

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-197/2017



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Вот уже и пролетел месяц нашего профессионального праздника — Международного дня театра, который отмечается всеми большими и малыми коллективами не только нашей страны, но и всего мира.

Наверное, совсем не случайно этот праздник так близок к дню весеннего равноденствия, когда пробуждаются силы, энергия, надежды, мечты. Ведь без всего этого Театр неммыслим! Если речь идет о подлинном театре, а не о том, что построен на призывах «сбросить с корабля современности» все то, чем жили и гордились на протяжении долгих десятилетий деятели культуры разных стран.

Театр становится все более многообразным: часто приближается к шоу, порой не ставит своей задачей вызвать сострадание и «милость к падшим», иногда увлекается жестокостью. Но, наверное, нет ничего страшнее, чем театр-картинка, которую воспринимают зрители, словно домашний телевизор. А это нередко бывает именно так — люди переговариваются во время действия почти вслух, комментируя происходящее на сцене, звучно откупоривают банки с напитками, не только шуршат конфетными фантиками, но и закусывают, ведут приглушенные разговоры по мобильным телефонам. И все это происходит в нескольких шагах от артистов... Хорошо еще, если тех, кто сосредоточен не на чувстве, а на чистой технике. А если они в это самое время страдают, плачут, пытаются искать истину?..

Нет, не стоит об этом в Международный день театра. Лучше, чуть перефразируя Александра Вертинского, «надо жить и надо вспоминать». И рано или поздно воспоминания о тех прекрасных встречах с Театром, которых было немало в наших жизнях, помогут вернуть Веру, Надежду, Любовь!

С праздником, дорогие друзья! Несмотря ни на что — с нашим общим праздником!



*Всегда ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7–197/2017

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ

Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2016–2017



На обложке: «Отцы и сыновья». Театр на Литейном (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Губаха. Е. Четина	2
Златоуст. Ю. Светлова	7
Кемерово. Г. Ганеева	11
Краснодар. А. Геннадьев	16
Ногинск. Н. Старосельская	22
Омск. Д. Литвина	25

СОДРУЖЕСТВО

Театр марионеток в Баку. В. Резникова	28
--	----

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Открытый фестиваль любительских театров «Чугоиноколь» (Кольчугино, Владимирская область). С. Коробков	34
---	----

ФЕСТИВАЛИ

V Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «СНЕГОВЕК ТЕАТРА» (Челябинск). О. Игнатюк	40
---	----

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Амфитрион» («Мастерская Петра Фоменко»). Д. Андреева	46
«Изгнание» (Театр им. Вл. Маяковского). Н. Старосельская	50
«Дракон» (МХТ им. А.П. Чехова). Д. Юрцова	55
«Мнимый больной» (Московский детский музыкальный театр «Экспромт»). Г. Степанова	60

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА «Отцы и сыновья» (Театр на Литейном). С. Козлов	68
---	----

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Борис Мессерер (Москва). Г. Смоленская	75
---	----

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Борис Мессерер. Промель Беллы. Романтическая хроника. Н. Старосельская	93
--	----

ЛИЦА

Лидия Дымова (Сызрань). А. Игнашов	96
Вячеслав Вершинин (Владикавказ). В. Зинько	103
Владимир Урин (Москва). Н.С.	106
Михаил Скоморохов (Пермь). И. Губин	108

ГОСТИ МОСКВЫ

Смоленский камерный театр. Е. Глебова	112
--	-----

МАСТЕРСКАЯ

«Горький. Дно. Высоцкий» (Школа-студия МХАТ, курс Е. Писарева). А. Павлова	116
---	-----

ВЗГЛЯД

Театриум на Серпуховке. Т. Каверзина	119
---	-----

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Санкт-Петербургский ТЮЗ имени А.А. Брянцева (Санкт-Петербург). Е. Ронгинская	132
---	-----

ВЫСТАВКИ

«Пустое пространство и "вся Вселенная"». Персональная выставка Татьяны Швеце в Государственном центральном музее им. А.А. Бахрушина. Е. Глебова	137
--	-----

«Александр Кузнецов. Избранное» Персональная выставка в Государственном центральном музее им. А.А. Бахрушина. О. Люстик	144
--	-----

МИР МУЗЫКИ

80-летие Государственного ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. А. Максвов	148
--	-----

МИР КУКОЛ

«Снегурочка» в Костромском театре кукол. Д. Шанина	153
---	-----

ЮБИЛЕЙ

Московский театр-студия п/р О. Табакова. Г. Степанова	66
Театр «КОМЕДИЯ» (Нижний Новгород). В. Федорова	126

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Георгий Котов (Омск)	159
----------------------	-----

ГУБАХА. «Дело № 345»

На премьере спектакля «**Стояние Зои**» зрители получают программу, стилизованную под папку документов «Дело № 345» с грифом «Совершенно секретно». **Молодежная студия-театр «Доминанта**», расположенная на улице Правды в городе **Губахе Пермского края**, дает установку на достоверность и правду жизни, усиливая историческую доминанту. Зрительское фойе погружает в атмосферу послевоенных лет: зеркальные шкафы и буфеты, настенные коврики, домотканые половики воскрешают семейные воспоминания. Эмоциональное участие публики предопределено до спектакля, время действия которого — морозный январь 1956 года.

Пьеса самарского драматурга **Александра Игнашова «Стояние Зои в видениях, встречах, песнях, молитвах»** переосмысливает народные предания о наказании за кощунство: исторические, мифологические, метафорические пласты опреде-

ляют событийный ряд — «Встреча отчаянная» и «Песня недопетая» сменяются «Видениями». Предисловие к пьесе напоминает об известной легенде «окаменевшей» с иконой Николая Чудотворца Зои, «стояние» которой продолжалось, как говорили в народе, то ли сорок, то ли сто дней. В текст пьесы включены цитаты из фельетона, опубликованного в 1956 году в газете «Волжская коммуна», цитируются документы о религиозных «чудесах» и связанных с ними репрессиях. Отталкиваясь от исторического фона, драматург пытается воплотить ряд сложнейших философских мотивов: предназначения, нравственного преступления, искупления через страдание. В подробной работе с историческими источниками сказывается его опыт создания художественной реальности на основе факта и документа. Не случайно в последнее время пьесы Александра Игнашова регулярно публикуются в журнале «Современная драматургия» («Стояние Зои»,

«Стояние Зои». Сцена из спектакля



«Нюрнберг. Скамья подсудимых», «Напутственные таинства», «Страсти по самозванцу»), побеждают в международных литературных конкурсах («Армия России: война и мир», «ЛитоДрама», «Время драмы», «Читаем новую пьесу»).

Основатель и художественный руководитель муниципального театра в небольшом городке Губаха режиссер **Любовь Зайцева** именно в «Современной драматургии» (№4, 2014) обратила внимание на пьесу «Стояние Зои». Поначалу работа шла трудно, текст сокращался и переформатировался. Премьерные показы шли с 1 по 10 февраля, когда в Перми состоялось открытие фестиваля «Золотая Маска». Вместе с драматургом мы были приглашены на премьеру.

В зале на пятьдесят мест все два часа стояла звенящая тишина. Сопереживая героям, некоторые зрители плакали. Перед нами не история кощунства, а история чудесного спасения души, светлой любви. Мы дважды посмотрели этот динамичный, живой, находящийся в развитии спектакль, приняли участие в обсуждении совместно

с режиссером, актерами и зрителями. Работая на малой сцене актерам в принципе сложно реализовать темпо-ритмичский переход из бытовой повседневности в сакральное пространство. Театр «Доминанта» тонко прочерчивает эту границу. Особо отметим сценическую сложность драматургического приема, который предполагает театральную проекцию внутреннего мира героини и режиссерское решение ее трагического «раздвоения». Воплощение души, воспаряющей «в лунном сиянии», требовало развернутой метафоричности, трудно сочетающейся с бытовой достоверностью других сюжетных линий. В пьесе отмечено: «Исполнительницы ролей Зои и Зойки могут, исходя из режиссерского решения, заменять друг друга в определенных сценах. Автор допускает исполнение обеих ролей одной актрисой». В губахинском спектакле мы видим двух актрис в одном образе, в разных пространствах (Зойка «до стояния» — **Ксения Палешева**, Зоя «после стояния» — **Екатерина Лапина**).

Сценография, световое и звуковое решение спектакля отражают заданные авто-

Сцена из спектакля





Зойка —
К. Палешева,
Зоя — Н. Лапина

ром ориентир. Ситцевая занавеска разделяет сцену на земное, обыденно грешное и безытное, предсмертное. Фотографически точно воссоздан скромный уют: швейная машинка, Зойкины книги, семейная икона Николая Чудотворца, которая «живет» в доме. Привычно начинающий семейный разговор о задуманной вечеринке, женихах, тесте и пирогах, мать вдруг вспоминает дурной сон: «К болезни? Не помню толком». «К безумию», — отвечает дочь. Тема безумия, намеченная в тексте, развернется в картину наваждения во время «Встречи пьяной». Через страдание Зойка/Зоя получит опасный дар предвидения: «Про всех вижу, знаю, что будет». Актрисы Ксения Палешева и Екатерина Лапина точно и сдержанно передают изначальную устремленность героини к иному, психологическую предопределенность трагических коллизий.

Укорененные в обыденности подруги — Нина (**Мария Зуева**) и Татьяна (**Татьяна Мальцева**), прагматичная мать — продавщица пива (**Наталья Жигачева**) не понимают мечтательницу Зойку. Убедительность женского актерского ансамбля, продуманность узнаваемых образов отмечали

на обсуждении премьерных спектаклей и зрители. Психологический подтекст прорывается в интонациях героинь, ритмическом решении. Семейно-бытовая история разворачивается в тесном пространстве комнаты, поведение героев четко детерминировано, режиссерская трактовка расширяет характеристики и детали, заявленные в пьесе. Динамичен переход от житейских разговоров к пьяному надрыву и нравственному надлому. Акцентированы элементы молодежного кошунства: Нина «поздравляет» Николая Угодника с Рождеством, крестит икону стаканом с водкой, позже этот жест повторит Зойка. Страдания и искупления удостоится трагическая героиня — Зоя. Остальные участники вечеринки, по сути, так и останутся в пространстве «Встречи напрасной».

Мир после «стояния» охвачен лютым холодом: холод на улице и в доме, мрак в заледеневших душах героев. Мир пограничья, где несут караул конвоиры и Майор — пространство без вещей и людей (они теперь — «окаменевшие» тела). Сценический минимализм подчеркивает безытнность: лишь полушубки конвоиров и печь, в которой пытаются поддержать огонь, обоз-

начают новую реальность: «Холодно мне, Господи!» Герои мерзнут не столько от холода, сколько от страха. Режиссер здесь следует за драматургом. У каждого из героев — своя тайна, свое наваждение и возможная надежда на спасение. Любовь Зайцева смягчает несколько прямолинейный социальный конфликт, обеспечивая новое качество понимания персонажей. В пьесе существенно противостояние священника и Майора, их диалоги достаточно подробны и идеологизированы. В спектакле отца Николая нет, его роль словно влита в образ Старика, точнее сказать, старца, совмещающего человеческое понимание и сакральное откровение. Старик одновременно и целитель, и судья, и исповедник. В пьесе Майор — мужчина, в спектакле эту роль неожиданно исполняет женщина (**Елена Шарантай**). Между ней и пожилым конвоиром Андреичем (**Антон Патлин**) даже

намечены особые, возможно, романтические отношения. Часто нехватка исполнителей-мужчин становится проблемой для театров небольших городов. Однако в данном случае дополнительная женская линия представляется оправданной, новая коллизия придает человеческое измерение героям, обеспечивает возможность развития характеров.

Встреча с чудом вызывает внутреннюю работу. Вопросая себя, герои задумываются, им открывается путь к преображению. Принципиально важны в спектакле сценические паузы, семантика невысказанного нейтрализует излишнюю нарративность. Пронзительна заключительная сцена, где главные герои возвышаются над обыденным и пограничным мирами. Играющий на воображаемой гармонии безногий инвалид Михаил здесь, наконец, свободен от душевных ран и открывает сокровенное.

Майор — Е. Шарантай, конвоир Андреич — А. Патлин





Зоя — К. Палешева, Михаил — С. Горбунов

Уютно устроившись на высоте, как на заваulinke, влюбленные напевают: «В лунном сиянии ранней весной...» В жизни им так и не удалось посидеть вместе, но в лунном свете, взойдя на свою Голгофу, они обретают себя и долгожданное счастье. Отсутствие наигрыша, естественность психологического рисунка Зои и Михаила (**Сергей Горбунов**) заслуживают особого упоминания. Любовь Зайцева при воплощении символического начала избегает ложной многозначительности и прямолинейности. Движение героев ввысь, за пределы повседневности, детерминировано партитурой спектакля.

Сложность воплощения категории трагического является одной из существенных проблем современной художественной культуры. Измельчание героя, тщетные попытки придать бытийный масштаб мелочам быта, избыточная риторика характерны для драматургии последних лет, в которой наличествуют трагические ситуации, но часто отсутствует подлинно трагический герой. В пьесе «Стояние

Зои» и в спектакле психологически убедительно и по-театральному ярко представлены характер, испытание и возвышение героини; органично сочетаются житейское и сакральное, метафоричность и исповедальность. Сценическое решение комплекса трагических мотивов отражает углубленность прочтения литературного первоисточника и режиссерскую свободу театрального мышления.

Без сомнения, спектакль задержится в репертуаре театра, который может стать одним из театральных центров Пермского края. Актеры в большинстве своем молоды и театр молод: за шестнадцать лет в нем поставлено более семидесяти спектаклей. Познавательная активность, внутренняя открытость, готовность к диалогу и экспериментам — эти черты творческого коллектива расширяют спектр возможностей, предполагают дальнейшую успешную деятельность.

Елена ЧЕТИНА

ЗЛАТОУСТ. Эта вечная любовь...

На малой сцене «Сфера» Златоустовского государственного драматического театра «Омнибус» состоялась премьера трагикомедии «Любовь до...» по пьесе итальянского драматурга А. Николаи «Не пятая, а девятая (любовь до гроба)».

По словам режиссера-постановщика, главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств России **Бориса Горбачевского**, «Альдо Николаи известен во всем мире. Театры охотно берут его пьесы в постановку, так как они вне времени, а потому всегда современны. К творчеству этого драматурга обращался Г.А. Товстоногов, который поставил на сцене Ленинградского БДТ пьесу «Синьор Марио пишет комедию». А. Николаи откровенно вскрывает человеческие отношения между мужчиной и женщиной которые были

всегда в обществе тайными и закрытыми. В этой пьесе и Марио, и Ева, и Бруно – люди очень непростые. С одной стороны, они эгоцентричны, с другой – глубоко одиноки. Эта тема итальянского неореализма общечеловеческая, созвучна обществу в любой стране. Женское и мужское начало – два абсолютно разных космоса. Об этом еще писали Толстой, Достоевский, Чехов, Стриндберг. В XXI веке взаимоотношения этих начал носят характер даже не конфликта, а войны, что грозит человечеству трагедией. Вот про это пьеса А. Николаи. Выход автор не подсказывает, он лишь обращает наше внимание на эту серьезную проблему».

Итак, любовь... Комедия итальянского драматурга в афише Златоустовского театра значится как трагикомедия. В жанре обозначен подход к изображаемому собы-

Бруно – И. Вершинин, Ева – В. Фролова, Лица – И. Сумбаташвили, К. Риттер





Ева – В. Фролова, Бруно – И. Вершинин

Ева – В. Фролова, Марио – М. Фаустов





Марио – М. Фаустов, Ева – В. Фролова, Бруно – И. Вершинин

тиям, которые разворачиваются стремительно, ярко и в то же время с надрывом, порой болезненной безысходностью.

Начало спектакля обманчиво – размеренное, спокойное, как морской штиль. И действительно, ничего сколько-нибудь интересного не предвещал тот погожий летний день, когда Бруно, молодой человек (**Игорь Вершинин**), отправился на пляж, чтобы отдохнуть и сбросить с себя груз накопившихся проблем. Правда, решает он это сделать, по замыслу режиссера-постановщика, несколько эксцентрично: достав из сумки веревку, начинает наматывать ее на булыжник... В этот же день на пляж пришла и Ева (**Виктория Фролова**), молодая, очаровательная, так жаждущая внимания и любви... С этого момента начнется история, головокружительная и непредсказуемая, которая поставит все с ног на голову.

