакли, бездарные декорации...

Он с удовольствием вспоминает артистов Малого театра, где еще сохраняется

уважительное отношение к речи, слову. Отсюда — огромное внимание к тому, как раскрывается текст Сухова-Кобылина.

— Интонация человека, — продолжает Лобанов, — это и есть характер. Девочка спрашивает бабушку: «Бабушка, что ты все говоришь оханным голосом?»

Это не Корней Чуковский — это Лобанов. Он очень чуток к характеру речи, к слову, к его «второму плану». Он говорит: «Характер — это качество темперамента». В речи, в интонации более всего проявляется это «качество». Чтобы погрузить актера в атмосферу эпохи, характер образа, Андрей Михайлович приводит удивительно точные примеры.

Он вспоминает:

— Актер Радин всегда имел подтянутый тон. Собран. Всегда чисто выбрит, элегантный, веселый или едкий... На репетиции ему постановщик отрекомендовал: «Познакомьтесь. Это лаборант». Лаборантами в 1920-х годах называли ассистентов режиссера. Радин тут же нашелся:

— Лаборант? А-а... жаль я вчера уже сдал свои анализы. Я обращаю ваше внимание



Нелькин разоблачает Кречинского...

на «оханный» голос старухи, «тон» Радиана. Приподнятый тонус в речи сохранился у стариков Малого театра. Рыжова никогда не позволит себе выйти в театральном неглиже. А сейчас актеры тонут в психологизме. В советском театре должна повестись с этим борьба. Ясно, что ритм — это степень напряженности действия. Значит вялый, если хохочешь через пятнадцать минут после рассказанного анекдота. Значит ты не актер! У тебя не развита элементарная часть. Актеров нужно удерживать от *текста!* А если его нужно поддерживать, тянуть, если труппа не мобильна, то... (разводит руки).

Удерживать актера от текста, по мысли Лобанова, это разрабатывать второй план, внутренний монолог, активно культивировать внутреннее действие, а не «шевелить этим аппаратом» — так Лобанов говорит, указывая на губы актера.

В сцене с Федором (Г. Миллер) Кречинский (Г. Ансимов) грубо приказывает гнать в шею пришедших за оплатой прачку, торговца дровами: «В шею!», «Да ты что, с ума сошел что ли?» и т.д.

— Сейчас все прямолинейно решается, — говорит Лобанов Г. Ансимову-Кречинскому, — нет амбиции. «Спятил» говорится как в... очереди. Но за этим должна стоять дворянская спесь, амбиция... «Какого черта!» — Лобанов протяжно, с округлением «е» в «о» произносит слово «черта». До революции были люди — они владели этой «вымершей интонацией»: «Эй, челоэк! Гдэ... э-э-э тут у вас убэрная?»... Это амбиция.

В сцене с Щербневым, взявшим «за горло» Кречинского, последний обязан был сохранять эту амбицию и апломб, несмотря на то, что кредитор его «долбней по голове приканчивает». После фразы Кречинского «Разве я вам в платеже отказываю? Я прошу вас из чести подождать два-три дня». Лобанов прерывает:

— Старый актер Орбелиани имел интересный апломб. Он имел манеру сокращать слова — их окончания: «Да что вы, разве я вам отка... я только из че... подождите... два-три дня...»

Позднее мы узнали, что Лобанов владел фортепиано, он был исключительно



Нелькин — Л.М. Вилькович, Атуева — ?, Муромский — В.Я. Левиновский

но музыкален. Поэтому значению фразы, слова, ритма слова, темпа его произнесения и тональности его звучания Лобанов придавал значение «краски». В финале второго акта, завершающегося фразой Кречинского: «Гончая ты собака, Расплюев, а чутья у тебя нет!», Лобанов просил Ансимова произнести ее как «репличку под занавес». На самом деле ставилась не только точка в акте, но этим самым как бы укрупнялась интонация торжества Кречинского, нашедшего выход из положения. Фразу Кречинского, когда он говорит Расплюеву: «Я женою на Муромской! Знаешь? Богатая невеста», он просит подать:

— Это Кречинский объявляет: «Сегодня в нашем театре вместо «Бешеных денег» пойдет балет «Лебединое озеро». Билеты все проданы... Или другой вариант: «Ухожу из артистов в священники!»

Лобанов особо подчеркивает значение «второго плана». Часто он говорит просто «тянуть шлейф» из одного куска в другой... Сегодня, здесь, сейчас — всегда вытекает из прошедшего! Он воспитыва-

ет актера в рамках данного куска, требуя «шлейфа» из предыдущего куска. Это не просто «шлейф», это постоянный учет предлагаемых обстоятельств.

В сцене Кречинского и Расплюева в 3-м явлении второго акта («Ты опять продулся?» — «Я продулся?») Лобанов отмечал:

— Станиславский говорил о непрерывной линии — вот и тяните шлейф. «Я продулся?» — говорит Расплюев. Он озлоблен после избиения — вот этот шлейф и тянется в этом куске.

Кречинского-Ансимова, который пытается встать с Расплюевым на одну ногу, Лобанов ориентирует на амбициозную тональность.

— Аффектация, актерство в интонациях Кречинского, но не вульгарность! Это хорошо делал Блюменталь-Тамарин. Он о самых интимных вещах говорил с достоинством: «Убэрная у вас тут гдэ?»