Бруно, познакомившись с Евой, и не заметит, как окажется вовлеченным в, казалось бы, невозможные с точки зрения здравого смысла, события. Его жизнь за

короткое время сделает массу крутых виражей, приостанавливаясь в совсем уж крайних точках: больница, тюрьма, психиатрическая лечебница. Произойдет все настолько стремительно, что у Бруно не хватит времени на обдумывание и осмысление действительности. Игорь Вершинин в характере своего персонажа передает весь взрыв чувств – от растерянности и негодования до влечения и отторжения. Его герой до дна выпивает чашу выпавших на его долю неожиданных потрясений и страданий. И причиной всему окажется она, Ева, отдающая свою любовь бедному Бруно в таком объеме, что он неожиданно для себя в какой-то момент превращается в нечто размытое, потерянное. И рад бы вернуться во времена «до...»... Вот здесь-то и кроется главная беда. «О, как убийственно мы любим!» – воскликнул поэт. Это и о ней, о Еве. Яркая, эффектная, элегантная, ранимая, властная... Женщина-парадокс, которая щедро отдает Ему, единственному, море своей люб-



Сцена из спектакля

ви и заботы. Если она любит, то любит до... гроба. Но любимые ею перестают быть личностью, потому что превращаются в обожаемую игрушку, вещь, которая целиком принадлежит Еве. А уж она найдет место, куда пристроить эту вещь, в какие одежды одеть. Виктория Фролова, показывая сложный внутренний мир своей героини, пытается ее оправдать. Возможно, ее страстное желание любить и быть настолько же ответно любимой — из детства? Может, когда-то ей не хватило тепла, заботы, и, став взрослой, она пытается заполнить эту нишу? Взахлеб, неистово, безоглядно, но с твердо установленной таксой: жизнь любимого (ни много ни мало!) принадлежит только ей. Это давно понял муж Евы, Марио (**Максим Фаустов**) и сумел дистанцироваться от жены, заставив ее глубоко страдать. Но ведь даже восхищаясь, любя, жалея, понимая, хочется оставаться самим собой: хотя бы

носки с галстуками выбирать по своему желанию и иногда почитать о звездах. Максим Фаустов играет очень тонко, иронично. Его Марио владеет ситуацией, прекрасно разбирается в людях. Он, выигравший в любовной войне, уже может смотреть на ситуацию со стороны и понимает, в каком положении оказался Бруно.

Когда эмоции зашкаливают, когда сердце жадно живет по законам эго, трагедии не избежать. Ева пытается уговорить Бруно... убить ее мужа. Если не ей, то никому Марио не должен достаться. Эта же участь ждала и Бруно... Мужчины переигрывают партию в свою пользу. Ситуация на грани здравого смысла, но, увы, имеющая место. Альдо Николаи облек ее в блестящую форму, актерам золотоустовского театра вместе с режиссером-постановщиком это тоже блестяще удалось сделать. Финальная сцена спектакля: Ева в белоснежном подвенечном платье. Марио и Бруно в торжес-

твенных черных костюмах. Цветы. Фини-та ля комедия.

Волнующий, откровенно-пронзительный, спектакль снова и снова напоминает нам, что любовь — не война, не борьба за лидерство в отношениях, любовь — это... Каждому из зрителей, испытавших массу противоречивых чувств, предстоит еще раз ответить на этот вечный и вроде бы несложный вопрос.

Спектакль поставлен на малой сцене. В ее небольшом пространстве художнику и режиссеру удалось достоверно и полно показать и морской берег, и реалии городской жизни с ее бешеным ритмом, и внутреннюю атмосферу помещений (больница, тюрьма, квартира). Функциональные декорации позволяют трансформировать пространство в зависимости от событий легко и быстро. Персонажи, меняющие декорации, — группа молодых актеров, роль которых — современное общество. Сюжет, прописанный драматургом, кинематографичен, поэтому удачная логическая связка между событиями-кадрами, продуманная ре-

жиссером, — это «говорящие», «реагирующие на происходящее» (своеобразный общественный резонанс) пластические номера.

Музыкальный фон спектакля, в отличие от оригинала пьесы, — известные «Besame Mucho» и «Jamaica», настраивающие на волну возвышенной романтики, глубокой страсти, высокой трагедии...

Малая сцена «Сфера» златоустовского театра заполнена до последнего места на спектакле «Любовь до...». Зритель в ожидании необыкновенной истории любви. Это так необходимо сегодня: миг волнующего предчувствия, обжигающего страдания, духовного очищения.

Остается добавить, что над сценографией работал заслуженный работник культуры РФ, заслуженный деятель искусств РБ **Виктор Хлыбов** (Уфа). Костюмы к спектаклю продумала **Лилия Файзулина**, пластические номера — **Виктория Пестова**.

Юлия СВЕТЛОВА

Фото Владимира НАКОРЯКОВА

КЕМЕРОВО. Зимний вечер в итальянской кофейне

Сиреневые сумерки с морозной сибирской проседью сопровождали меня на спектакль **Кемеровской драмы «Кофейная»**, поставленный жгучей итальянской красавицей **Алессандрой Джуинтини** по пьесе итальянского комедиографа XVIII века **Карло Гольдони**. В пространство и атмосферу «кофейного балагана» (жанровое определение спектакля) я, как и остальные зрители, попала еще в фойе театра, где лукавые и развеселые персонажи с печатью масок дель арте предлагали кофе, ненавязчивое общение и песни, звучащие

под гитару на чудесном итальянском языке. Как я поняла потом, пространством спектакля (художник **София Матвеева**) становится практически весь театр. Но поначалу, когда сразу, с мороза, встречаешь располагающую к добросердечию атмосферу тепла и раскованности, это производит волшебное впечатление, а живая роскошь театра преображается в «роскошь человеческого общения», которую Экзюпери заповедал нам как главную роскошь мира.

«Кофейновый балаган» непринужденно скользит между комедией масок и ко-



Траппола 2 – А. Остапенко, Ридольфо – Ю. Темирбаев, Траппола 1 – И. Сорвилов

медией нравов: тонкое понимание поэтики Карло Гольдони (с учетом дня сегодняшнего) отличает постановочную группу и всех исполнителей спектакля. Главное действующее лицо комедии «Кофейная» — это некий праздник, если праздником можно назвать повседневность, превращенную в кутерьму карнавального балагана. Яркая сочность мачосного театра растворяется в простоте и естественности действия, при непосредственном участии Автора в очаровательном воплощении молодой актрисы **Екатерины Грибановой**, которая в первой же сцене приобщает зрителя к происходящему и заявляет, что Карло Гольдони будет представлять она.

Сценическое пространство отдано центральному месту действия — кофейной, образ которой выразительно явлен пересечениями горизонтальных и вертикальных линий: столиков и возвышающихся всевозможных стержней и па-

лочек с нанизанными на них кофейными чашками — тоже весьма разнокалиберными. Это место, где пересекаются горожане, путешественники, посетители игровой и парикмахерской, разворачиваются личные и семейные конфликты, где на всеобщее обозрение выставляются слабости и пороки, где распускают сплетни, обманывают, плачут и смеются, проигрываются в пух и прах, — в полном, казалось бы, соответствии с ярмарочно-балаганной стилистикой. Не имеющей, однако, нарочито-грубых форм. Спектакль обладает той мягкостью, которую невозможно пересказать, но нельзя не почувствовать. Эта мягкость — во всей атмосфере, в доминирующей цветовой гамме спектакля кофейно-молочных тонов с необходимыми яркими акцентами, в исполнительском мастерстве актерского состава.

События совершаются под знаком повседневности. Собственно, историй и сю-



Евгений – Т. Шилов

жетных линий несколько, но в спектакле центральной становится безудержная страсть к игре молодого венецианского купца Евгенио (**Тимофей Шилов**) и борьба вокруг него противостоящих сил. Ридольфо, содержатель кофейной (**Юрий Темирбаев**), из природного чувства доброты и признательности своему бывшему хозяину, коим был отец Евгенио, с неистощимым терпением пытается наставить на путь истинный безалаберного игрока, повесу и мота. Ему упорно, хоть и бестолково помогает вечно плачущая и растерянная Виттория, жена Евгенио (**Наталья Амзинская**), покинутая мужем и красноречиво оставшаяся «об одной туфле». Странствует в поисках сбежавшего мужа и Пилигримка Плачида (**Анастасия Остапенко**), красуется на балкончике танцовщица Лизаура (**Дарья Мартышина**) – в ожидании претендента на свою руку – все того же мужа Плачиды, новоявленного графа

Леандро. Таковы, что называется, силы добра. По ту сторону конфликта консолидируются злые и, надо сказать, чрезвычайно колоритные силы: сбежавший от жены Фламинио – авантюрист и мнимый граф, «по совместительству» мелкий шулер (**Михаил Быков**), циничный содержатель игорного дома Пандольфо (**Александр Измайлов**), дворянин дон Марцио (**Иван Крылов**), под маской аристократизма которого явственно вырисовываются хамство, злословие и страсть к клевете. Каждой из противодействующих сторон вторит мужской и женский «хор», и каждая из противодействующих сторон интересна по-своему. Александр Измайлов воплощает образ такого игрока-хищника, подчеркивая вполне узнаваемую сегодня открытую алчность, устремленную к личному обогащению за счет ближнего своего. Иван Крылов представляет дона Марцио настоящим поэтом вранья и злосло-



Виттория – Н. Амзинская, Евгенио – Т. Шилов

Виттория – Н. Амзинская, Дон Марцио – И. Крылов





Пандольфо – А. Измайлов, Евгению – Т. Шиллов, актеры мужского и женского хора

вия; артист с непревзойденным комизмом показывает, как человек заполняет собственную оглушительную пустоту клеветой на всех и вся, без всяких к тому причин, на ходу сочиняя целые биографии, а образ «потаенной задней двери», ведущей к квартире танцовщицы Лизауры, становится лейтмотивом этого сочинительства, всякий раз вызывающего в зале взрывы хохота.

Ридольфо так положителен, добр и терпелив, что только блеск актерского мастерства Юрия Темирбаева способствует созданию живого образа. Образа хорошего человека, единственного в этом балагане жизни, кто занимается созиданием среди самых настоящих руин. Его фигура в светлых одеждах, разрисованных чашками кофе, появляется в нужный момент – не только предложить горячего, бодрящего кофе, но и соединить супружеские пары, помешать доносам и клевете, отвратить от

игры беспутного Евгению. Этому Евгению, чье простодушие подкупает, а вероломство вызывает негодование, Ридольфо столько раз помогает избавиться от долгов, спасает от пагубной страсти к игре, что невольно задаешься вопросом, в человеческих ли это силах – спасти игрока и маньяка. Неуловимым образом, легко и естественно Юрий Темирбаев убеждает нас в том, что вполне возможно. Думаю, печальная актуальность проблемы и привлекла режиссера к этому комедийному материалу, ставшему источником серьезного театрального высказывания о беспределности терпения и доброты – ключей, открывающих все двери.

Пожалуй, история итальянского театра не знает более звучного имени, чем Карло Гольдони. Однако его «Кофейная», написанная в 1750 году, не может похвастаться богатством сценической биографии, и Александр Николаевич



Карло Гольдони – Е. Грибанова

Островский перевел ее с просветительскими целями, совсем не надеясь на постановку пьесы в России: уж очень велик был груз назидательности и многословия в тексте. На что у драматурга было безусловное право, да и весь его жизненный опыт требовал выражения в творчестве: скромный «венецианский адвокат», как называл себя Гольдони, к тому времени не понаслышке узнал изнанку жизни, пройдя по всем итальянским городам и весям. В спектакле Алесандры Джуинтини не осталось и следа от тяжеловесного многословия, зато бережно сохранен неповторимый флер творчества Карло Гольдони: и знание теневых сторон жизни, и привет от комедии дель арте с ее импровизацией и масками, а также последующим преобразованием в комедию нравов. Харизматичный актерский ансамбль виртуозно подает сложное содержание в легкой и современной упаковке. Вместе с пением итальянских песен и лучами далекого итальянского солнца.

Даты рождения и смерти Карло Гольдони, между тем, приходится на февраль...

Галина ГАНЕЕВА

Фото из архива театра

КРАСНОДАР. Старомодное танго

Пьеса Валентины Аслановой «Дамское танго» в Краснодарском театре драмы идет под названием «Танго втроем». Режиссер-постановщик Елена Журавлева выбирала материал специально под заслуженную артистку России Веру Великанову. Замечательная актриса три десятилетия служит в театре, и все эти годы является его примой, славой и любимицей публики. Так получилось, что сегодня у Великановой практически нет ролей, и она, по большому счету, не удел. Журавлева как истинный профессионал спра-

зу оценила масштаб актрисы и, движимая творческим «эгоизмом», конечно же, не могла пройти мимо яркой фактуры.

Пьеса Аслановой о танцовщице Мадлен, ушедшей на покой и живущей размеренной, тихой жизнью. Лишь незлобивые перепалки с родственницей-компаньонкой Симоной да общение с профессором Сорбонны Жаном и есть основные события календаря ее, так сказать, жизни после славы. И, конечно же, «танцовщица в отставке» живет своими воспоминаниями о прошлой карьере, мужьях, мужчинах. Од-



Симона — А. Еркова, Жан — Г. Хадышьян. Фото И. Семенца

нако всю эту полусонную благодать нарушает неожиданное приглашение принять участие в шоу в парижском зале «Олимпия». Для Мадлен предложение прозвучало словно звук горниста поутру! Возрождаясь сама, она невольно преображает все вокруг. В вихрь страстей приготовлений, с репетициями, диетами, режимом, попадает и ее неотесанная, угловатая, провинциальная кухня.

Анна Еркова в роли компаньонки последовательно превращается из гадкого утенка в интересную, прелестную девушку. Еркова не из тех, кто завоевывает роль сразу. Это Великанова умеет моментально перевоплощаться, у Анны сей процесс постепенный. Будучи актрисой тонкой, даже утонченной, она принадлежит к женщинам скорее не нашего вре-

мени. Ее размеренная пластика, какая-то отстраненная изящность, превосходно бы смотрелись в западной драматургии прошлых лет и в русской классике. Но для подобных открытий нужен чуткий художник... Елена Журавлева сразу почувствовала и увидела потенциал актрисы, со всеми особенностями и нюансами. И даже в неуклюжести Симоны мы ощущаем особую грацию, особую прелесть.

Мадлен Великановой, на первый взгляд, полная противоположность своей партнерши. Бывшая звезда (а как мы понимаем, бывших звезд не бывает) и ведет себя с присущей ей эпатажностью, требовательностью. Правда, капризы примадонны больше напоминают игру по кругу, за которой стоит страстная, мечтательная натура и одновременно ранимая лич-

«Танго втроем».
Мадлен — В. Великанова.
Фото С. Нефедовой





Сцена из спектакля. Фото И. Семенца

ность. Исходя из этого, режиссер ввела в пьесу еще один персонаж, который является в образе воспоминаний Мадлен. Актер **Роман Бурдеев** со своей эффектной внешностью и статью как никто подходит на роль мужчины-мечты, мужчины-грезы, мужчины-воспоминания. Уйдя от дешевой сентиментальности и придав всему этому флеру легкую насмешливость, Журавлева показала себя еще и мастером самоироничных подтекстов.

Вообще весь спектакль построен на юморе, иронии – порой грустной, но не безнадежной. У постановщика жанр определен как лирическая комедия. И Елена Журавлева следует заявленному формату верно и точно. Мне пришлось посмотреть «Танго» несколько раз, с перерывом в один год, и я был приятно поражен, насколько работа стала цельной и законченной.

Пьесу Аслановой ставят по-разному. Кто-то даже избавляется от профессора Сорбонны, но именно он, забавный «любитель бобров», придает спектаклю тро-

гательность. Необыкновенно комичным получился его монолог о грызунах, когда умеющая владеть собой в любой ситуации Мадлен вдруг растерялась, не зная, куда себя деть и что говорить. С одной стороны, мы прослеживаем в ее воспоминаниях знойных мужчин, а с другой – видим чудного, неловкого, местами смешного «ботаника», который никак не подходит на роль героя-любownika, разбивающего сердца. **Георгий Хадышьян** и играет своего чудака очень мило и трогательно.

Весь спектакль построен на диалогах, довольно-таки остроумных, рапирных. Значительно сократив материал, режиссер смогла вычленив самое главное и создать образы с их биографией, с их настоящим и взглядом в будущее. «Танго» не зря пользуется популярностью у зрителя. Надо отметить и ненавязчивый музыкальный ряд, где даже пресламенитое аргентинское танго Астора Пьяцоллы и музыка из кинофильмов «Запах женщины», «Правдивая лож» и «Давайте потанцуем» органично вплетены и создают свой аромат и об-

Мадлен — В. Великанова,
Партнер — Р. Бурдеев.
Фото С. Нефедовой





Партнер — Р. Бурдеев. Фото С. Нефедовой

раз. Впрочем, мы не видим как таковой и хореографии, хотя есть постановки, где танцы просто льются через край (в свое время даже один из лучших современных хореографов Алексей Ратманский приложил к «Дамскому танго» руку). Елена Журавлева пошла по иному пути: поднявшись над бытом и реалиями, ее мир строится на внутренней пластике, на движениях души. А Великанова умеет быть в этом плане и пластичной, и подвижной, и уходить в иные пространства.