Иногда Лобанов прибегал к определению «шлейфа» в обратной перспективе. Репетируя 9-е явление, на реплике Кречинского: «Время дорого: за дело!» он говорил:



Кречинский — Г. Ансимов, Бек — Г. Лупеску

— Вот в этом начале девятого явления ключ к решению ритма в восьмом явлении. Подошвы горят у Кречинского, калейдоскоп мыслей. И в результате — эврика!

Во 2-м явлении третьего акта, когда дом Кречинского декорируется для приезда Муромских, Лобанов снова обращает внимание Кречинского и Расплюева на необходимость этой связи со всем предшествующим.

— Вы играете без второго плана, — говорит Андрей Михайлович. — «Уф, я очень устал!» — говорит Кречинский. Совершенно преступление. И далее начинается потемкинская деревня. Екатерина II ехала мимо, а если бы заехала? Так и у Кречинского! Расплюев, вы плохо видите перспективу роли, свое хозяйство. Сейчас у Расплюева все в порядке: зашел в Троицкий, в парикмахерскую, завился «a la mójik», купил белые перчатки... А потом все лопнуло! Надо учитывать это уже сейчас и оценивать!

Роль Бека — повод поговорить о ролях «второго плана», эпизодических ролях.

Бек действительно все время на «втором плане». Он появляется только в финале.

— Роль Бека (Г. Лупеску), — отмечает Лобанов, — надо играть так, чтобы он вышел с нажитой биографией. Чтобы было впечатление, что он герой какой-то драмы, которая идет за кулисами, а сюда зашел за булавкой...

Сцену Расплюева с Муромским (В. Левиновский) из 3-го акта Андрей Михайлович просит связать со всем предшествующим.

— Этот разговор должен играть не событием, выхваченным из этой сцены, а окрашиваться предыдущими кусками жизни. Расплюев утром забрал булавку... А сейчас сидит с Муромским... Все вопросы Муромского Расплюев расценивает с точки зрения «булавки»: — «Это он к чему? Знает ли Муромский или не знает?» Помните о втором плане!

В этой «опасной» сцене Кречинский, его игра в бильярд становится вторым планом дуэта Расплюева с Муромским. Лобанов интересно строит эту сцену, которой дирижирует Кречинский.

За столом, сервированным для чаепития, сидят Расплюев с Муромским — расположены они с двух торцовых сторон длинного стола... Затем, увлекшись, Расплюев с чашечкой чая подсаживается ближе к Муромскому... Но вот последовал вопрос к Расплюеву насчет «умолоту» зерна, который как бы сдувает Расплюева на прежнее место. Здесь он рядом с дверью, где Кречинский играет в бильярд и в любой момент может явиться на помощь Расплюеву. В смежной комнате через настежь раскрытые двери видна фигура Кречинского, у которого в руках бильярдный кий... Он ведет игру «на две лузы». Когда Расплюев оказался в совершенном тупике и уже повержен вопросом Муромского насчет «умолоту» — появляется Кречинский и ставит все на место. Лобанов показывает, на каком приспособлении следует провести «укрощение» Расплюева, который в любую минуту может разоблачить аферу Кречинского.

— Молодой англичанин появляется в обществе со своей человекообразной обезьяной, — рассказывает Лобанов. — Гладкая смуглая кожа... Но выходки были непристойные. Она была прилично одета, но вдруг за столом хватает дам за... икры, за... Чтобы ее усмирить, молодой сэр подошел к ней и поправлял ей галстук: он был устроен таким образом, что когда он затягивал ей узел, на внутренней стороне шипы впились обезьяне в шею и таким образом приводили ее в чувство. Дамы были влюблены в нее.

Сцена тотчас преобразилась. С одной стороны, Кречинский был ангажирован Лидочкой для игры в бильярд, что создавало условия для решительного разговора. С другой стороны, оставив Расплюева — эту прилично одетую «обезьяну», он должен был все время «поправлять» ей галстук.

Лобанов не устает подчеркивать важность учета предлагаемых обстоятельств. В условиях проходившей дискуссии по Станиславскому это было особенно актуальной темой. Как всегда возникал повод для интересного экскурса и Андрей Ми-

хайлович с увлечением «раскрывается» перед режиссерами.

— Глубже разберите предлагаемые обстоятельства! — призывает он нас. — Не учтите — возникнет неточность. Если вы покопаете, то всегда точно определите отношения между людьми. Мои отношения к лицам-партнерам — это и есть создание образа. Станиславский говорил — сыграть роль — сыграть отношения. Мы ведь не начинаем с образа — «А какой он?». Нет, ты к этому приди! Отношение — составная часть предлагаемых обстоятельств. Вот предлагаемые обстоятельства: вы ненавидите этого человека. Свои предлагаемые обстоятельства диктуют и отношения. События развиваются в пьесе не всегда так, как написано. Нелькин приходит в 3-м акте не для того, чтобы «тарарам» поднять. У него задача может быть другая: *тихо* отвезти Муромского к Беку. «Хотите, поедемте, он (Бек) все скажет». Этой фразе я придаю большое значение. Вот для чего приехал Нелькин! Актеру это важно знать. Это он играть должен... а не «тарарам», который произойдет от произносимых слов.

Андрей Михайлович придавал большое значение закону ритмического развития спектакля, связанного с процессом воздействия на восприятие зрителя. К этой проблематике тесно примыкает проблематика контраста — как закона построения образа и спектакля. Он постоянно ищет подоплеку каждого жизненного явления, его второй план, его «подводное течение». Именно эта сфера, по мысли Лобанова, возбуждает интерес зрителя.

— Зритель хочет знать, что дальше! — говорит Лобанов. — Зритель живет тем, что хочет это знать. Не наслушайте закон ритмического стремления зрителя узнавать, что дальше! Не режиссера, не актера — зрители смотрят пьесу! Вы должны всем существом жить будущим! Чем острее зритель желает узнать, что дальше, тем внимательнее он воспринимает настоящее. Этот принцип находит свое отражение и в построении перспективы роли. Он указывает, как частное определяет функционирование целого — спектакля.

Речь идет о Нелькине. — продолжает Лобанов. — Два куска прихода Нелькина. В третьем акте его вопрос к Муромскому: «Где вы?» Два варианта — если Нелькин, подавленный неправдой спрашивает: «Где вы? Я спрашиваю вас, где вы?» и таким образом проходит весь кусок с Муромским, то как же он будет завершать спектакль? Еще ниже, еще подавленнее? «Правда, правда, где твоя сила?» — (произносится тоном постепенного понижения интонации и на выдохе). — Но это одна и та же краска. Другой вариант — Нелькин горд! Наконец он разоблачит Кречинского! Тогда растерянность финала зазвучит *новой* краской! Нужны *контрасты*! Вот и разговор, кстати, о *режиссуре*!

Отбор, нахождение выразительных средств, куски, законы контраста, смена ритмов, красок — важные составляющие сценического зрелища! Режиссер должен иногда знать и идти на помощь актеру, чтобы помочь зрителям организовать свое внимание и сознание. «Дать зрителям передохнуть и запастись энергией», — говорил Немирович-Данченко. Законы экономии впечатляемости зрителя! Б. Равенских в спектакле «С любовью не шутят» навалил в первом акте столько приспособлений, что *обкормил*. Нет света и тени!

Нужны контрасты! — важнейший режиссерский императив А. Лобанова. Он часто напоминал: сравнение, гипербола, принцип контраста — всем ли мы умело пользуемся? Этот тезис наглядно раскрывается в репетициях с Кречинским. Лобанов мастерски приводит примеры из той «досоветской» действительности, которые звучат как микроновеллы, но точно помогают исполнителю выстраивать образ.

— Двухликий Кречинский, — говорит Лобанов. — С Лидочкой и дома. Интересно увидеть шулера, как он нянчит ребенка. Картами его забавляет. Потом интересно посмотреть, как он мечет карты за зеленым столом. Но если он все время нянчит ребенка — тоже плохо! Необходимо — контраст! Помню, как еще будучи гимназистом, я шел с товарищем ми-

мо Художественного театра в Камергерском переулке...

— Гимназеры! — окликнул нас мужской голос.

Оглядываемся: а это известный исполнитель песенок Собинин. Элегантный мужчина с бакенбардами. Пригласил к себе в гостиницу. Дал адрес. Пришли из любопытства. Средний номерок. Из-за ширмы пропитой голос: «Войдите!» Затем автор голоса появился — опустившийся человек... куда делся прежний лоск! В Кречинском очень важны эти метаморфозы.

На репетиции сцены сочинения Кречинским письма Лидочке Лобанов предложил тему «метаморфоз», которые его так интересовали в искусстве.

— Кречинский — это «Игрушечная маркиза»! — неожиданно произнес Лобанов. — В 1915 году издавался журнал для женщин. На двух страницах был отдел, который вела «Игрушечная маркиза»: «Письма читателей и ответы Маркизы». «Вы пишете в своем письме, — отвечает Маркиза очередной корреспондентке, — что вы не удовлетворены своим мужем, его отношением к вам и что вам предлагал руку военный... Но какой смысл в этом? Да и так ли плох ваш муж?» и т.д.

Иногда, — продолжает Лобанов, — помешались письма читательниц. Однажды оскорбленный муж отправился в редакцию этого журнала и вошел в кабинет, в котором сидел толстенный, заплывший и обросший бородой мужчина. На вопрос: «Где я могу видеть «Игрушечную маркизу?» тот ответил: «Я вас слушаю». Изумление. Этакий мужик, а стиль у него утонченный, иногда пересыпанный французскими фразами: “ma cher”, “mademoiselle”, «когда я была замужем» и т.д.

Мысль Лобанова о «контрастах», «сочетаниях» питалась из чеховского источника — атмосферы, которая так присуща пьесам Чехова. Как-то он нарисовал этюд, в котором хотел передать эту атмосферу, донести зерно чеховской драматургии. Содержание этюда:

— Двое молодых людей на веранде. Играют в шахматы. Сбоку, в другой части веран-



Лидочка — И. Солдатова,
Кречинский — Г. Ансимов

ды — девушка чем-то занята. Молодые люди — оба влюблены в нее. Не могут признать себя. Вдруг ветер распахивает окна... Гаснет свеча... Темнота... В это мгновение один из молодых людей произносит: «Я вас люблю»... Кто прошептал эти слова, она не догадалась... да и второму, наверное, послышалось... Продолжается игра в шахматы... Вдруг, окно снова распахнулось, они уже склонны думать, что опять что-то будет... Но в этот момент в окно высовывается бордатая рожа дворника:
— Овса засыпать лошадям будем?