Сценографическое решение **Кирилла Еремина** — это и квартира, и закулисье, где снующие монтировщики чувствуют себя как дома. Мадлен же, все время натякаяющаяся на них, на какие-то предметы, словно чужая здесь. То ли это ее сон, то ли фобии, то ли страхи... С этой картины начинается действие. А финал, конечно же, жизнеутверждающий — наши героини покоряют «Олимпию», тем самым переборю судьбу. В самом названии пьесы у Аслановой все-таки заложена какая-то «никому ненужность» и отчасти безысходность.

Журавлева аккуратно повернула драматургический материал в иное русло, найдя для своих героев и смысл, и надежду.

Ни для кого не секрет, что бывают спектакли очень талантливые, незаурядные, но пересматривать их совсем нет желания, а есть работы, к которым хочется возвращаться и возвращаться. «Танго втроем» к последним относится в полной мере. Камерный, личный, сокровенный, теплый и в то же время с обнаженным нервом, это спектакль щемящих монологов — о потерях и приобретениях, об удивительных женщинах и настоящих отношениях. В нем есть и какая-то старомодность, восходящая к воспоминаниям, когда пошлость называлась пошлостью, когда хороший вкус отделялся от вульгарности и когда всего лишь одна ночь, проведенная с человеком, — как это произошло в жизни Мадлен — прозвучала прекрасным романтическим путешествием, а не случайной связью.

Александр ГЕННАДЬЕВ

НОГИНСК. Когда смех учит

Пьеса Д. Чодорова «Любовь на лестничной клетке» («Сосед и соседка») совсем не случайно привлекает российские театры (это можно довольно легко проследить) в те периоды времени, когда все вокруг настраивает на депрессивное состояние: современная драматургия, нынешние театральные афиши, сегодняшние радио и телевидение, фильмы катастроф отечественного и неотечественного производства, бесконечные новости о терактах, убийствах, сошедших с рельс поездов, врезавшихся друг в друга автобусах и автомобилях, экономика, экология и прочее, прочее, прочее. И когда все это и еще многое другое, сугубо личное, завязывается в некий прочный узел, так хочется освободиться из его петли хотя бы на два-три часа, которое дарит зрелище пусть не изысканное по мысли, но согревающее наивным теплом...

Спектакль **Московского областного театра драмы и комедии**, что расположен в недалеком от столицы **Ногинске**, поставлен **Валерием Якуниным** (сценография **Максима Железнякова**, художники по костюмам **Андрей и Янина Троицкие**, музыкальный подбор **Елены Троян**) как бы в пересечении и даже в некоей игре жанров — водевиль с лирическим наполнением, с элементами абсурда, с легкими манками психологических оттенков. Воплотить все это очень сложно и удается, к сожалению, не всем участникам спектакля, по мысли режиссера, сплетенного причудливо, с заведомым смещением очертаний характеров, судеб, событий.

Сюжет может показаться элементарным почти до нелепости: выставляя своего бывшего мужа из квартиры, женщина захлопнула дверь и осталась на лестничной клетке наедине со старомодным, гро-

Майкл — В. Ташлыков, Гринберг — А. Троицкий





Ольга — Е. Троян

мыхающим лифтом и запертой дверью соседа, которого она никогда прежде не видела. Надавив кнопку звонка, она в ужасе слышит вой полицейской сирены и видит вспыхивающие вокруг лампы, понимая, что в этом ужасе ей предстоит провести, вероятно, не только ночь, но и наступающий уик-энд: на улице ночь, метель, холод, а вокруг пустота...

Конечно, подобная ситуация может кого-то рассмешить, но ненадолго — наверное, у каждого из зрителей есть в глубине памяти собственная история захлопнувшейся двери и чувства безнадежности. Вот и здесь хотелось бы проникнуться невольным сочувствием к Дженифер Фостер, прожившей с мужем Артуром четверть века и ушедшей от него, потому что невыносимо стало терпеть его занудство и педантизм. Но **Татьяна Иванцова** играет женщину, в сущности, такую же нелепую и занудную, как и ее муж (**Владимир Драковский**), не углубляясь в оттенки характера, не проявляя любопытства к появившемуся внезапно в огромной шубе и экзотической меховой шапке с хвостом соседу, не меняя почти истерического состояния от начала спектакля до его финала. **Владимир Таш-**

лыков поистине блистателен в роли Майкла Гардена — он смело и ярко играет смену самых разных состояний своего персонажа, подчеркивая тонкими штрихами его таинственность, загадочность и откровенное желание утащить соседку в свою «берлогу» — ведь это она видит его впервые, а он постоянно подслушивает ее телефонные разговоры и пребывает в детальном знании жизни Дженифер, завоевать ее, как охотник свою добычу, и научить жизни, которая не укладывается в материнские советы, может быть, и весьма полезные для подростков, но не для женщины, разменявшей пятый десяток.

Когда на лестничной клетке неожиданно появляется ее сын Тим (**Роман Чумаков**) с подружкой Терри (**Вероника Кулакова**), и молодые люди застают Дженифер, заматанную в полотенце, выходящей из соседней квартиры, сценическое повествование приобретает иные краски, но, к сожалению, у героини они появляются на несколько секунд — когда она объясняет подружке сына, что он пустой прожектер, ничего не выйдет из его планов уехать в Неваду и купить там ферму. И в этот момент в молодой актрисе Веронике Кулако-



Гринберг — А. Троицкий,
Майкл — В. Ташлыков

вой пробуждается то, чего так не доставало в начале — умение принимать решения, не прячась за спину Тима. И тогда в водевиле начинают отчетливо звучать мотивы лирической комедии — с положенной этому жанру грустинкой.

А потом из громышающего лифта выйдет молодая женщина, любовница Майкла Ольга (это очень интересная, выразительная работа **Елены Троян**), и ее появление будет очень громким, смешным и отчего-то немного грустным — особенно, когда она решит покинуть возлюбленного навсегда и принесет свои извинения Дженифер за устроенный скандал.

Вот так и будет вести нас режиссер по причудливой игре жанров, резко меняя наше настроение, заставляя что-то вспомнить, о чем-то задуматься, кому-то из персонажей посочувствовать, над кем-то посмеяться. Ведь жизнь, в сущности, совсем не веселая штука. Хотя и очень увлекательная, потому что полна неожиданностей...

Одним из главных сюрпризов спектакля становится явление то ли слесаря, то ли медвежатника, вызванного Артуром к бывшей жене. Он предупреждает, что гонорар Гринберг получит от «другого мужчины», и старый еврей, польстившийся в ледяную ночь на 150 долларов, сразу предупреждает об этом Майкла. И тут начинается подлинный пир актерского мастерс-

тва — дуэт Владимира Ташлыкова и **Андрея Троицкого**, упоительно играющего Гринберга, невозможно смотреть без смеха, аплодисментов, наслаждаясь их взаимоотношениями, тонко и точно обыгранным каждым моментом существования: Майкл угощает Гринберга коньяком, тот, жалуясь на жену, с которой прожил 35 лет, перебирает инструменты в сумке, натягивает красные перчатки и с помощью кредитки мгновенно открывает дверь Дженифер. Но как же не хочется ему уходить от этих милых людей! Гринберг готов починить старый лифт, еще какую-нибудь дверь, да что угодно, лишь бы побыть с ними еще, мешая Дженифер и Майклу наконец-то остаться наедине.

И они остаются наедине. Может быть, лишь на эти дни. Может быть, навсегда. Суть совсем не в этом, а в том, что очень смешная, абсолютно водевильная ситуация заставила героев на многое взглянуть иначе.

Наверное, и некоторых зрителей тоже. Ведь иногда в самых непритязательных ситуациях скрыто нечто большее. Важно не пропустить. И тогда самый бездумный смех обернется вдруг новым знанием, уроком...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром

ОМСК. Театральная психотерапия

Чуть более 20 лет назад на карте театрального Омска появился новый театр — Лицейский. Он был создан по инициативе заслуженного артиста России **Вадима Решетникова**. Это была рискованная и смелая идея: в 1994 году в городе уже было семь театров. Но движимый идеей создания профессионального театра, в стенах которого школьники и студенты могли бы обучаться актерскому мастерству, делать первые шаги и становиться настоящими артистами, — Решетников добился своего. И сегодня омский драматический Лицейский театр, рожденный из авантюры и ставший особенным, продолжает проводить творческие опыты.

Например, не так давно в театре решили провести эксперимент: устроить сеансы театральной психотерапии для зрителей.

Психотерапия как медицинский термин редко используется в театре. Но авторы идеи решили отойти от привычной театральной терминологии и формы общения со зрителями — и объединили искусство и науку.

В репертуаре театра есть спектакль «**Равнодушный красавец**», поставленный режиссером — выпускницей Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств **Лилианной Белявской** по одноименной пьесе **Ж. Кокто** и пьесе **Д. Килти «Милый лжец»**. История отношений Эдит Пиаф и Поля Мёрисса — это весьма популярный сценарий отношений мужчины и женщины: глубокой ночью женщина ждет своего возлюбленного, а его все нет; она рисует в воображении картины измены и лжи, и когда мужчина все же появляется дома, требует от

«Равнодушный красавец». Она — Д. Оклея, Он — А. Боткин





Психотерапевт Григорий Овцов

него внимания весьма эксцентричным образом: вызывая его на громкий скандал. В финале спектакля он уходит, а она возрождается для новой жизни и любви.

Такая довольно обычная история при помощи театральных средств обрела художественную эмоциональность и привлекательность. Спектакль держит в напряжении от начала и до конца — во многом это происходит благодаря выразительной, яркой хореографии (**Ирина Горэ**): несколько танцевальных композиций в стиле модерн отражают внутреннюю борьбу героини (**Дарья Оклей**) с собой, своими эмоциями: страстью, ненавистью, отчаянием; а лаконичная сценография подчеркивает сосредоточенность на времени «здесь и сейчас». Время вообще становится отдельным ключевым персонажем: оно убивает и вселяет надежду, отрезвляет и затуманивает сознание, оно быстротечно и растянuto одновременно.

И лишь для мужчины — этого преступно равнодушного красавца (**Александр Боткин**) — ничто не имеет значения. Ни время, которое для него безлико, ни женская

истерика, которую он мастерски игнорирует, — ни сама женщина, которая так предсказуема в выражении своих чувств.

Спектакль рождает множество вопросов: любовь ли это? Почему мужчине и женщине бывает так сложно построить счастливые отношения? Что мешает нам быть счастливыми? Как избавиться от любовной зависимости? Как выйти из подобной ситуации с наименьшими потерями для себя?

Зрители часто выходят из зала со слезами на глазах — возможно, что-то подобное было когда-то и в их жизни. Поэтому в театре решили не оставлять вопросы без ответов, а зрителей — наедине со своими чувствами, и пригласили на обсуждение спектакля профессиональных психологов и психотерапевтов — помочь разрешить внутренние конфликты. Таким образом, после спектакля начинался своеобразный сеанс коллективного психоанализа, участниками которого становились зрители, артисты, врачи и педагоги.

Психотерапевты порой бывали безжалостны в своих суждениях: *«Любящий*



Доктор
психологических
наук, профессор
Дмитрий Четвериков

человек, лишенный объекта своей любви, похож на наркомана, лишенного своего шприца, — говорит Дмитрий Четвериков, доктор психологических наук, профессор. — Причина такого поведения — в эмоциональной составляющей любви. Такую истинно эмоциональную любовь, как показана в спектакле, переживают только 35 % людей и лишь раз в жизни. Что же до формулы идеальной любви, то ее не существует».

Другой специалист — психотерапевт **Григорий Овцов** — видит проблему в том, что влюбленные пары часто стремятся перевоспитать друг друга, забывая о диалоге. К тому же женщинам свойственно самостоятельно загонять себя в клетку своих эмоций.

Зрительницы пытались оправдать поведение героини, но аргументы профес-

сионалов были сильнее. И несмотря на несогласие, споры и убежденность всех сторон — участников этого сеанса, получилось создать главное: объединить зрителей и театр через диалог, которого часто не хватает влюбленным.

Тема любви и человеческих отношений, возможность задать вопросы и посмотреть на себя со стороны вызвали большой интерес у публики. Вдохновленные разговором, зрители выходили из зала с желанием вновь попасть на подобный сеанс психотерапии. Кстати, и сами специалисты заинтересовались этим экспериментом — они тоже готовы периодически объединяться с театром. Ведь, по сути, у нас всех общая цель: исцеление душ.

Дина ЛИТВИНА

ПОСТИЖЕНИЕ МИРА

В Баку, в Ичери Шехер, по улице Муслима Магомаева, 20 открылся **Театр марионеток**. Премьера мугам-оперы (новый жанр, сочетающий структуру классической оперы с сольной вокальной импровизацией – мугамом) **У. Гаджибекова «Лейли и Меджнун»** состоялась в самом конце 2016 года. На премьере присутствовала первая леди страны Мехрибан Алиева. Благодаря ее помощи и поддержке, театр обрел свое постоянное место «прописки» при Управлении Государственного историко-архитектурного заповедника «Ичеришехер», а еще – прелестный архитектурный особнячок в четыре этажа, где расположились не только зрительный зал на 49 мест, но и творческие мастерские, из которых потом и выходят персонажи, рожденные фантазией и мастерством художников. Это второй спектакль в репертуаре театра, которому без малого 30 лет. Пер-

вым была оперетта Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан». Но это было давно, в самом начале 90-х, когда у театра не было своей крыши над головой и он «кочевал» по различным площадкам города, проходя испытание на прочность. А начиналось все с того, что в 80-х руководитель театра Тарлан Горчу увидел кукол марионеток Резо Габриадзе. И она, кукла, заинтересовала его настолько, что он решил создать свой театр и свою куклу, которая будет иметь неповторимое лицо. Первый спектакль «Аршин мал алан» был пробытым, а потому по эстетическому принципу мало чем отличался от традиционной, или точнее сказать, классической формы театра марионетки. Сам же спектакль был в некотором смысле декоративным: красиво оформленным в замкнутом пространстве привычного павильона, за которым и двигались актеры-кукловоды. Декорации, свет, кук-

Лейли — Ф. Бабаева





Али — А. Аллахвердиев, Лейли — Ф. Бабаева

лы и костюмы потребовали четырехлетнего напряженного труда, который увенчался грандиозным успехом коллектива и его руководителя, побывавших на международных фестивалях во многих европейских странах. И вот теперь, много лет спустя, появился новый спектакль — «Лейли и Меджнун». Над ним работали три с половиной года — резчики, механики, художники по росписи лиц, мастерицы по пошиву костюмов и декораций, которые трудно даже описать, потому что сшиты они вручную и напоминают смешанную технику лепнины, мозаики, набранной из крохотных кусочков ткани, клинопись и т.д. Декорации являют собой девять вариантов притягательно-красивых полотен, и по эскизам Тарлана Горчу были выполнены вручную

литовскими мастерицами. По его же эскизам были сшиты и костюмы для кукол-персонажей из тканей, которые он сам покупал на рынке старинных вещей Клинакур в Париже. Тарлан Горчу — автор этого театра, автор всех художественно-постановочных идей и концептуального взгляда на сам театр, который, по его мнению, призван популяризировать творчество великого азербайджанского композитора **Узеира Гаджибекова**. Сейчас, когда общественность города знакомится с новым домом марионеток и премьерным спектаклем, руководитель вынашивает новую художественно-постановочную идею о следующем спектакле — оперетте композитора «Не та, так эта», известной под названием «Мешади Ибад». Но это пока только мысли, записи, за-

*Дйсель Бадалова с куклой Мавр,
Назим Гусейнов с куклой Воин*



рисовки, которые еще не сложились в единый художественный образ. А сейчас все внимание поклонников этого искусства приковано к спектаклю «Лейли и Меджнун».