Это о контрастах, которые у Чехова по-

ражали Лобанова. Об этом же вспоминает и Г.А. Товстоногов, учившийся у Лобанова. Автор этих строк в качестве режиссера-ассистента участвовал в постановке «Трех сестер» Чехова в БДТ. На одном из январских прогонов спектакля в 1964 году Г.А. Товстоногов сказал:

— Нам надо увидеть, как несовместимы реальная жизнь и идеал. Все время надо искать *контрасты*, сопоставляя их. Андрей Лобанов когда-то хорошо об этом сказал: «Чехов — это вечер, сумерки, пламя свечи трепещет, окно — занавесочка шелестит; он и она: «люблю-люблю» — и вдруг, распа-



Участники дипломного спектакля, будущие оперные режиссеры чествуют своего великого педагога

хивается окно... В окне волосатая пьяная морда мужика: «Овес засыпать лошадям будем?». Если увидеть только первое, — будет отвратительный Чехов. А найти сочетание — это трудно».

Эти контрасты и сочетания Лобанов искал в «Кречинском». Репетируя финал спектакля, он с нескрываемым удивлением констатировал:

— Кречинский — маг и волшебник! И вдруг — «Ни с места!» — каторжник! Вот — контрасты! А то, что загнанный волк начинает рычать «разнесу голову!» — так ведь опять же амбиция. Вдруг Кречинский заорал! Генерал Игнатьев в своей книге «Пятьдесят лет в строю» говорит, что аристократы громко разговаривали. Апартаменты были большие — приходилось на расстоянии переговариваться... У Кречинского... старая привычка...

Как важно было это объяснение!

Надо сказать, что встречи с Лобановым, безусловно, были замечательным продолжением режиссерских уроков Покровс-

кого. В чем-то они просто совпадали. Лобанов угадывал наши проблемы и «отвлекался», настраивая нас на решение будущих задач...

В то время дискуссия по Станиславскому еще продолжалась и, казалось, что ей конца не будет. Ее проблематика активно «подогревалась» партийными функционерами, которые стремились продемонстрировать свою активность на «идеологическом фронте». Такие люди, как В.Н. Прокофьев, Г.В. Кристи негласно стали «монополистами» в истолковании театрального учения Станиславского. На долю честных художников оставалось — быть в оппозиции. У Лобанова была своя позиция. Как и многие, он ощущал перебор в чрезмерной педантизации «метода физических действий», который в трактовке догматиков чуть ли не поглощал все важнейшие первоэлементы «системы». Адептов этого «метода» он называл «физдейственниками».

— Злоупотребление действием! Партнер действующий — не слушает партнера! Но-

вую дискуссию бы о вульгаризаторстве физдейственников! Старая русская посьвица: «Делу время, потехе час!» Не все же время актер «действует», где-то и должна быть «потеха». Вы имеете право на «потеху» — жизнь неизменно богаче и разнообразнее «дела»!

Под «потехой» Андрей Михайлович подразумевал все полнокровие театральности — весь комплекс выразительных средств, раскрывающих дух человеческой жизни. Только «физическое» действие представлялось Лобанову ничем не мотивированным ограничением природы театра. Здесь он полностью совпадал с Покровским, так же отстаивавшем «потеху» в методе Станиславского, отрицавшем «химию», привносимую в «систему» его адептами, напоминая, что Станиславский был гениальным постановщиком и выдумщиком. Лобанов особо фокусировал внимание на исследовании такой сферы творчества актера, как процесс «думания», которую А.Д. Попов и М.О. Кнебель назвали «зоной молчания».

— Нужно *защищать* свою линию в роли! — говорил Лобанов. — Мы — рабы точки. «Дальше автор не написал!» Ну и что? Надо почувствовать сцену! На сцене 90% актеры говорят, а 10% — молчат, но не думают! Необходимо процент думания актера увеличить! Большинство актеров делают вид, что думают. Они сосредоточивают внимание на том, что говорит партнер... Стенограмма жизни — на втором плане. Отдельные реплики являются значками, которые включают, расшифровывают процесс мысли. Это актеры-единоличники — они и не общаются и не мыслят на сцене. Наряду с *действием*, вопрос о «внутреннем монологе» стоит во весь рост. Техника актера усилилась бы, если бы процесс *думания* на сцене осуществлялся. Этот вопрос должен активно внедряться в практику актерской игры.

Обычно внутренний монолог схематичен. Всегда идет под сурдинку, а словесное действие — всегда активнее.

Андрей Михайлович так же указывает на необходимость «оговаривать роль», «во-

зиться вокруг роли», четко выявляя то, что в ней определяет сущность ее сквозного действия, а что образует ее второй план.

— Больше оговаривайте роль! — подчеркивает Лобанов. — Возитесь не в роли, а вокруг нее! Можно ведь и от частного прийти к целому! Вы слишком ортодоксально понимаете сквозное действие. Вы хотите стать режиссером. Но вы не будете есть щи: «Вот ем щи — становлюсь режиссером!» Есть вещи, которые идут на втором плане. А так получается какой-то оголенный провод. Наш позвоночник — сквозное действие. Это не значит, что вы придете с обнаженным позвоночником. Это не гигиенично... Сквозное действие уходит на второй план — идет подспудно. От препятствий сквозное действие обостряется. Вам к девяти часам нужно в ГИТИС. Вдруг — дорогу перекрыл шлагбаум или лужа. У Жадова в «Доходном месте» сквозное действие — общественное. А любовь к Полине заставляет его вступить в конфликт с его сквозным действием. Это препятствие, как дрова, подброшенные в печь, — заставляет разгораться огонь сквозного действия.

Выстраивая какую-либо сцену, Андрей Михайлович воспитывает у будущих режиссеров чуткость к правде. Он считал, что ключ к этому кладу лежит в *логике действия*.

— Логика к правде ведет! — говорит Лобанов. — Никакие «хорошие» мизансцены, «хорошо» смешанные краски к логике не ведут! Логика ведет к правде! Аналогии, композиция кусков, перспектива роли — вы режиссеры! — вот что главное будет определять в вашем творчестве....

С февраля по ноябрь 1953 года курс Б.А. Покровского тесно сотрудничает с великим мастером, впитывая принципы его работы над спектаклем. Фактически, он учил учеников Покровского режиссуре. Режиссерская методология Лобанова и Покровского полностью совпадали. Оба учили *открывать* принципы искусства.

Актерский ансамбль — главное качество лобановского спектакля. К этому были

немалые основания. Курс прошел через руки Б.М. Седого, Ю. О. Хмельницкого, И.М. Рапопорта. Это были мастерские руки. Лобанов был настолько удовлетворен спектаклем и встречей с курсом Покровского, что сделал официальное предложение Г. Ансиму (Кречинский) и Ю. Петрову (Расплюев) вступить в труппу Театра имени М.Н. Ермоловой. Слугу-громилу в доме Кречинского играл Г. Миллер. Весь спектакль он громил и топил печку ломаной мебелью. На нерве и точной передаче характера прозвучал Нелькин Л. Вильковича, колоритен был ювелир Бек — Г. Лупеску, кстати, естественно говоривший с акцентом. И. Солдатов, приглашенная с актерского факультета (курс мхатовца Г.Г. Конского), прекрасно вошла в ансамбль лобановского спектакля. Муромский согласно замыслу Лобанова олицетворял актуальную тему человеческого прекраснотуши.

Кажется, что Андрей Михайлович, не подпуская к себе ни одного участника нашего актерского ансамбля, державший нас «на расстоянии», был доволен и даже увлечен работой над «Кречинским». Ведь он поначалу рассчитывал с С.Х. Гушанским ставить спектакль «в четыре руки», но его неизменный ассистент ни разу не репетировал с нами, и вскоре мы остались с одним Лобановым. Он ни одной встречи с нами не пропустил.

Покровский присутствовал на «премьере» «Свадьбы Кречинского» и был свидетелем не только успешного отчета педагога Лобанова по курсу «Мастерство актера», это был «лобановский спектакль», запечатлевший гений его режиссерской мысли, замешанный на «тесте» режиссерской «школы» Покровского.

Лобанов многократно выходил на сцену на поклон, вызываемый благодарными участниками спектакля и многочисленными зрителями, заполнившими в тот вечер Большой зал ГИТИСа. В тот вечер он получил много цветов, за которые поблагодарил, но не взял с собой.

Это был человек неожиданный, парадоксальный. Вроде флегматичный, нетороп-

ливый, но с бешеной активностью мысли. Это был малоречивый художник, живший напряженной внутренней жизнью. Мы знали, что ему нелегко жилось в качестве художественного руководителя Театра имени М.Н. Ермоловой. Обладая всей полнотой художественной власти, авторитет которого был непрекаем, Лобанов, как и все его коллеги той тревожной эпохи, находился под непрерывным прессингом идеологического контроля, душившего художников сталинской эпохи.

«Андрей Михайлович был приглашен работать с моими учениками по актерскому мастерству, — вспоминает Б.А. Покровский в своей книге «Ступени профессии». — Работал, судя по результатам, интересно, увлекательно, даже мудро. Мне страстно хотелось побывать у него на занятиях. Намек на это вызвал на лице Лобанова холод неприступности. Я оробел. Он думал, что я как художественный руководитель собираюсь проверять его. А я-то хотел учиться. Потом выяснилось, сколь полезной для советского театра оказалась режиссура Лобанова. Я имел две великолепные возможности воспользоваться лобановской режиссерской наукой и упустил эти возможности».

Позднее Г.А. Товстоногов отметит, что Лобанов опережал свое время на десятилетие. Леонид Зорин, близко стоявший к Лобанову, произнес замечательные слова: «Я близко видел Горького, Бабеля, многих знаменитых людей. Но никто для меня не стоит рядом с этим человеком. Даже когда он молчал, чувствовалось, что от него исходит холодок бессмертия» («Опасный полет к “Юпитеру”»).

Уроки Андрея Михайловича Лобанова — прекрасная наука. Соприкосновение с художником такого масштаба не проходит бесследно. «Лобановское» вызревает в каждом, кто соприкоснулся с энергией его режиссерской мысли. Его незабываемые уроки уже тогда были обращены в будущее и продолжают жить теперь уже в XXI веке...

Владимир ЛЕВИНОВСКИЙ
ГИТИС. Февраль — ноябрь 1953 года

БОГОМ ИЗБРАННОЕ СЕРДЦЕ

Очередную встречу из цикла «Мы их хорошо знали» **Борис Поюровский** посвятил одному из самых выдающихся артистов нашего времени — **Богдану Ступке**, оставившему ярчайший след в истории украинского театра, украинского и российского кинематографа, в сердцах тех, кто имел счастье с ним быть знакомым, общаться, выходить на сцену и на съемочную площадку.