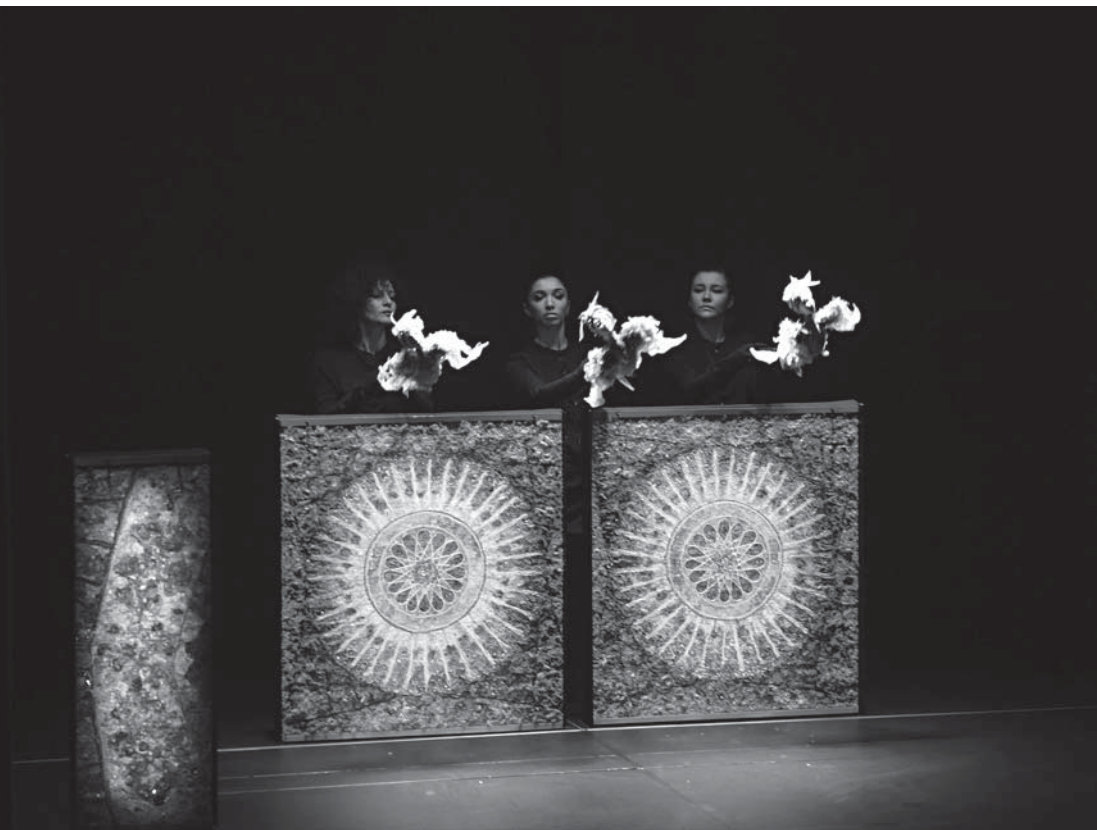
Либретто мугамной оперы было написано Узеиром Гаджибековым по мотивам одноименной поэмы Физули. Произведение, созданное композитором по всем канонам классической оперной драматургии, содержит в хоровых, дуэтах, трио и ариях героев — мугам. Именно это достояние азербайджанской музыкальной культуры помогает более полному психологическому раскрытию человеческих характеров персонажей.

Композитор **Салман Гамбаров** адаптировал музыку автора к современному звучанию, записав арии героев в исполнении ведущих оперных певцов страны. Так о чем же спектакль Тарлана Горчу? О любви, конечно. Но какой любви? Казалось бы, ну что тут задаваться вопросами, ведь история восточных Ромео и Джульетты давно известна всему миру! В том-то и дело, что историй этих великое множество и у каждой есть своя версия. Низами придавал значение чувственной любви, Физули — философии человеческих взаимоотношений, продиктованных свыше, Узеир Гаджибеков, создавая либретто по мотивам поэмы Физули, обращал внимание слушателей на то, что было очень актуальным в начале XX века, — вопросу равноправия женщин и мужчин. Тогда эта проблема стояла очень остро, и право выбора Лейли между любовью и не любовью звучало в опере вполне авангардно. Тарлан Горчу пошел гораздо дальше: обобщив опыт великих предшественников, он создал свою версию, с позиций Художника XXI века. Его сценическая история обрела новое самобытное звучание. Любовь Лейли и Гейса, прозванного в народе Меджнун (безумный) из-за слишком возвышенных чувств к Лейли, обретает космическое

звучание. Мир наполняется смыслом и гармонией только тогда, когда он осящен любовью. Потому что только в возвышенной любви рождается гармония, которая своим светом озаряет мир, делая его бессмертным. То есть вечным. Поэтому автор спектакля, в отличие от Узеира Гаджибекова, у которого герои умирают из-за невозможности быть вместе, не «убивает» своих героев. Он выводит их бессмертные души на совершенно другой космический уровень, туда, где любовь и жизнь продолжают. Подлинную любовь, если она есть, убить нельзя. Умирает физическое тело, не душа, которая остается жить в энергетической оболочке планеты, очищая своим светом пространство, одаривая этим светом других. Тех, кто способен любить. Ибо любовь — это высший дар небес. Получают его только избранные. Другие же должны стремиться к этому, понимая, что в любви есть спасение души, духа, гармонии. Этот процесс вечный и бесконечный, как сама жизнь. Ибо душа, как и любовь, бессмертны. Поэтому влюбленные продолжают свой путь в вечности, а в эпилоге мугамной оперы звучит:

*Не завершится путь сих двух влюбленных,
Любовью навсегда соединенных.*

Марионетки Тарлана Горчу, как он и мечтал когда-то, имеют свое лицо. Так же, как и сам театр, его концепция существования, принцип эстетического подхода к определению стилистики работы в конструкции актер-кукла-персонаж. Я не являюсь специалистом по театру марионеток. Но ни в каком из театров такого рода не видела, чтобы актеры не «водили» куклу, а сливались с ней воедино. Более того, сливаясь с ней, оставались при этом структурой alter ego. То есть — альтернативной личностью персонажа, которая оценивает, сопереживает, страдает, одобряет или не одобряет, поддерживает или же занимает абсолютно индифферентную позицию. Как, например,



Сцена из спектакля

это делают актрисы **Айсель Бадалова** и **Татьяна Терентьева**, проживающие эту историю вместе с другом Медждуна Нофелем и его соратником Мавром. Актрисы всем своим существом выражают сдержанность по отношению к персонажам, намеревающимся развязать войну с отцом Лейли. Они, конечно, не выражают своего протеста против такого решения, но мы видим, что и одобрения тоже нет. Ход, надо признать, увлекательно-завораживающий, потому что дополняет эту постановочную историю живой энергетикой, которая настолько одухотворяет куклу, что в какой-то момент возникает ощу-

щение абсолютной мистики: кукла начинает производить впечатление живого персонажа. Кукла Лейли принимается к актрисе **Фаризе Бабаевой** так, как будто это ее мама, которой можно выплакать всю боль от непереносимости бытия. Альтер эго Медждуна **Али Аллахвердиев** ведет своего героя так, что мы понимаем: любовь Медждуна — это не томление плоти. Его чувство гораздо сложнее и выше того, что доступно обычному человеческому пониманию. Дух Медждуна может опираться только на дух Лейли и лишь вместе они могут дать миру тот гармоничный Абсолют, который и является идеаль-

ной моделью для человеческого соединения. Пластика актера, графичность его движений во взаимодействии с куклой создают образ влюбленного героя в проявлении аскезы, которая присуща только людям высокой духовности.

Прибегая к такому постановочному ходу, автор спектакля подчеркивает мысль о том, что Любовь — это высший дар небес, который не может и не должен быть связан с низменным, меркантильным, чувственным или похотливым движением плоти. Любовь — это высшее проявление Духа и Духовности человека. Поэтому Лейли и Меджнун — избранные среди смертных. Ибо только они среди всех людей наделяны этим даром. Но в мире, где так много войн, несправедливости и крови, пока нет места для таких, как они. Их время еще не пришло. Но оно обязательно придет, потому что Лейли и Меджнун не умерли в привычном понимании этого слова. Их тела не будут подвержены физическому распаду в земле. Они ушли в горние выси...

Тарлан Горчу не ограничивает пространство сцены привычными для такого театра ширмами. Он отправляет актера и самого, и вместе с куклой в пространство «коробки», свойственное драматическому театру. А в канву действия оперы вводит физическое тело актера, создающего ритмическую графичность пластического действия. Ритуальный танец накануне войны между кланами Лейли и Меджнуна олицетворяет мир несовершенных людей, обладающих силой разрушения. (Хрупкое изящество кукол-марионеток в таком соседстве воспринимается, как красота, попираемая грубой физической силой.)

А еще автор спектакля, сливая актера с куклой, опускает его на колени. Вот тут-то и обнаруживается стилистическая особенность в подходе постановщика, экспериментирующего с про-

странством, в котором существуют живое человеческое тело и куклы. А особенность эта в том, что двухуровневое восприятие действия зрителем заключается в конструкции кукла-рука-лицо актера, что рождает ощущение эмоционального слияния между актером-куклой-персонажем, отправляя энергетическую волну в зрительный зал.

Особого внимания в режиссерской конструкции спектакля заслуживает работа актеров со сценическим оформлением. Во-первых, на ваших глазах происходит смена декораций, но вы этого... не замечаете. Во-вторых, художественный образ спектакля, в основе которого восточный орнамент, — это мантрический код послания постановщика.

Тарлан Горчу: «Орнамент — это мантрический повтор мысли, которая ведет к медитации и озарению. Восточный Орнамент — как лицо Бога, который разлит во всем, что есть жизнь. Зеркальное отображение орнамента — отражение противоположностей: мужского и женского. Кстати, вы найдете это и в пластике актеров».

Полижанровость действия спектакля для Тарлана Горчу — возможность исследовать мотивы причинно-следственных связей на пути человека к Богу. И цитатные отсылки мизансценических построений — это отсылки к культурам (в том числе и духовным) народов мира. Здесь ненавязчиво переплетаются духовные ценности христианства, ислама, суфизма, католицизма, напоминая зрителю, что философская мысль человека должна быть направлена на созидающее начало, а причин к антагонизму у человечества нет. Ибо в основе человеческого общежития должна быть Любовь. И если люди поймут и примут эту истину — они достигнут мировой гармонии.

Валентина РЕЗНИКОВА

НАВЕЛИ ЧУГИНОКОЛЬ

Своим названием **Открытый фестиваль любительских театров «Чугиноколь»** обязан поэту **Игорию Кашину**, в чьих иронических стихах слово-перевертыш, произведенное от **Кольчугино Владимирской области** («Чугиноколь, Чугиноколь, / Беспросветный городок. / В звоне лиры одинокой / Гибнет мой корявый слог») напоминает бинокль и без лишних комментариев ассоциируется с театром и всем, что с ним связано. А связано немало: в поселении металлургов, основанном на берегах Пекши купцом Кольчугиным в 1871-м (город — с 1931 года) и насчитывающим сегодня меньше пятидесяти тысяч жителей, успешно существует **Ассоциация любительских**

театров, и когда в местном ДК проходит межрегиональный фестиваль «Чугиноколь», кажется, что в зрительный зал помещается весь город. Весомую поддержку театральному слету оказывает не только Администрация района, но и градообразующее предприятие АО «Электрокабель “Кольчугинский завод”».

«Чугиноколь-2017» организаторы во главе с неутомимым **Александром Рыжовым** — режиссером **Образцового театра юного зрителя**, навели на 11 любительских коллективов, сформировав детскую и взрослую программу из спектаклей, представленных артистами-любителями из **Владимира, Петушков, Рязани, Ярославля, Краснознаменс-**

«Мы были...». Рязанский молодежный театр-студия «Шанс»





«О вреде табака и пользе театра». А. Коваленко. Краснознаменский молодежный театр «Круг-2» им. Е.П. Ступаковой

ка, Санкт-Петербурга. От Ассоциации кольчугинских театров в афишу включили пять названий: «Госпожа Метелица» братьев Гримм и «Кот наоборот» О. Емельяновой (Поэтический театр), пушкинскую «Сказку о попе и работнике его Балде» (Образцовый театр-студия «Синяя птица»), «Пушкин. Нулин» и «Шведская спичка по А.П. Чехову (Образцовый ТЮЗ). В безусловных фаворитах фестиваля оказались три из перечисленных списком и составивших своеобразный триптих сочинения, которые могут послужить примером свободного и не скованного ни школьными, ни учеными традициями прочтения классических текстов.

Пушкинская сказка начинается из такта хорovým «сходом» веселых ложек-карей, поочередно примеряющих на себя маски персонажей, мгновенно перевоплощающихся на глазах изумленной публики и образующих сценическое действие по образу и подобию стихосложения. Режиссер **Вероника**

Щеглова увлечена живым действием больше, чем назиданием, что для изображающих пушкинских героев детей куда важнее, нежели итоговая мораль, и через абсолютную музыкальность речевых периодов управляет происходящим так же искусно, как увлеченный поэт управляет с рифмой. Стиль сорокаминутного действия напоминает стиль стремительного и полетного пушкинского автографа, где нажимы пера воспринимаются акцентами, а знаки препинания — многоговорящими комментариями.

Ироническим слогом владеют и старшие товарищи «Синей птицы» (звание лауреата I степени), под доглядом **Александра Рыжова** осваивающие пушкинскую и чеховскую поэтику в «Нулине» и «Шведской спичке» с той свободой лицедейства, какой стоит завидовать дипломированным профессионалам. Не отменяя формы рассказа, режиссер превращает авторское повествование в фантастическую по раз-



*«Принцесса Турандот».
Адельма — А. Саклакова.
Санкт-Петербургский
Театр-студия «Синтез»
им. Юрия Остроумова*

работке деталей и характеристик игру, невидимыми нитями соединяя читаемый текст с показами, безшовно меняя текст и показ местами, переводя слово в действие, а действие в комментирующее слово. Литература надежно спрятана за игровой фантазией, но при этом сценическая драматургия, остроженная из этюдов и пантомим, не угнетает словесности как таковой. Рассказ о сговоре Натальи Павловны (**Анастасия Николаева**) с наперсницей Пара-

шей (**Елизавета Струнина**) предшествует «немая сцена», где красавица-служанка, высвобождаясь из объятий Лидина (**Владислав Степин**), завязывает очередной узелок на простенькой веревочке, с помощью которой «отмечает» любовные победы. Кажется, что этой самой веревочкой она и «повязана» с придумавшей интригу вокруг Нулина барыней, что Лидин прямиком из постели Параша продолжит крутить амуры с хозяйкой, а та, подставив заез-



«Пушкин. Нулин». Нулин — А. Жулин, Лидин — В. Степин. Образцовый ТЮЗ (Кольчугино)

жего графа, сохранит репутацию верной супруги в глазах света.

Или — начало «Шведской спички», где под фонограмму голосов Юрия Дяточкина и Максима Подберезовикова из ленты Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» раздаются роли, а заодно с ними и костюмы, задаются правила игры в иронический детектив, и уже чеховское слово, веселой амурной стрелой пробивая толщи календарных листков и долетая до наших дней, сливается с шуточным пушкинским, продолжая и развивая тему иронических превращений, в совершенстве освоенную Александром Рыжовым и его даровитыми подопечными: Анастасией Николаевой, Ольгой и Василием Ки-

рилловыми, Александром Жулиным, Святославом Бердичевским, Владиславом Степиным, Денисом Милешинным, Вадимом Кожевниковым.

Интонационно близко к ироничной манере кольчугинцев сыграли свои спектакли Краснознаменный молодежный театр «Круг-2» им. Е.П. Ступаковой «О вреде табака и пользе театра» (режиссер Андрей Ведмецкий, составивший вечер из «Лебединой песни» и «О вреде табака» соответственно и удостоенный звания лауреата II степени), и Санкт-Петербургский Театр-студия «Синтез» им. Юрия Остромухова, с явным пиететом к вахтанговским традициям разыгравший «Принцессу Турандот» К. Гоцци в пе-



«Шведская спичка». Образцовый ТЮЗ (Кольчугино)

реводе **М. Осоргина** (режиссер **Юлия Сорокина**). В чеховском монологе актер **Алексей Коваленко** (звание лауреата в номинации «Лучшая мужская роль») умело использовал комические краски, ни на йоту не забыв адресоваться к залу как к лекционной аудитории, но за маской его «мужа своей жены» Ивана Ивановича Нюхина то и дело проглядывал человек тонкой и забитой души, бегущий мещанской морали, но и не жаждущий одного покоя. В маленьком скетче удалось рассмотреть не водевильного персонажа, а «все-го Чехова» с его дядей Ваней, из которого мог получиться Достоевский и Шо-пенгауэр.

Питерцы отчаянно сражались на полях импровизации и *comedia dell'arte*, подменяя смыслы знаменитой фьябы Гоцци интерактивным слэнгом и комикованием.

Композиции, сочиненные талантли-

вым режиссером-педагогом **Татьяной Овчинниковой** по пьесе **Дамира Салимзянова «Веселый Роджер»**, расхаживали по разным углам лабиринта неловко увязанных между собой отдельных историй. При этом энергетика молодого по возрасту ансамбля, где лидировали **Артем Калядин** и **Анна Максимова** в ролях Капитана и Капитанши, отчасти извиняла откровенную слабость драматургии.

Равно как и энтузиазм ярославцев (**Образцовый детский театр «Луч»**) позволил смягчить эскизный и эклектичный материал **Дениса Привалова**, чья пьеса **«Город ангелов»** тяготеет к притче, но строится на бытовых подробностях, изначально ее разрушающих.

«Чугиноколь» проявил, как в фокусе, проблемы современной драматургии и ее хронического дефицита, прежде всего, для детских и юношеских коллективов. Старшие предпочитали проверен-



«Город ангелов». Образцовый детский театр «Луч» (Ярославль)

ную временем классику, а если и тяготеи к актуальной тематике, то в выборе пьес рассчитывали на собственные силы. Как **Анна Харитонова** (театр «Домино», г. Владимир), написавшая себе как исполнительнице мелодраматическую историю о жизни простой деревенской бабы, убежденной в том, что счастье — не остановка, а путь, и пройти его, каким бы сложным и трагичным он ни оказался, уже дар и награда. За свою «**Веру**» талантливая артистка была удостоена звания лауреата в номинации «Лучшая женская роль».

Режиссер **Светлана Рахманина** (Рязанский молодежный театр-студия «Шанс», звание лауреата I степени) в пронзительный рассказ о Януше Корчаке («**Мы были...**»), польском писателе и педагоге, отправленном в Варшавское гетто фашистами и разделившим вместе с учениками смерть в газовой камере, несмотря на дарованную сво-

боду, включила дневниковые записи и фрагменты из книг самого героя, стихи Александра Галича, кинокадры из фильма Анджея Вайды и сцены из пьесы Вадима Коростылева «Варшавский набат». Рязанцам и ее актерам-лидерам **Игорю Витренко** и **Дмитрию Рахманину** (за роли Учителя и Офицера оба удостоены именных дипломов) удалось избежать мелодрамы и сыграть высокую поэму о Человеке, сохраняющем достоинство под угрозой смерти и вопреки обстоятельствам.

Гран-при фестиваля остался в Кольчугине — за постановки спектаклей «Пушкин. Нулин» и «Шведская спичка».

В «Чугиноколь» участники и зрители отчетливо разглядели: будущее у любительского театра есть. У фестиваля — тоже.

Сергей КОРОБКОВ

ПОЗНАВАЯ ЧЕЛОВЕКА

V Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «СНЕЛОБЕК ТЕАТРА»

Этот фестиваль отметил свой первый юбилей, а его художественный руководитель **Евгений Гельфонд** вновь собрал в **Челябинске** самые разные коллективы, российские и зарубежные, превратив на неделю город в настоящий театральный муравейник. Фестиваль был «рассыпан» по самым разным площадкам, спектакли игрались и в театре Драмы, и в Молодежном, и в Камерном, и в «Манекене», и, конечно, в **Новом Художественном театре**, который давно стал фестивальным домом.

Сам Новый Художественный театр, худруком которого и является Евгений Гель-

фонд, находится в помещении бывшего кинотеатра «Спартак», в жилом доме; помещение это невероятно тесно для театра, и разговоры о выделении нового здания ведутся в городе давно. Тем временем «СНЕЛОБЕК ТЕАТРА», авторитет которого необычайно вырос, состоялся уже в пятый раз, принимая огромное количество гостей и участников. Всю историю этого форума можно будет изучать по фестивальной газете «Театр», ежедневно дававшей полную панораму событий. Тут же проходил и конкурс рецензий на фестивальные спектакли, в котором азартно участвовала вся челябинская критика.

Е. Гельфонд



Основной массив фестиваля составила русская классика, где лидировала «Гроза» **А.Н. Островского** — свежая премьера НХТ в постановке самого Гельфонда. Жанр ее — «репетиция с антрактом» — определил игровую и почти этюдную стихию действия. В этом вольном сочинении по Островскому, полном собственного режиссерского текста, правил абсолютно свободный взгляд на пьесу, ее героев, ее события. Спектакль напоминал некий мираж на тему Островского, где вольное путешествие «по самому персонажу» было законом общей игры. Нас уводили в некие идеальные пространства русской души, с прихотливым сочетанием в ней романтизма, практицизма и греховности, слабости и силы. И страсти, налетающей на человека, как вихрь. В спектакле была особая магия, завораживающая зрителя, которому приоткрыли двери в некое внутреннее таинство сцены, предоставив возможность нового переживания пьесы.

В эпицентре зрительского интереса был и спектакль **Казахского Государственного академического музыкально-драматического театра имени К. Куанышбаева** из города Астаны «Шие» («Вишневый сад» **А.П. Чехова**). Этот международный проект явил собой «гремучую смесь» молодой якутской режиссуры в лице **Сергея Потапова**, классической русской пьесы, казахской сцены и литовской музыки **Фаустаса Латеяса**. Перед нами была «черная комедия с надрывом и фарсом», герои которой названы казахскими именами (Раневскую зовут Шие — по казахски «вишня»). И в героях этих горел какой-то «другой» огонь, текла «иная» кровь. Их общее взвихренное бытие, их драйв, с которым отыгрывается сюжет, превращали его в жесткий фарс, приближающий нас к исходному жанру чеховской пьесы. Порою все происходящее напоминало веселый кошмар, в который, как в громко шуршащую фольгу, был обернут трагизм героев, навсегда прощавшихся с прежней жизнью.



«Гроза». Катерина — М. Оликер, Кабаниха — Т. Богдан, Тихон — Д. Николенко

А одной из самых провокационных постановок классики стал спектакль **Московского театра «МОСТ»** под названием «Чехов», поставленный **Георгием Долмазяном**. Слив в едином времени и пространстве три главных пьесы Чехова — «Чайку», «Три сестры» и «Вишневый сад» — режиссер отразил наше подсознательное ощущение Чехова, пьесы которого мы давно воспринимаем как общее эстетическое поле, а героев — как единое чеховское сообщество. И нам наконец дали возможность увидеть всех их одновременно. Получилась общая чеховская симфония, в которой мы слышим общий «гул» чеховской жизни. Видим сплав времен года и объединение героев всех сюжетов, которое оказа-



«Шие». Сцена из спектакля

«Чехов». Сцена из спектакля





«Блогер». Поприцин – И. Братушев

лось полезным для них самих. Они словно бы дополнительно «поджигали» и «опыляли» друг друга — являя нам какое-то вселенское человеческое общение.

В этом смелом и сильном замысле заключалась изысканная культурная игра с включениями и преобразованиями текста и его героев — впрочем, игра, не отошедшая от чеховского канона. И если режиссера тревожило ощущение предреволюционной России и гибели уходящей цивилизации, то как раз стремительный второй акт спектакля (длящийся всего минут пятнадцать) стал местом развязок и катастроф всех жизней во всех трех пьесах. Герои сменили белое на черное, воздух наполнился дымом пожара и тревожным гулом, вырубается сад, а люди сидят на чмоданах, как беженцы...

Пермский театр «У Моста» и его худрук **Сергей Федотов** представили иной полюс

классики спектаклем **«На дне»** по **М. Горькому**. «Спектакль-музей» с чисто музейными декорациями «под Станиславского», которые можно рассматривать и изучать как исторический экспонат. Поставленный в традициях старого доброго архаичного театра начала XX века, в традициях старой актерской школы, он доносит текст Горького в абсолютной сохранности, придерживается всех хрестоматийных канонов, становясь явлением литературным и просветительским.

А были еще на фестивале спектакли с необычайными актерскими откровениями. Вот, например, **«Блогер»**, поставленный **Игорем Патокиным** по **«Запискам сумасшедшего»** **Н.В. Гоголя** в **Архангельском театре драмы им. М.В. Ломоносова**. Гоголевского Поприцина играл **Иван Братушев**, а его герой вел свой собственный «блог безумия». Кто он был, этот человек



«Ссора». Иван Никифорович – О. Емельянов, Иван Иванович – В. Чубенко

сломленной психики, какова его экзистенция? Его болезненное одиночество и тупиковая сосредоточенность на себе создали непреодолимую стену между ним и миром. Речь идет о невозможности соединения с жизнью: вот она, рядом — а взять ее ты не можешь. Где-то совсем близко она шумит и торжествует, а ты, бедный титулярный советник, беспомощен, и вся эта жизнь — не для тебя...

Иван Братушев сыграл безумие очень сосредоточенное, доходящее до неистовства в механистичном и напряженном рисунке роли. У этого человека с остановившимся сознанием столь же окостеневшая, деревянная пластика, неподвижный постав головы и застывший взгляд, руки по швам и механическая траектория передвижений в своей квадратной клетке, по краям которой он шествует неостановимо и неотступно. Как часовой, строго оберегающий свое безумие. И ему невозможно помочь.

Спектакль «Ссора» по повести **Н.В. Гоголя** «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «Своего театра» из **Вологды** — совместный проект заслуженных артистов России **Олега Емельянова** и **Всеволода Чубенко**. Я видела его уже второй раз, не уставая удивляться виртуозности этого актерского дуэта. Разыгрывая вечный сюжет о нелепой ссоре двух помещиков, два русских актера явили нам классическую дуэль характеров, столкнувшихся друг с другом по причине невероятной взаимодополняемости. И оказалось, что оба они необходимы друг другу, как вдох и выдох, являя вкупе вечный двигатель неостановимой вражды и противоборства. Нападающий и отражающий. Белый и Рыжий клоуны на арене жизни-театра. Их собственный юмор и богатство личностных красок были достойны гоголевского текста, который они блестяще транслировали.

Почетным гостем фестиваля стал **За-**

хар **Прилепин**, на творческую встречу с которым съехался весь город. В этот же день был показан спектакль по его рассказу «**Колеса**» под названием «Ты чё такой похнюпый?», поставленный **Владимиром Делем**, режиссером театра «**Предел**» города **Скопина**. Этот моноспектакль играл **Михаил Сиворин**, рассказывая горькую повесть одной заблудшей души — парня, выброшенного из жизни и потерявшего почву под ногами. У этого никчемного бедолаги осталась лишь работа на кладбище, пара сабутьльников и полная пустота впереди. Михаил Сиворин сыграл его так, что все мы, как в зеркале, узнали и нашу жизнь, и безысходность многих, не имеющих сил найти свою дорогу.

Еще одним героем фестиваля стал критик **Александр Вислов**, представивший на наш суд собственную пьесу «**Живой Маяковский**» в собственной режиссуре, поставленную в **Новокузнецком театре драмы**. Это трогательная и драматичная история простого маленького человека, курьера Госиздата, который 14 апреля 1930 года, за пятнадцать минут до самоубийства Маяковского, доставил ему на дом свежие тома Большой Советской Энциклопедии. И это последнее свидание с Маяковским навсегда определило его маленькую причастность к чужой великой жизни — самое значительное, что осталось у этого человека до конца его дней. И всю свою оставшуюся жизнь он будет ездить по клубам с лекцией о Маяковском, рассказывая, как в тот роковой день постучался к нему в дверь. **Артур Левченко** играет эту роль удивительно точно, трогая нас до слез своим мифом «Маяковский и я», ставшим оправданием и смыслом всей его незаметной жизни.

Молодые зарубежные театры показывали на фестивале авангардные версии классики. **Иранский театр** привез из **Тегерана** мифологическую фантазию «**Медя говорит**» в постановке **Мехди Шейхванда**. А **Skopje Film Studio** совместно с **Македонским Национальным Театром** играл «**Часные беседы**» по сценарию **И. Бергмана**.



«Страсти по Ардалиону». Сцена из спектакля

Нашлось в фестивальной афише место и жанру пантомимы, а один из этих спектаклей вызвал всеобщее воодушевление. **Ереванский государственный театр пантомимы** сыграл мимодраму **Жирайра Дадасяна** «**Страсти по Ардалиону**» — удивительной красоты фреску, поставленную по мотивам армянской средневековой книги «**Айсмавурк**», в которой речь шла о святом мученике Ардалионе, в IV веке принявшем смерть за Христа. Впрочем, разве можно эту мистическую и таинственную вещь пересказать словами? Ее надо непременно увидеть.

Ольга ИГНАТЮК

Алкмена — К. Кутелова



«ФОМЕНКИ» ПО-ДРУГОМУ НЕ УМЕЮТ

В «Мастерской Петра Фоменко» состоялась премьера спектакля по пьесе Мольера «Амфитрион» в постановке французского режиссера Кристофа Рока, директора Théâtre du Nord в Лилле. Это первый опыт работы Мастерской с приглашенным западным мастером. И несмотря на то что над пьесой самого знаменитого французского драматурга работал именно французский режиссер — на выходе мы получили близкий, понятный российскому зрителю спектакль, как будто эта античная в основе своей история о том, как боги издеваются над людьми, произошла с нашими соседями.

Кристоф Рок не раз говорил в интервью, что, впервые работая с русскими ар-

тистами, хотел из французской комедии про адюльтер сделать социальную драму про взаимоотношения людей с властью. И у него это получилось. Оставив текст Мольера в переводе Валерия Брюсова практически нетронутым, режиссер составляет нужные ему акценты, заставляя зрителей не столько улыбаться забавным перипетиям комедии положений, сколько задумываться над тем, насколько человек бессилен, когда в его жизнь вмешиваются люди, наделенные властью. Он намеренно стирает в спектакле любые намеки на время действия, его герои одеты в обычные пиджаки и костюмы, разве что две героини (Алкмена и ее служанка Клеантида) щеголяют в краси-

вых бархатных зеленых платьях. Эта история, в его понимании, универсальна.

В основе пьесы Мольера лежит переработанная им комедия древнеримского драматурга Плавта. Царь богов — Юпитер, чтобы овладеть прекрасной Алкмемой, является ей в образе ее мужа, полководца Амфитриона, в то время как тот ведет опасную и кровопролитную войну. Себе в подручные он берет Меркурия — тот тоже выступает не от своего имени, а становится на время слугой Амфитриона Созием. Боги дублируют людей, и в результате выходят сухими из воды: облапив всех и чуть было не поссорив окончательно жен с мужьями, они преспокойненько возвращаются на небо.

Меркурий у Кристофа Рока (**Иван Верховых**), кажется, сильно перегибает палку, помогая Юпитеру (**Владимир Топцов**) в его амурных приключениях: притворяясь Созием, он сводит настоящего Созия (**Карэн Бадалов**) с ума, бьет его почем зря, рвет на нем пиджак, водит за нос, насмехается, подтрунива-

ет над его женой Клеантидой (**Полина Кутепова**). Властный харизматичный Юпитер ведет себя как хозяин положения. Боги обращаются с людьми, как с марионетками. Когда игра заканчивается, и они решают открыть карты, затеянный ими переполох сами же и обращают в шутку. Возвышаясь над всеми на высоко приподнятом над сценой кресле-троне, Юпитер по-отечески спокойно и великодушно рассказывает, что на самом деле тут произошло: в его доверительной интонации, в его таком милом успокаивании растревоженных сердец, раздираемых муками обиды, непонимания, чувствуется властная, уверенная в себе натура победителя-царя. Он облачается в блестящие одежды и устремляется к себе на небо, напоследок закатив пир из воздушных шариков, которые взрывной волной устремляются в зал — божья милость и на зрителей тоже распространяется. Волноваться людям не надо, ничего страшного не произошло, Алкмена в глубине души не изменяла мужу, ведь прини-

Амфитрион — А. Казаков, Алкмена — К. Кутепова





Меркурий — И. Верховый, Ночь — П. Кутепова

мала Юпитера за Амфитриона, а то, что у нее родится сын от другого, — так это великое счастье, миру явится Геракл.

Вот и слова Созия, звучащие в финале, очень тут пригодились:

«О всем подобном иногда

Умней не говорит ни слова».

Юпитер взмывает ввысь, а по белой лестнице поднимается и застывает где-то между небом и землей измученная и опустошенная Алкмена.

Но социальный подтекст взаимоотношений сильных мира с простыми людьми — далеко не единственная тема, спектакля. Он весь построен на системе двойников и отражений, что продиктовано, в первую очередь, конечно, самим сюжетом.

Кристоф Рок, используя минимум декораций и реквизита, создает на сцене туманное зазеркалье (дым-машина не раз оку-

тывает дымом не только сцену, но и зрительный зал). На сцене нет ничего, кроме огромного черного зеркала, наклоном свисающего с потолка (сценография **Орели Тома**), в котором отражаются не только все действующие лица спектакля, но и первые ряды партера — отдельное удовольствие доставляет наблюдать за зрителями, которые то и дело нервно подергиваются, понимая, что они тоже стали участниками действия. Конечно, прием далеко не новый: в памяти всплывают знаменитые спектакли, скажем, «Обратная сторона Луны» Робера Лепажа, о котором в течение месяца говорила вся Москва — настолько красиво, эффектно, зрелищно «работало» зеркало на сцене. Да что тут далеко ходить? «Евгений Онегин» Римаса Туминаса тоже построен на отражениях, и без черного зеркала, закрывающего весь задник, у него не обошлось. Но Рок вряд ли видел



Меркурий — И. Верховых, Созий — К. Бадалов

спектакль Туминаса, а вот про Лепажу, наверное, должен был знать. Но речь, собственно, не об этом. Хотя прием и довольно заезженный, «Амфитрион» получился у Рока очень красивым, и свою задачу зеркало тут выполняет на все сто процентов.

Спектакль начинается с диалога Меркурия с Ночью (**Полина Кутепова**), бог торговли уговаривает красавицу-ночь дать Юпитеру власть насладиться Алкменой и продлить темное время суток. Сначала мы видим только отражения героев — спустя какое-то время они спускаются к сцене с колосников, — и вот уже их не двое, а четверо. Потом на наших глазах Ночь переодевается в служанку Алкмены Клеантиду, жену Созия.