Желание провести такой вечер в стенах Культурного центра Украины в Москве на Арбате, где Богдан Сильвестрович очень часто бывал, где всегда останавливался во время своих многочисленных приездов и где сегодня его именем названа библиотека и открыта мемориальная доска, у Бориса Михайловича появилось несколько лет назад. Но по разным причинам, к огромному сожалению, это событие откладыва-

лось. И вот звезды сошлись так, что все стало возможным в стенах Дома актера. Тоже, кстати, на Арбате, всего в каких-то сотнях метров от Культурного центра.

Богдан Ступка с начала 2000-х был частым и желанным гостем российской столицы. Здесь он активно снимался (с 1999 по 2012 год — 29 фильмов), участвовал в антрепризных театральных проектах и не единожды получал заслуженные награды. Народный артист Украины в России за эти годы был отмечен «Хрустальной Турандот» (спектакль «Старосветская любовь»), «Золотым Овном» и «Никой» (фильм «Свой»), трижды «Золотым Орлом» (фильмы «Водитель для Веры», «Тарас Бульба», «Дом»), стал «Кумиром 2009–2011». И все это не считая призов на кинофестивалях, а также украинских и международных кино- и театральных наград.

Богдан Ступка





«Дядя Ваня». Войницкий – Б. Ступка (1980)

В августе этого года Богдану Ступке исполнилось бы 75. Накануне своего 70-летнего юбилея артист часто цитировал слова отца: «Главное, сынок, дотянуть до семидесяти, а потом живи, сколько хочешь». И когда понимаешь, что одно из главных отцовских наставлений он не выполнил, прожив после семидесяти всего-то одиннадцать месяцев, становится очень грустно.

Вечер получился очень теплым и трогательным. Борис Поюровский вспомнил о знакомстве с тогда еще 16-летним мальчишкой Богданом, который у театрального критика из Москвы поинтересовался, сможет ли он сыграть Гамлета. И так сложилась судьба, что именно в Гамлета Богдану Сильвестровичу так и не удалось перевоплотиться, хотя, поступая в театральную студию при Львовском театре Марии Заньковецкой, он читал монолог Гамлета на...

русском. А встречи с Шекспиром потом, конечно же, были. Он в разное время сыграл Эдмунда и Короля Лира в «Короле Лире» и Ричарда в «Ричарде III».

«Впервые на сцене я увидел Богдана Ступку примерно лет 40 тому назад во время гастролей Львовского украинского театра имени Марии Заньковецкой в Москве, — рассказал Борис Михайлович. — Позже мне посчастливилось встречаться с ним на спектаклях Театра имени Ивана Франко и, конечно, в кино.

Большинство ролей, которые он исполнял, были связаны с именами великих предшественников, что отнюдь не упрощало задачу актера. К примеру, Дон Жуан в «Каменном восточнике» Леси Украинки долгие годы играл Михаил Романов; Войницкого в «Дяде Ване» А. Чехова – Николай Добронравов; Тевье и Лира – Соломон Михоэлс и Марьян Крушельницкий; Мыкола Задорожного – Америкосий Бучма; Артуро Уи – Евгений Лебедев... Разве что роль Автора Ивана

Петровича Котляревского в «Энеиде» до Ступки никто не играл.

Но это обстоятельство, как мне кажется, не смущало Богдана Сильвестровича. Никому не подражая, он каждый раз смело отправлялся в путь и находил собственное решение. На мой взгляд, Ступка давно входит в десятку самых выдающихся актеров современности.

Такие актеры, как Ступка, действительно являются национальным достоянием. Я ценю не одни лишь образы, созданные им, но и сам способ его существования в жизни и искусстве, удерживающий актера от соблазна присесть за режиссерский столик, и благодарную память не только по отношению к родителям, но и ко всем, кого Богдан считал близкими себе по духу – от Натальи Лотоцкой и Сергея Данченко, которому он многим обязан, до Тараса Шевченко, Уильяма Шекспира, Ивана Франко, Антона Чехова, Николая Гоголя, Шолом-Алейхема, Амосия Бучмы, Леся Курбаса, с которым хоть и не был знаком лично, зато оказался связан общим пониманием того, что есть добро и что есть зло, и потому безусловно является их наследником по прямой.

Удивительный актер, один из самых интересных в своем поколении. Он был светлой личностью. Я в это вкладываю очень большой смысл.

В нем было нечто такое, что людей не разъединяло, а объединяло, напоминало, что все мы люди и ничто человеческое нам не чуждо. Это особенно важно сегодня, когда у нас нет авторитетов и нет людей, к которым мы бы могли относиться с таким уважением, доверием и любовью, с какими относились к таким людям и артистам, как Богдан Сильвестрович Ступка».

Старший научный сотрудник Театрального музея им. А.А. Бахрушина **Екатерина Казакова** напомнила о двух потрясающих театральных работах артиста – роли Войницкого в «Дяде Ване» и короля Лира и «протянула» совершенно неожиданную ниточку от... мамы Богдана Сильвестровича, показав, как отдельные детали биографии могут отразиться на ролях.