Зеркало то и дело раскачивается, меняет угол зрения, выхватывает то одну, то другую фигуру. Все эти быстрые неожиданные превращения (Меркурия в Со-

зия, Юпитера в Амфитриона), дым и блики, возникающие в зеркале от расставленных по всей авансцене свечей в подсвечниках, когда перед нами разыгрывается ночь любви между Юпитером и Алкменой, — вот атмосфера, в которой существуют персонажи, их реальный и выдуманный мир, настоящий и иллюзорный одновременно.

Герои пытаются в этом отражении увидеть, наконец, себя истинных, настоящих, но поиски не увенчаются успехом. Они не верят своим глазам, а как тут можно поверить, когда Созиев, оказывается два (блистательно эту роль исполнил Карэн Бадалов — он настоящий слуга, пугливый, робкий, дерганый, немного плутоватый), а Амфитрион заявляет своей жене, что не проводил с ней предыдущую ночь. Забавно то, что Меркурий Ивана Верховых не очень-то похож внешне на Созия Карэна Бадалова, а Юпитер разве что телосложением повто-

ряет Амфитриона (**Андрей Казаков**). Тут можно и всерьез свихнуться. Поиски своего «я» — задача не из простых. Да и отражения искажают действительность. В зеркале фигуры актеров кажутся то слишком большими, то слишком маленькими, то близкими, то далекими: лежащие на сцене персонажи, отражаясь, выглядят стоящими в полный рост, а когда Амфитрион призывает на помощь фиванских военачальников и они решаются найти того гнусного обманщика, притворившегося мужем Алкмены, то просто лежат на сцене и перебирают ногами — но в зеркале это дрыганье, похожее на мышиную возню, выглядит как очень бодрая погоня за обидчиками Амфитриона. Правда, к сожалению, это бег на месте.

Зато сестры Кутеповы похожи друг на друга как две капли воды, но делают вид, что не замечают этого. Одна из них Алкмена, жена Амфитриона — **Ксения Кутепова**, вторая, ее служанка, жена Созия — **Полина Кутепова**. И эти две «двойняшки», которым «подменили» мужей, совсем уж запутались в своих «я», в своих любовях, страстях, желаниях.

И все-таки, несмотря на явное намерение режиссера поставить социальную драму или даже философский этюд на тему «поисков себя», внутренняя потребность «фоме-

нок» играть на сцене в первую очередь спектакль про чувства, берет свое. Видимо, они просто не могут по-другому. Сестры Кутеповы разыгрывают перед своими то настоящими, то не настоящими мужьями форменные скандалы, настоящие сцены ревности и обиды — не случайно для этого Алкмена как бы просит помощи у зала, спускаясь в партер и ища среди зрителей поддержки. Перевод Брюсова местами кажется слегка высокопарным, но в устах Кутеповых превращается в разговор про здесь и сейчас. Эта доверительная интонация, свойственная «Мастерской Фоменко», этот поворот любого сюжета в какой-то близкий, понятный и простой разговор, не может не подкупить зрителя. Зрителя, любящего «фоменок» именно за это. Поэтому он так радушно и весело смеется над изредка возникающими в спектакле французскими шутками и словечками, на ура принимает неведомо откуда взввшийся пистолет в руках Юпитера (он делает вид, что стреляется, чтобы Алкмена его простила). Все это приближает зрителя к знакомому ему стилю и почерку любимой Мастерской.

Дарья АНДРЕЕВА

Фото Алексея ХАРИТОНОВА

«... А ПОЛЕ БИТВЫ — СЕРДЦА ЛЮДЕЙ»

Название пьесы **Марюса Ивашквичюса «Изгнание»**, по которой **Миндаугас Карбаускис** поставил свой спектакль в **Филиале Театра им. Вл. Маяковского на Сретенке**, можно толковать достаточно широко. Героев спектакля, литовцев, отправившихся на поиски лучшей доли в Лондон, никто из страны не изгонял — они сами выбрали свое будущее, оказавшееся совсем не таким, каким грезилось издалека. И из вождельного Лондона их никто не пы-

тается вытеснить (если не сама действительность, образ жизни) — просто эти молодые люди никак не могут вписаться в чуждое пространство: географическое, языковое, психологическое.

В этом тоже никто не виноват — слишком разный менталитет, слишком разный, хотя и небольшой для этой группки молодежи, жизненный опыт. И тогда получается, что название спектакля заключает в себе горький и тернистый путь изгнания из собственной души придуманного рая.

Смирение перед чужим миром, невольное приятие его ценностей, правил, обычаев и привычек. Дорогая цена? — разумеется, не каждому доступная, но не возвращаться же в привычное бытие, в свою страну пораженцем, с досадным ощущением, что ничего не получилось, не сложилось.

Отнюдь не случайная для нас, вполне доступная тема эмиграции. Мы читали, узнавали из разных источников о жизни нескольких волн русской эмиграции, начиная с первой, послереволюционной, но многое ли стало известно для нас известным о жизни просто людей — не выдающихся писателей, философов, политиков, мыслителей, ученых, а тех, кто просто уезжал «в никуда», ощущая невыносимость бытия? Не ту «невыносимую легкость», о которой написал Милан Кундера, а невыносимую тяжесть невозможности реализоваться, состояться? И оказывался не в раю, а в тесном пространстве, ограниченном железными щитами, ящиками, щелями на любой из названных в спектакле станциях метро, светящихся синей и красной линиями. Так совершенно логично и жестко обозначил этот мир **Сергей Бархин**.

А многое ли знаем мы о тех, кто уезжал из страны в поисках не свободы, а просто другой жизни — более благоустроенной, сытой, заботясь о детях и стариках?..

Вот вопросы, перед которыми невольно оказывается зритель спектакля «Изгнание» вместе с молодыми литовцами, обманутыми в первые же часы своего пребывания в благословенном Лондоне, вынужденный прожить с их проблемами (а отчасти — и со своими воспоминаниями об уехавших друзьях и знакомых, словно в Лету канувших) мучительные четыре часа сценического времени. Впрочем, не только мучительные — в спектакле Миндаугаса Карбаускаса достаточно много юмора, снимающего временами горечь переживаемых героями событий. Но юмор этот не уравнивает горечь, а лишь подчеркивает ее, как бывает это в жизни, когда мы со стороны наблюдаем за переживаниями людей, кажущимися нам шуточными. Не для них — для нас. Эта грань мастерски заложена режиссером и артистами в существование персонажей, а



Бен — В. Ковалев, Эдди — М. Кремер

потому и вызывает двойственное чувство.

Поначалу далеко не все внятно в этих молодых людях — их история как будто складывается, подобно мозаике, для которой слишком трудно подобрать подходящие фрагменты: так мы узнаем постепенно о стремлении Эгле (замечательно сыграна эта сложнейшая роль **Анастасией Дьячук**) сразу же покинуть тех, с кем проделала долгий путь, и искать свою судьбу фотографа отдельно от соплеменников. И кажущаяся тайной вражда главного героя-повествователя, полулитовца-полурусского по фамилии Ивановс, который постепенно будет становиться то Беном, то Мареком, то Робертом Волкером (эта работа **Вячеслава Ковалева** свидетельствует о рождении новой звезды Театра им. Вл. Маяковского!), бывшего полицейского, который охотит-

*Бен — В. Ковалев,
Эгле — А. Дьячук*



ся за бандитом по кличке Вандал (великолепное явление на подмостках известного артиста кино **Ивана Кокорина**) — получает довольно банальную разгадку: бывший полицейский не внедрится ни в какую мафию, потому что он давно разоблачен и «сдан» своими, а Вандалу вряд ли светит попасть в какую бы то ни было мафию.

Столкнувшись с первым же препятствием, персонажи покидают друг друга — у них нет ни малейшей потребности держаться вместе и как-то пристраиваться к действительности, в которую попали, «взявшись за руки». Каждый сам по себе, никакого чувства круговой поруки — что, к слову, характерно для эмиграции любой волны, как бы ни разнились они между собой. Об этом мы много читали в мемуарах и дневниках, слышали свидетельства... Некое подобие общения наступало лишь через долгое время, то ли от ностальгии, то ли от неистребимого желания оказаться хотя бы ненадолго в своей среде. И столь же неожиданно это подобие угасало...

Герои «Изгнания» слишком молоды для того, чтобы испытывать подобные переживания: 17 лет — короткий срок по сравнению со временем, когда все поймется не умом, а сердцем. Поэтому Эгле, возбужденная неожиданной встречей с Беном, так энергична сначала и так суха и разочарована утром следующего дня — она понимает, что чем больше будет держаться за прошлое, тем ненадежнее становятся ее шансы на будущее. И пройдя все круги ада, она станет покорной мусульманской женой хозяина лавки, торгующей овощами и рыбой, в хиджабе и джинсах под длинным платьем.

А Бена судьба будет медленно, но верно продвигать по карьерной лестнице, сталкивая с русской Ольгой (**Анастасия Мишина**, она же очень интересно изображает и других женщин в жизни героя) и латышом Карлисом (**Алексей Сергеев**), с литовкой Региной, с полькой Каролиной, решительно отказавшейся от встреч с ним после теракта в лондонском метро (ведь она уже «вросла» в английское общество и боится любого иностранца как террориста), и англичанкой Лиз, собирающейся родить Бену наследника.



Вандал — И. Кокорин, Бен — В. Ковалев

Довольным своим «врастанием» в чужую среду (впрочем, может быть, только на словах?) окажется лишь физик Эдди (очень выразительная работа **Михаила Кремера**), ставший собакой едва ли ни при королевском дворе — он находит подстреленных уток и приносит их охотникам...

А Бен едва ли не единственный среди пестрой толпы своих соотечественников и эмигрантов из других стран, который одержим мыслью о том, что в душе его постоянно борются Христос и Чингисхан. Для «полноценного» литовца, ощущающего себя евроейцем, мысль эта была бы проблематична, но Бен — полурусский-полулитовец, поэтому для него она органична и, в каком-то смысле, более четко сформулирована с точки зрения дня нынешнего, чем мысль Мити Карамазова из романа Ф.М. Достоевского: «Здесь дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердца людей...»

Хотя, по сути, мысль осталась та же — и ощущение внутреннего душевного непокоя — тоже...



Бен —
В. Ковалев,
Азим —
Е. Матвеев

Есть в спектакле и еще один важный персонаж, пакистанец Азим, ярко сыгранный **Евгением Матвеевым** (он тоже играет несколько ролей сразу). Именно он сделает, как представляется, первый маленький шаг к примирению полюсов внутреннего мира Бена, открыв ему, что кумир, ставший для героя своеобразным отголоском его мыслей и чувств, Фредди Меркьюри, происходил из Занзибара, носил имя Фаррух, а значит, был таким же «бабаем», как и Азим, в восприятии большинства. И именно от этого «открытия» пролегает для Бена дорога к встрече с англичанином Гарри (**Юрий Корнев** в своей небольшой роли привлекает естественностью и строгостью простоты). Их первая встреча много лет назад оказалась трагической — на какой-то из лондонских помоек Гарри жестоко избил Бена, а спустя полтора десятилетия Бен, ни на миг не забывавший этой встречи и словно подогревающий боль и обиду, нашел его и пришел к нему в дом, чтобы узнать о пережитой Гарри трагедии: какой-то поляк сбил насмерть его маленького сына, и все иностранцы стали с той поры для Гарри поляками, врагами, убийцами.

Время притупило боль Гарри — он почти

простил неведомого поляка, а неузнанный им Бен, ставший полицейским, вдруг осознал, что простил англичанина, а значит — победил в своей душе Чингисхана...

Миндаугас Карбаускис поставил очень сложный, но очень нужный спектакль. Смотреть его временами мучительно, временами — легко, но режиссер добился того, что ни на миг не уходит боль этого горького внутреннего изгнания себя самих из придуманного рая, который каждый из нас намечтал себе вдалеке от родины или в ее пределах. Нет его, этого рая на земле — и в этом трагедия...

Единственное, о чем не могу не сказать: понимая стремление автора и режиссера развязать узелки всех нитей судеб разных людей, все же настоящий, очень сильный, эмоциональный финал — это смерть Вандала и отправка урны с его прахом на родину, туда, где он мечтал построить дом, чтобы доживать свою жизнь там, где родился. А все, что происходит в спектакле потом — медленное распутывание узелков, которые все равно не распутать до конца, до прямых и ровных нитей.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Сергея ПЕТРОВА

В ЭТОМ ОГНЕ СГОРЕЛО ВСЁ

В МХТ имени А.П. Чехова прошли предпремьерные показы «**Дракона**» в постановке **Константина Богомолова**. В роли Бургомистра — **Олег Табаков**, Дракона играет **Игорь Верник**. Новый спектакль одного из самых непредсказуемых и скандальных режиссеров России и на этот раз должен удивить всех — как поклонников творчества Богомолова, так и его ярых хулителей.

Начнем с того, что, безусловно, пьеса Шварца звучит очень актуально и в наши дни. Дракон олицетворяет собой всемогущую власть, которой слепо подчиняются все жители города. Народ, изборожденный драматургом, выполняет все приказы своего повелителя: отцы безропотно отдают дочерей на заклинание чудовищу, обрекают молоденьких девушек на

смерть, лишь бы его Драконье величество было довольно. Но даже избавившись от 400-летнего ига Дракона благодаря отчаянному подвигу благородного рыцаря Ланселота, народ опять покорно склоняет головы перед пришедшим к власти Президентом.

Конечно, на таком материале Константин Богомолов мог бы выстроить суперактуальный политический спектакль, в Драконе зрители видели бы отражение лиц, мелькающих на наших телеэкранах. Да и все остальные персонажи не обошлись бы без реальных прототипов.

Будет неправдой утверждать, что режиссер совершенно отказался от таких интерпретаций. Его Ланселот (**Кирилл Власов**), бросающий вызов Дракону, конечно же, напоминает нам Алексея На-

Дракон — И. Верник, Бургомистр — О. Табаков



*Ланцелот — К. Власов,
Эльза — Н. Калеганова*



вального — и мимикой, и жестами, и манерой говорить, и даже внешним видом. Но в отличие от «Идеального мужа», поставленного Богомоловым четыре года назад на той же мхатовской сцене, в котором аллюзии на современность и актуальная повестка дня просто били через край, в этой новой работе интонация совсем другая. Этот спектакль как будто не привязан ни к какому конкретному времени, он завис в некоем вневременном пространстве. С одной стороны, сам режиссер не раз говорил о том, что его интересовал период написания пьесы Шварцем — с 1942 по 1944 год, самый разгар Второй мировой войны. И действительно, в спектакле возникают отсылки к этому периоду — на экранах, щедро развешанных по всему периметру сцены (художник **Лариса Ломакина**), мелькают кадры из фильма «Летят журавли»: герой Баталова перед смертью видит небо и верхушки деревьев — его подвиг сравнивается с подвигом Ланселота, его история перекликается с историей рыцаря — их обоих не дождалась возлюбленная — жертва, принесенная ими ради всеобщего блага остается неопцененной, забытой, размытой, канувшей в Лету. С другой же стороны, все эти пунктиром возникающие в спектакле разные исторические периоды (Вторая мировая война, Оттепель, наши дни) как будто не имеют для режиссера большого значения, они скорее указывают на повторяемость событий: все имеет свое начало и свой конец, одно время сменяет другое, и еще большой вопрос, какое из этих времен лучше — красное ли кровавое время войны и террора (как в случае с игром Дракона) или тусклое розовое время, наставшее после.

«Красный цвет, выцветая, становится розовым», — фраза, ставшая своеобразным эпиграфом к спектаклю. Не стало Дракона, и все порозовело. Сцена подсвечивается розовым светом. Это не добрый мягкий розовый цвет, это холодный, флуоресцентный, отталкивающий розовый. Все отцвело. Стерлось. Точно

так же стираются воспоминания о прекрасных порывах, начинаниях, попытках изменить жизнь, подвигах, смелых и решительных поступках.

Почти все персонажи богомоловской сказки про Дракона в первой части спектакля до смерти чудовища — архивариус Шарлемань (**Евгений Перевалов**), чью дочь Эльзу (**Надежда Калеганова**) должны отдать на заклятие Дракону, сама Эльза, их кот (**Кирилл Трубецкой**), сын Бургомистра Генрих (**Павел Табаков**) и даже непосредственно Дракон (Игорь Верник) — играют каких-то бездушных существ, лишенных эмоций, почти не реагирующих на происходящее вокруг них. Эльза вовсе не напугана тем, что ей предстоит умереть. Да и отец ее давно с этим смирился. Кот, живущий у них в доме, валяжничает и сохраняет невозмутимое спокойствие. Дракон не кажется нам страшным, хотя лицо его обезображено шрамом — точно так же, как в известном фильме Марка Захарова «Убить Дракона» лицо актера Олега Янковского, игравшего роль Дракона, «украшал» шрам во всю щеку. Дракон же Игоря Верника, имеющий еще две другие головы — одну женскую (**Ульяна Глушкова**) и одну детскую (**Александр Булатов**) — не вселяет вообще никакого ужаса. Он вместе со своим «семейством» — женской и детской «головами» — преспокойно лакомится чупа-чупсами в гостях у архивариуса и на вызов, брошенный ему Ланселотом, реагирует почти что философски, не проявляя свою драконью сущность.