Так, в молодости мама Мария мечтала стать актрисой, но посвятила себя семье, заслонив свою мечту, образно говоря, супами и кастрюлями. А это же тема «Дяди Вани»! Мамина внутренняя талантливость,



Мама Мария Григорьевна с маленьким Богданом (1943)

Б. Ступка. Первая роль в театральной студии (1961)





«Старосветская любовь». Пульхерия Ивановна – Л. Ахеджакова, Афанасий Иванович – Б. Ступка (1999)

удивительные глаза, истинно чеховский, мягкий, цельный, не сдающийся жизни характер были переданы сыну.

Без малого 20 лет отделяют роли Войничкого и короля Лира, но обе они были созданы вместе с удивительным режиссером Сергеем Данченко, с которым судьба Богдана Сильвестровича была неразрывно связана на протяжении практически всей его творческой жизни.

«Короля Лира» можно было поставить как историю о предательстве пожилого человека, но гениальный режиссер и необыкновенно мощный актер помогли до конца понять, что хрестоматийно известная шекспировская «разбушевавшаяся стихия» не так страшна, как буря в душе Лира, потому что сама по себе буря в природе не является злом, а только стихийной реакцией на человеческое зло, символом катастрофических катаклизмов, приводящих к распаду человечества. А кусочек черного хлеба, который жует Лир во время все той же бури, стал символом прозрения короля, символом того, что изменилась не только его жизнь, но и его

мировоззрение. И воплотить такую метаморфозу под силу только очень большим артистам.

Лия Ахеджакова тепло и эмоционально вспоминала совместную театральную работу с Богданом Ступкой в спектакле Валерия Фокина «Старосветская любовь»:

— До личной встречи с Богданом Сильвестровичем я его уже знала как большого артиста. Правда, он тогда в России редко бывал, а вот после нашего спектакля он стал здесь бывать очень часто.

Мне творческая судьба подарила встречу с самыми потрясающими партнерами, среди которых особое место занимает Богдан Ступка. В нем было актерское благородство – благородство поведения на сцене. Он никогда не солировал, а растворялся в тебе, жил тобой.

Сколько бы ни ругали антрепризу, она замечательна тем, что при хорошем режиссере и достойном произведении появляется уникальная возможность встретиться с замечательными партнерами, с которыми никогда бы не встретишься в других обстоятельствах. Сколько работаю в театре, мне ни Чехова, ни Достоевского, ни Пушкина, ни Гоголя не суждено было



«Тевье-Тевель». Тевель – Б. Ступка (1989)

сыграть. И нашелся продюсер, который заказал пьесу Николаю Коляде. Так появился спектакль «Старосветская любовь».

Был такой случай. Мы задолго до начала спектакля ложились на пол. Как-то он лежал-лежал и вдруг тихо говорит: «Как бы хорошо было сейчас стоять на четвереньках и дергать свеклу. Какая прекрасная жизнь! А тут лежишь, как собака, на подстилке, и от нервов кажется, что удар хватит».

В жизни Богдан Ступка был потрясающим рассказчиком анекдотов, прекрасно читал украинскую поэзию, пел, как оперный певец. Помню, как-то «Современник» приехал на гастроли в Киев, и мы работали на сцене Театра им. Ивана Франко. После спектакля, как водится, был банкет, на котором во главе стола сидели Валентин Гафт и Богдан Ступка и соревновались в словесности – кто кого.

Но главным, конечно же, на вечере был сам Богдан Сильвестрович. Были показаны его фотографии в жизни и в кино- и театральных ролях, отрывки из спектаклей «Тевье-Тевель» и «Старосветская любовь», в его исполнении прозвучало стихотворение современной украинской поэтессы

Лины Костенко «Крылья» и «Завещание» Тараса Шевченко.

Человек покидает нас навсегда только тогда, когда исчезают все материальные свидетельства и, конечно же, память о нем. Богдана Ступку помнят и любят миллионы! За всю свою жизнь он был в ипостаси не только кино- и театрального актера, но и министра культуры, и художественного руководителя родного Театра имени Ивана Франко, в течение всей своей творческой жизни он получил 7 почетных званий, 8 орденов, 18 кино- и театральных премий, 10 призов на кинофестивалях и театральных конкурсах, за время театральной карьеры (1960–2008) им сыграно 73 роли, кинематографической (1970–2012) – ровно 100 киноролей, он снялся в 5 документальных фильмах и 9 сняты о нем, о его жизни можно прочитать в 8 книгах и перелистать бесконечное множество материалов в прессе! Люди с таким багажом навсегда остаются с нами. И в этом наше великое счастье. Вечная Вам память, Богдан Сильвестрович!

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

*Я жду трезвона, а не реплики убогой
Чтоб разодрать себя на мелкие куски!
Я не хожу проторенной дорогой —
И потому шепчу: «Создатель, помоги!»...*

*...Я причастился... Утвердился в вере...
Готов к полету... все сомненья позади...
ОН где-то здесь, наверное в партере...
Благая весть! «Создатель, помоги-и-и!»*

Это стихотворение называется «Молитва артиста». АРТИСТА в самом большом и глубоком понимании этого слова. Именно такого, каким являлся артист **Краснодарского академического театра драмы им. М. Горького**, заслуженный артист РСФСР **Александр Григорьевич КАТУНОВ**, автор этих строк.

5 марта 2016 года его не стало. В это невозможно поверить, невозможно предположить, что он больше не будет стоять на крыльце театра, за два, три часа до спектакля и на глазах преображаться в того героя, которого ему предстоит сыграть в этот вечер. Он молчал, но это было настолько глубоко наполненное смыслом молчание, что подойти и заговорить даже не приходило в голову. Он был духом театра, он сам был театром. 8 сентября ему исполнилось бы 66 лет.