На фоне этого всеобщего одурманивания, всеобщей покорности и бесчувственности поражает фигура Бургомистра. Олег Табаков в инвалидном кресле с проблесковым маячком прикидывается душевнобольным и кажется единственным здесь «здоровым» человеком. Его ужимки и ухмылки, его кривлянье и шуточки, его заигрывания с собственным сыном Павлом Табаковым, играющим его, Бургомистра, отпрыска Генриха (а Богомолов вообще любит такие переключки с реальной жизнью) производят



Сцена из спектакля

совершенно ошеломляющий эффект. Бургомистр в этой своей болезни как уходе от реальности, как попытки всех «переиграть» действительно всех переигрывает. Даже став Президентом после смерти Дракона и женившись на Эльзе (режиссер в данном случае изменил концовку пьесы — у Шварца Ланселот спасает Эльзу от этого брака), Олег Табаков не снимает с себя маску душевнобольного, продолжает отпускать шуточки, кривляться и произносит речь — монолог уже из «Голого короля».

Опять же вспомним фильм Захарова: Евгений Леонов-Бургомистр, пришедший к власти после смерти Дракона, переделается в современный костюм-тройку, «взял себя в руки» и излечился от сумасшествия. Очень жестокий и мрачный фильм «Убить Дракона», со сценами насилия над людьми,

как и положено сказке, заканчивается не то чтобы хорошо, но все-таки с какой-то надеждой на лучшее. Ланселот (Александр Абдулов) возвращается в оставленный им город, спасает Эльзу от свадьбы с Президентом и намеревается «убивать дракона», засевавшего в душах людей.

У Богомолова все не так. Ланселот отрубает две головы — мужскую и женскую; детскую он пощадил и пропадает в неизвестном направлении. Из этой детской головы вполне может через какое-то время вырасти еще один Дракон. Собственно, присутствие на сцене в свите нового Президента-бургомистра все того же Верника недвусмысленно на это намекает.

А с героями начинают происходить перемены. Эльза, полюбившая Ланселота и не убившая его по приказу Дракона,

быстро забывает о своем бравом рыцаре, как, впрочем, забывает и о своей давней привязанности к Генриху, сыну Бургомистра. Трансформация случается не сразу. Какое-то время она тоскует. Тут далеко не случайно исполняет она вместе с нигде не исчезнувшим Верником, тенью, оставшейся от Дракона, песню из сериала Валерия Тодоровского «Оттепель»: «Ах, как я была влюблена, мой друг, и что теперь?/Я думала, это весна, а это оттепель». Вслед за свержением тирана настала оттепель, но и она закончилась ничем. Эльза превращается в развязную, наглую, безвкусно одетую девицу, которая вовсю хамит своему мужу-Президенту, называя его «сухой» и «сволочью». Прислуживают новому покровителю белоснежный кот, легко сменивший хозяина, архивариус Шарлемань в образе трансвестита в цветастом платье. А Генрих вообще напяливает на себя рясу священника и готов своего по-королевски нарядного папу обвенчать со своей бывшей невестой. То ли люди, то ли звери. Творится настоящая фантасмагория в ярко-розовом свете. Вот и сказочке конец.

Эпилогом к спектаклю становится неожиданное появление на сцене потерявшего какие-либо гендерные признаки Ланселота, с длинными белыми волосами, одетого в костюм телесного цвета — вот он, настоящий «голый король». Бывший рыцарь встречает Эльзу, но в город войти уже не решается. На экране, закрывшим от нас всю сцену, на фоне ярких языков пламени появляется одно единственное слово — «ДРАКОН». В этом огне сгорело все: и любовь, и надежда, и память, и чувства, и прекрасные порывы.

Богомоллов поставил на этот раз свой самый пронзительный, самый грустный и самый беспощадный спектакль. Кажется, на первый взгляд, что ничего в режиссерской стилистике не поменялось. Вот на авансцене стоят его любимые диваны и кресла (зритель как буд-

то попадает в обычную советскую квартиру, обставленную типовой советской мебелью), но это только зачин спектакля, потом сцена опустеет и останется почти без декораций. И советские песни, и популярные эстрадные композиции, и танцевальные номера тоже то и дело вклиниваются в ход спектакля. Одна картинка сменяет другую. На каркас шварцевской пьесы нанизываются самые различные смыслы, неожиданные ассоциации, переключки, аллюзии — исторические, литературные, — но все это остается каким-то бледным фоном, не эпатажным и не провокационным.

Хотя многие могут мне возразить, сославшись и на слишком очевидный образ распятого и погребенного Христа (несколько раз по ходу действия его проекция как будто нависает не только над сценой, но и над всем зрительным залом), на явный намек на Страстную неделю (спектакль разбит на 7 вечеров), на фрагментарную структуру действия, на бросающуюся в глаза трагедию, на постоянную подмену понятий, на балаган и обычные богомолловские хитрости, на его самоцитирование и насмешку над самим собой. Да, все это есть. Не поспоришь. Но, повторюсь, все это лишь фон для страшной сказки, которую рассказывает нам режиссер, — сказке о том, что это не Ланселот убил Дракона, а Дракон «убил» прекрасного благородного рыцаря, который, переродившись, уже и на человека-то похож весьма отдаленно.

Зрители, ходящие на Богомоллова за «хлебом и зрелищами», будут, конечно, разочарованы. Я слышала после спектакля возмущенные реплики — «Какая скукота!». Истинные поклонники его творчества, конечно же, все поймут, все считают, во всем разберутся. Ну а те, кто яростно его ненавидят за грубое обращение с классикой, за переворачивание всего с ног на голову, просто разведут руками в недоумении.

Дарья ЮРЦОВА

«ВЕРСАЛЬСКИЙ ЭКСПРОМТ»

Прошлой осенью **Московский детский музыкальный театр «Экспромт»** осиротел, потеряв своего доброго гения — **Людмилу Иванову**. Премьера **«Мнимого больного»** в постановке **Нatalьи Тимофеевой** состоялась в конце года уже без художественного руководителя, хотя работа над спектаклем начиналась еще под ее руководством, но премьеру Людмила Ивановна так и не увидела.

«Экспромт», созданный в 1990 году, — выпестованное и взлелеянное любимое детище актрисы, по счастью, не разделил судьбу многих коллективов, возникших в начале 90-х. Одни из них, не выдержав суровой действительности, закрывались после очередного экономического кризиса, другие, не имея определенной творческой программы, тихо угасали в безвестности. Судьба

«Экспромта» складывалась удачно благодаря необыкновенному энтузиазму своего художественного руководителя, которому удалось найти уютное помещение для театра в одном из домов на Чистых прудах. Даже свою квартиру она поменяла на квартиру в том же доме, на том же этаже, через одну лестничную площадку. Но главное — в «Экспромте» сложился свой оригинальный репертуар — музыкальные сказки для детей и спектакли для взрослых, автором многих из которых была сама Людмила Иванова. Музыкальным соавтором часто был ее муж — известный бард Валерий Милаев, а художником спектаклей — сын Иван Милаев. Сам театр «Экспромт» возрождал почти утраченную в наше время творческую идею — идею театра-дома. Людмила Иванова из того поколения первых со-

Мольер, Арган — А. Аксенов



временниковцев, для которых этот способ творческого существования был самым естественным и органичным.

В «Экспромте» собралась интересная труппа – драматические артисты и артисты-вокалисты, имеющие профессиональную драматическую подготовку. В репертуаре спектакли для семейного просмотра, где с детьми говорят на равных, а взрослым не дают соскучиться, на каждом спектакле погружая в мир лучшей музыки. Классическая музыка русских и зарубежных композиторов здесь всегда звучит в исполнении живого оркестра, который чудесным образом вписывается в пространство небольшого уютного зрительного зала.

С 1993 года в «Экспромте» работает режиссер Наталья Тимофеева – выпускница музыкального факультета ГИТИСа, творческие поиски которой наиболее точно соответствуют эстетике «Экспромта». Ее музыкальные спектакли основаны на класси-

ке, но созданы по собственному либретто, их отличает тщательно подобранная музыка, вокал и хореография, яркие актерские работы. Никогда не забуду, как после спектакля «Башмачки для Золушки» пятилетний зритель убеждал меня, что «Золушка была настоящая». Долгие годы афишу театра украшает спектакль Н. Тимофеевой «Риголетто» – авторский вариант оперы Верди, история, рассказанная легким, но не облегченным музыкальным и драматическим языком. Этот спектакль здесь идет в категории 12+, и он, действительно, интересен и понятен даже подросткам. Наталья Тимофеева поставила спектакль «Королевская невеста» по сказкам Гофмана, щедро используя музыку Бетховена, Шумана и Сен-Санса, «Башмачки для Золушки» – Шуберта, «Оловянный солдатик» – Грига. В «Итальянской мозаике (Impressioni русского путешественника)» – картина-коллаж впечатлений из оперных арий, дуэтов, ли-

Мольер, Арган – А. Аксенов, Беллина – И. Шальнева





Анжелика – Т. Давыдова, Клеант – Н. Радченко

тературы и живописных полотен – Верди, Моцарт, Глинка, письма Гоголя, Чайковского, «Сказки об Италии» М. Горького, поэзия Лермонтова, Блока, Мандельштама... Не является исключением новая премьера театра – «Мнимый больной». История Аргана – мнимого больного соединена с историей самого Мольера, в спектакле звучит музыка В.А. Моцарта, Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, любимого композитора Людовика XIV Ж.Б. Люлли.

Как известно, «Мнимый больной» – последняя пьеса Мольера, на четвертом представлении которой великий актер и драматург, исполняя главную роль, почувствовал себя плохо, с трудом доиграл до конца и через несколько часов скончался. По странному совпадению на «Мнимого больного» я пришла именно на четвертое представление в «Экспромте» и это было мое первое посещение театра после ухода из

жизни Людмилы Ивановой. Перед началом спектакля Наталья Тимофеева вышла на сцену с кратким вступительным словом о театре и его традициях, музыке, которую предстоит услышать – так же, как обычно встречала зрителей и беседовала с ними перед спектаклем сама Людмила Иванова. И все по-прежнему надежно и талантливо в этом добром доме на Чистых прудах, так, что кажется, будто его основательница где-то тут рядом, за кулисами со своими любимыми актерами и не менее любимыми зрителями.

Обычно «Мнимого больного» ставят как бытовую комедию, сатира на врачей-шарлатанов и эгоизм больных во все времена пользовалась и еще долго будет пользоваться большой популярностью. Мольеру, страдавшему различными недугами, не раз приходилось сталкиваться с подобными явлениями и обращаться к «медицинской теме»



Ангелика – Т. Давыдова, Клеант – Н. Радченко, Тома – В. Токарев

в своем творчестве – «Летающий лекарь», «Влюбленный доктор», «Любовь-целительница», «Лекарь поневоле» и, наконец, «Мнимый больной». В последней пьесе все эти обличительные моменты достигают своего апогея благодаря тому, что в центре один из любимых персонажей Мольера, человек, поглощенный страстной идеей. Гарпагон в «Скупом», Журден в «Мещанине во дворянстве», Арган в «Мнимом больном» готовы всех своих ближних и весь мир бросить в горнило этой жгучей страсти.

Наталья Тимофеева поставила комедию-балет, как и написано у Мольера. Добавила пролог – отрывок из пьесы «**Версальский экспромт**», переписала интермедии, звучавшие довольно архаично, добавила к интермедиям дополнительные вокальные номера – соло, дуэты и ансамбли, в этом режиссеру помогла музыкальный руководитель постановки – **Марина Яблокова**.

Актеры «Экспромта» играют артистов мольеровского театра, исполняющих «Версальский экспромт», в котором труппа репетирует новую комедию для королевского представления, никакого иного сюжета в «Версальском экспромте» нет. Кажется, что Мольер воспользовался удачным поводом посмеяться над самим собой, как он смеется над Арганом и его врачами в своей последней комедии, над всеми недугами сразу и над самой смертью. **Александр Аксенов** – один из ведущих актеров «Экспромта», драматический актер и вокалист-баритон – играет Мольера и Аргана. Задник сцены – гравюры, изображающие замок и окрестности Версаля, декорация – закулисье и комнаты (сценография **Ивана Миляева**) – никакой условности в сценическом оформлении, как и в других спектаклях «Экспромта». Изысканно красивы костюмы **Анны Ефимовой**.

Тома – В. Токарев,
Мольер, Арган – А. Аксенов,
Доктор Диафурус – В. Маслаков



И всегда удивляет, как удается не только оживить такое миниатюрное сценическое пространство, но и исполнять хореографические номера и интермедии. Да еще и музыкальному квартету (скрипки, клавишин), создающему атмосферу мольеровского времени, находится здесь место.

«Театр в театре» — этот прием повторяется в спектакле не однажды. Вот Мольер распекает своих актеров, скверно знающих роли, но вот это уже Арган, тиранящий домочадцев своими причудами. Клеант, влюбленный в его дочь от первого брака Анжелику, проникнув в дом под видом учителя музыки, вынужден вместе с ней разыгрывать музыкальную интермедию. Клеант — **Никита Радченко** и Анжелика — **Татьяна Давыдова** — классические мольеровские «влюбленные», предстают комическими актерами, Арган — доверчивым зрителем. Но в следующую минуту уже и обманутым мужем, ибо его молодая жена Белина (**Ирина Шальнева**) под маской благочестивой супруги, раздувая его мнительность и чрезмерное доверие к врачам-шарлатанам, так и мечтает поскорее стать его вдовой. Арган тоже разыгрывает «комедию», искусно изображая свою смерть, проверяя «реакцию» близких ему людей. Но подлинной актрисой предстает служанка Туанетта (**Ирина Якубовская**), переодевшаяся восточным доктором, исполняя арию лекаря, помогая соединить влюбленных.

По две роли исполняют в спектакле актеры **Константин Месропян** (господин Бонфуа — нотариус и доктор Пургон) и **Виталий Маслаков** (Беральд — брат Аргана и Доктор Диафуарус). Виталий Маслаков — тенор, благородный аристократ в первом случае и фарсовый персонаж во втором. Появление Доктора Диафуаруса и его сына Тома, претендующего на руку Анжелики (**Владимир Токарев**), — отдельный «спектакль в спектакле». Актеры не жалеют ярких красок, порой превращая фарсовый гротеск в откровенную клоунаду.

Тома Диафуарус — великовозрастный балбес, как некий козлоногий сатир, постоянно выделяет своими длинными ногами дерганые и нелепые, почти балетные

па. На диалог с будущей невестой он способен только с помощью многочисленных шпарталок, которыми в виде свитков напичканы его карманы, а в качестве развлечения предлагает ей посещение анатомического театра.

Зрелище смерти, предложено как развлекательный спектакль. Написав эту сценку, предвидел ли Мольер, что ему самому предстоит стать главным актером такого рода действия?..

В разгар спектакля, к концу первого действия, увлеченные забавной интригой, когда все уже, кажется, забыли, что история разыгрывается мольеровской труппой, актер, исполняющий роль Аргана, падает в обморок, кто-то из труппы выкрикивает на полном серьезе: «Актеру плохо!» — и этот достаточно наивный сценический ход, сыгранный с предельной серьезностью, тем не менее встряхивает веселящуюся публику.

Но шоу должно продолжаться. И во втором действии вереница мольеровских персонажей с новой силой завертится в пестром музыкальном хороводе. В финале спектакля в разгар Марлезонского балета, Арган, достигший высшей цели, посвященный в доктора, оказывается в центре зловещего карнавала: «Ваш Мольер со своими комедиями — изрядный наглец! Если он будет умирать, никто ему не поможет!» — выкрикивают маски. «Версальский экспромт» достиг своего апогея. Арган, он же Мольер, он же одинокий лицедей, сбрасывает докторский парик, устало всматриваясь в публику. На заднем плане появляется портрет Мольера...

В конце прошлого года новым художественным руководителем театра «Экспромт» был назначен **Александр Федоров**, также являющийся руководителем **Детского музыкального театра юного актера** (ДМТЮА). Хочется надеяться, что традиции, заложенные Людмилой Ивановой и бережно сохраняемые театром, при новом художественном руководстве не покинут созданный ею дом на Чистых прудах.

Галина СТЕПАНОВА

ПРАЗДНИК ЛЮБИМОЙ ТАБАКЕРКИ

Театр под руководством Олега Табакова любят поклонники психологического театра, обращенного к человеческой душе, и сторонники театрального эксперимента, те, кто ходит в театр на «актеров», и те, кого привлекают новые режиссерские имена, остросовременная драматургия и прочтенная свежим взглядом классика. Основатели театра – первые студийцы, примкнувшее к ним второе поколение студии – звезды и крепкое среднее поколение отечественного театра – **Смоляков, Беляев, Серебряков, Хомяков, Газаров, Машков, Миронов, Зудина, Германова, Безруков, Мохов, Хомяков, Егоров** и многие-многие другие. Невозможно не вспомнить и рано ушедших **Нефедова, Майорову, Шкаликова**. Здесь взрастили в большого художника Александра Боровского, здесь вырос и окреп талант **Миндаугаса Карбаускиса**. В сложные периоды своей творческой жизни на

сцену Табакерки вышли **Мария Владимировна Миронова, Ольга Яковлева, Борис Плотников**. С актерами были рады работать **Валерий Фокин, Адольф Шапиро, Василий Аксенов и Сергей Никитин**, поклонниками театра стали **Максимилиан Шелл и Петер Штайн**. И список этот, конечно, весьма неполный.