Александр Катунев родился 8 сентября 1950 года в Куйбышеве, ныне Самаре. Творческую деятельность начал в 1974 году в ТЮЗе.

После школы пошел учиться в Куйбышевский институт авиации, но на четвертом курсе решил круто и навсегда поменять свою судьбу. Он забрал документы из вуза, отказался от вступления в партию и пошел работать в Театр. Возможно, самолестроение потеряло в лице Александра Катунева хорошего инженера, но зато мы все получили талантливейшего актера. Не имея

профессионального образования, не обладая героической внешностью, он сразу занял ведущее место в труппе Куйбышевского ТЮЗа. Потом были Брянский драматический театр, Курский драматический театр им. А.С. Пушкина, а в 1985 году Катунев приехал в Краснодар.

В Краснодарской драме он сразу стал играть главные роли. «Ночной мотоциклист» — Босс, «Случай в метро» — Феррони. Эти работы мгновенно обратили на себя внимание театральной общественности. О Катуневе заговорили как о тонком, психологическом актере с большой перспективой. Заметной стала работа над ролью Шарикова в спектакле «Собачье сердце» по М. Булгакову в постановке Ю. Соловьева. Роли посыпались на молодого артиста, как из рога изобилия: Освальд в «Привидениях» Г. Ибсена, Гамлет в «Гамлете» В. Шекспира, Хлудов в «Беге» М. Булгакова. И «голубая мечта» многих артистов — Лев Николаевич Мышкин в спектакле «Идиот» по роману Ф.М. Достоевского (инсценировка Р.А. Кушнарева, постановка В.Д. Рогульченко). Тонкий, нежный, трепетный и в то же время сильный, твердый в вере и любви Мышкин безоговорочно был принят как критикой, так и рядовым зрителем. Эта роль стала одной из самых знаковых в творчестве Александра Григорьевича. Как говорил режиссер спектакля: «Чтобы понять и принять Достоевского, мыслить как Достоевский, войти в атмосферу, созданную им, — надо самому быть немного Достоевским». То есть ранимым, чутким, с «обнаженными» нервами. И именно таким предстал перед нами Катунев в этой роли. Спектакль был показан в Москве, и столичная критика очень доброжелательно писала



о Мышкине в исполнении Александра Катунова.

А потом были Воланд, Афраний в «Евагелии от Воланда» по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Вошкин в «Бададошкине и сыне» Л. Леонова, Луи в «Пианино в траве» Ф. Саган, Федя в «Старой актрисе на роль жены Достоевского» Э. Радзинского, Иван Петрович Войницкий в «Дяде Ване» А.П. Чехова и еще десятки замечательных, ярких ролей. В 1994 году Александру Катунову было присвоено почетное звание «Заслуженный артист РСФСР». Последней работой Александра Григорьевича стала роль Князя в спектакле «Один день из жизни города М» по повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон». И вновь блистательный та-

лант замечательного артиста покори город.

Герои Катунова всегда вызвали сострадание, трогали и рождали любовь к театру как к искусству, без которого в духовной жизни человека не может быть полной гармонии. Образы, созданные им, отличались выразительной внешней формой и глубокой философской и психологической проработкой. Александр Григорьевич являлся признанным мастером своего дела, настоящим творцом, сгорающим на работе для нас с вами.

Искренне скорбим и прощаемся с большим артистом и замечательным человеком.

Краснодарское отделение СТД РФ

7 марта 2016 года на 56 году жизни от нас ушел актер большого таланта и блестящего мастерства, руководитель **Воркутинского театра кукол**, заслуженный работник культуры Республики Коми, член Союза театральных деятелей России и просто замечательный человек — **Игорь Алексеевич КОВАЛЁВ**.

Однажды избрав свой путь, Игорь Алексеевич остался ему верен до конца своих дней. Он был неистово влюблен в творчество и сцену, беззаветно и навсегда предан Его Величеству Театру.

Игорь Алексеевич прожил яркую жизнь, всегда имел активную позицию, его отличали глубокая человечность и подлинная интеллигентность, высокий профессионализм, жизненное и оптимизм.

Более 150 ролей, множество режиссерских постановок, огромное количество идей, замыслов и планов, искренняя и заинтересованная готовность ко всему новому, интересному, творческому — таким останется в нашей памяти этот добрый, искренний и порядочный человек.

Светлая память о нем всегда будет жить в наших сердцах.



Союз театральных деятелей Республики Коми выражает свои соболезнования родным и близким Игоря Алексеевича, коллективу Воркутинского театра кукол и Воркутинского драматического театра, поклонникам, коллегам и друзьям.

Елена ПЕКАРЬ
Председатель СТД Республики Коми

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7-187/2016

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 Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 1000 экз.

ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №1(41) 2016



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Таланты и поклонники» в Оренбургском
драматическом театре им. М. Горького

ФЕСТИВАЛИ

XI Международный театральный фестиваль
русскоязычных театров ближнего и дальнего зарубежья
«Соотечественники» в Саранске

XVII Международный «Брянцевский фестиваль»
в Санкт-Петербурге

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Академический ордена Трудового Красного Знамени
русский театр им. Евг. Вахтангова
(Владикавказ)

www.strast10.ru

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