Табакерка — театр осуществленной мечты К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко и С. Морозова. Профессии Олег Табаков учился у великих педагогов Школы-студии МХАТ, строить театр — у Олега Ефремова. По самому признанию Табакова, лучшим спектаклем всех времен он считает «Три сестры» Немировича-Данченко. Мечта возникла в самое неподходящее время. В середине 70-х один из самых успешных московских актеров задумался о смене театральных поколений, о раннем погружении в актерскую профессию и решил создать не просто детский драмкружок, а те-

О. Табаков и С. Собянин



атральную студию, где 14–15-летние дети занимались бы с лучшими театральными педагогами, читали лучшие книги, учились думать и развивались как личности.

Профессионализм, столь непопулярный в наше время, здесь всегда ставился во главу угла. Равно как и упорство, постоянный труд и творческое отношение к делу – будь то превращение бывшего угольного склада на улице Чаплыгина в театраль- ный зал, или обучение мастерству, созидание спектакля. После скучнейших школь- ных «культпоходов» попав в подвал на Чаплыгина на спектакли «Прощай, Мауг- ли!» и «Две стрелы», можно было навсег- да заболеть театром, энтузиазм молодых актеров и необычный сценический язык открывал смысл театрального искусства. Студенческий «Жаворонок» второго по- коления табаковцев зашкаливал своим темпераментом и неистовством страстей, покорял опять же взрослым сознательным профессионализмом. Много говорилось о том, как из трех с половиной тысяч детей, пришедших поступать в студию, осталось

сначала 69, потом 20, а потом восемь. Как не удалось сразу превратить эту яркую, ни на что не похожую студию в театр. Только 1 марта 1987 года театр-студия был офици- ально открыт спектаклем «Кресло». Нача- ло XXI века театр отметил яркими спек- таклями **Фокина, Каменьковича, Ша- пиро, Гинкаса, Карбаускиса.**

15 сентября 2016 года в преддверие 30-лет- него юбилея театра на Малой Сухаревской площади открылось новое здание театра. В честь этого события приветственное сло- во театру прислал президент страны, на праздник прибыл мэр Москвы и весь цвет театральной общественности. Если бы тог- да, в середине семидесятых, и даже в вось- мидесятые, кто-то предсказал, что мечта Олега Табакова станет таким грандиозным делом, вряд ли кто-нибудь ему поверил. Кроме, наверное, самого Олега Табакова, потому что для него слово «мечта» всегда было синонимом слова «дело».

Галина СТЕПАНОВА

Фото предоставлены театром

Юбилей «Табакерки»





Базаров — И. Рябенко,
Аркадий — Г. Некрасов

АНАТОМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДОКТОРА БАЗАРОВА

Уже при первом взгляде на афишу нового спектакля **Театра на Литейном** ощущаешь, что создатели проложили траншею между навязанной со школы формулой и сценическим сочинением. Не тургеневское «**Отцы и дети**», а «**Отцы и сыновья**» — уже по **Брайану Фрилу**. Это важно отметить, потому что в постановке режиссер **Сергей Морозов** все же во многом обращается к тексту хрестоматийного романа, но будто бы пытается создать альтернативу его старинной дворянской деликатности. И зритель становится свидетелем противостояния не просто людей и идей, а времен и эстетик. И это борьба за выживание видов как носителей традиций, равно прекрас-

ных и убедительных, сколь и непримиримых. Борьба, стратегию и прогнозы которой Тургенев изложил в романе.

А выразителем и катализатором ее становится Евгений Базаров. Можно подумать, что все события суть явления его монодрамы, своеобразного эксперимента, который по незыблемым законам театральности должны закончиться трагически. Пусть в решении спектакля Сергея Морозова и нет очевидных намеков, но в том, как композиционно поставлен и сыгран **Иваном Рябенко** главный герой, видятся фигуры предшественников, бросающих вызовы богам и обществу. После напряженно-меланхолических блужданий по черному и холодному пространству, в



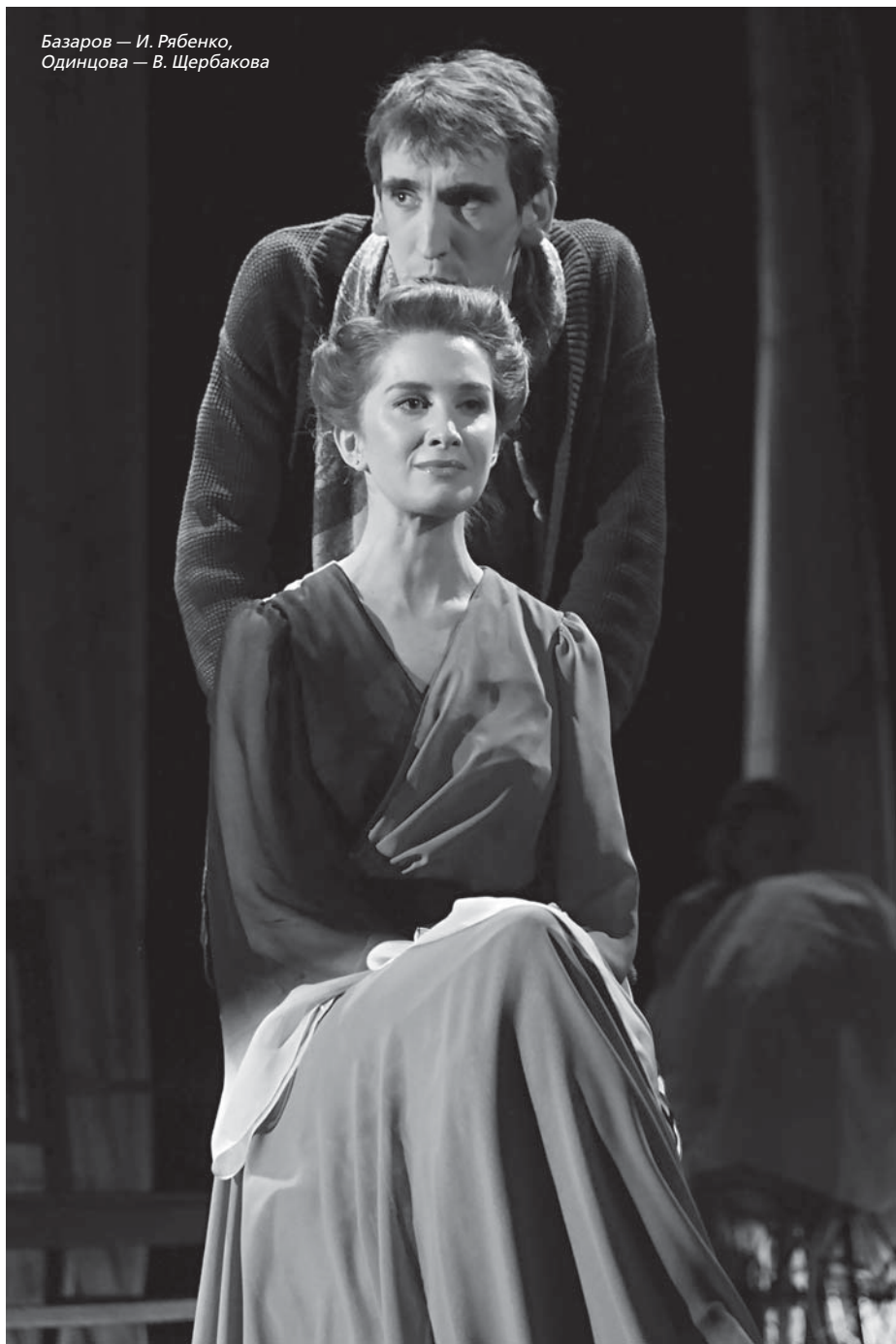
Сцена из спектакля

котором лишь угадываются очертания будущих мест действия, Базаров белым занавесом, будто скальпелем, взрезает пустоту по диагонали. На занавесе угольно-графический усадебный пейзаж (сценография **Олега Головки**). Сквозь него мистически просвечивают фигуры персонажей. Тяжелые, металлические аккорды **Гии Канчели** запускают судьбоносный механизм. Игра в эксперимент начинается.

Посреди черноты возникает уютный семейный островок. Осколок наших представлений об утраченной красоте и возвышенности русского деревенско-дворянского быта. Его главный символ — большой стол под скатертью, коммуникационный центр для домашних и гостей. Несмотря на преобладающую сероватую гамму, костюмы **Михаила Воробейчика** дышатлетней свежестью, тщательно выверенными

линиями, ежедневной праздничностью. Первая сцена буквально утопает в русской сентиментальности, сохраненной драматургом и поддержанной режиссером. Может, даже слегка утрированно. Аркадий Кирсанов (**Григорий Некрасов**) врывается на сцену мальчишкой, шумным и дерзким, без следов какой-либо учености или степенности столичной жизни. Впрочем, приведя в смущение всех домочадцев, напустить на себя игриво-важный вид он может. Младшему Кирсанову предстоит много испытаний, но эту ребячливость, размашистый максимализм он сохранит в любой ситуации. И в нем нет такой преданности Базарову, которую декларировал Тургенев. В спектакле Некрасов сосредотачивается на раскрытии в персонаже несокрушимой и независимой витальности на грани с инфантилизмом. В том,

*Базаров — И. Рябенко,
Одинцова — В. Щербакова*



как Аркадий флиртует с горничной или «строит отношения» с Катей (**Александр Жарова**), даже когда капризно и пылко пытается напомнить домочадцам о своем уже покойном друге, есть первая погрешность в эксперименте Базарова.

Старшее поколение, которое с такой иронией и лаской создавал писатель, действительно напоминает пришельцев из прошлого. **Александр Цыбульский** буквально выпевает Николая Петровича, трогательно хромающего с тросточкой. Его монологи, льющиеся апартом дребезжащим от нахлынувших чувств голосом, вызывают чувство неловкости и затаенной радости от соприкосновения с чем-то хрупким. С той же степенью сентиментальности дергает за живое **Александр Рязанцев** в роли Василия Ивановича. В легко узнаваемой традиции, в простоватости и грубоватости, он как бы противопоставлен аристократу Николаю Петровичу, но для зрителя очевидно, что отцы — это стороны одного явления. Темы дополняет и закутанная в шали Арина Власьевна. В исполнении **Ольги Самошиной** почти бессловесная героиня наполняет свои сцены вздохами и красноречивыми взглядами на любимого сына, которые дороже иного архитектурно выверенного монолога. Таких матерей не единожды встретишь на страницах классических романов, и благодаря актрисе легко веришь в то, что называется «старой актерской школой». А когда Базаров нервничает, практически озлобляется в эпохе эдакого «русского реализма», сцены со старшим поколением проявляют свою непреходящую ценность. Теплая, человеческая правда уходящей и никак не могущей покинуть этот мир природы, сама по себе утешительна, примиряющая. Но она часть того, что именуется словом «культура» не только в пространстве искусства, но и повседневности.

Из той же театральной материи соткан ансамбль слуг. Опять же в традиционных комедийных задачах и для них найдено пространство для пронзительного лиризма. Крупной, светливой, развязной Дуня-

ше (**Аглая Гершова**) сочувствуешь в минуты, когда она понимает, что ей так и не найти своего любовного счастья — ни с баринном, ни со слугой. С удовольствием знакомишься с молодым Петром (**Евгений Тележкин**), русской инкарнацией Полишенеля, милым в своей беззащитности и деревенском лоске. А забавному от твердой суровости Прокофьючу (**Вадим Бочанов**) режиссер подарил ловкий гэг. Когда Базаров говорит: «Народ полагает, что, когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу развезжает. Что ж? Мне согласиться с ним?», — тот с гневом гремит бутылкой об стол и уходит. Как еще выразительнее посмеяться над жестоким снобизмом Евгения, вроде бы и сложно себе представить. Тимофейч (**Сергей Шапочников**) у Базаровых тоже из тех немногословных персонажей, чья пластика, мимика и протяженные взгляды красноречиво напоминают о том, что время уходит, оставляя лишь грызущую тоску памяти.

Ремарка в сторону. В какой-то момент ловишь себя на мысли, что система персонажей спектакля напоминает чеховскую. В этом есть и отблески работы Брайана Фрила над инсценировками и пьесами Чехова, и наше представление о том, как на театре выглядит уходящее время, удержанное писателем. Возможно, для этих «Отцов и сыновей» такое наблюдение несущественно, но будто бы все о том же, о власти традиции, которая не дает бытию переродиться в хаос.

И вот такой устаревший, наивный, певуче-сентиментальный мир Базарову при всем усилии не удастся препарировать. Он вырывает друга Аркадия из удобного реализма и приносит неистовую речь, распластав тело своего отца — стол и направленный сверху резкий свет пугающе напоминают операционную. Не способен дерзкий цинизм героя сломить и лаковое благородство Павла Петровича. Внешне персонаж **Сергея Гамова** несет на себе печать сатиры, «манекена для английского портного» — прилизанная прическа, чопорный хлыст, фальшивая светская уч-



Василий Иванович — А. Рязанцев, Арина Власьева — О. Самошина

тивность. Но внутри Павел Петрович оказывается довольно сильным и нетривиальным мужчиной. Это один из любимых приемов Сергея Морозова — дать шанс оправдаться заведомо отрицательному персонажу. Для Павла Петровича таким шансом становится неразделенная любовь к Фенечке, которую он благородно утаивает и с изящным достоинством защищает честь девушки на глупой дуэли с Базаровым. Актер преодолевает комическую внешность, которая постепенно утрачивает лоск, обнажая кровоточащее сердце.

Именно любовь становится для Евгения той областью, которая все же поддалась его экспериментам. С озлобленным неистовством, ставшим лейтмотивом его «лекций» о мироздании, Базаров чертит на стене своего скромного обиталища химические формулы, пытаясь убедить, что

все сводится к инстинктам и физиологическим потребностям. Вызывающе грубо звучат его циничные слова в уже убаюканном зрителе деликатном аристократическом пространстве. И они оказываются абсолютно несостоятельны. Сцены флирта Аркадия с Катей хоть и карикатурны, но никак не укладываются в «донжуанский» список, составленный Базаровым. Любовная игра Кати — это пародия на романские интриги и «загадочное поведение». Со странной экзальтацией она застает Аркадия в довольно интимном положении — после купания — и шантажирует украденным ботинком, вкладывая в игру далеко не детское вожделие. Но, хоть спектакль и не дает прямого ответа, дальнейшее остается в рамках целомудрия. Тихая, постоянно напуганная Фенечка, которая проявит домохозяйскую жесткость только в фина-



Базаров — И. Рябенко, Фенечка — О. Иванова

ле, когда получит предложение от Николая Петровича, с ужасом догадывается об ухаживаниях Базарова. Да и сам Евгений припадает к ее чистоте и скромности почти бессознательно, чувствуя потребность не столько в любви, сколько в защите от самого себя и непонимания себя.

На этом непонимании и строится главная фаза опыта — встреча с Анной Одинцовой. **Варвара Щербакова** примеряет роль роковой женщины. Драматичная судьба героини остается практически за пределами спектакля, а потому изящную и строгую фигуру Одинцовой начинает окутывать флер мистичности. Она возникает на границе двух миров, будто на призыве Базарова, бросившего вызов любви, Венерой романтиков тургеневского поколения. Она равно органично существует и на стороне, где играют в четыре руки и по-французски

ки поют Шопена. И отдается провокационному, гениально безумному ритму вальса на музыку Олега Каравайчука на приеме у Кирсановых. Так прямо создатели спектакля через музыку показывают, что пространства не могут быть взаимопроницаемы, но могут сосуществовать параллельно. И как бы Базаров ни вызывал на борьбу то, что кажется ему устаревшим, как бы не отрицал его, не клал на хирургический стол, у другой стороны есть свое право на существование. Ошибкой лишь было положить на этот стол свою страсть. Вспышками объятия Базарова и Одинцовой, чувственными и запретными, на грани эротической сценой, обнажают неспособность героя осознать, что за порывом страсти может стоять нечто отличающееся от физиологии. Это понимание придет позднее, на железной кровати, почти в бреду. И Анна,



Аркадий — Г. Некрасов, Базаров — И. Рябенко, Николай Петрович — А. Цыбульский, Павел Петрович — С. Гамов

сядя рядом с умирающим, тоже утратит свою инфермальную красоту, став просто уставшей женщиной, упустившей самое важное в своей жизни.

Сутулый, с артистичной фактурой неврастеника Базаров у Ивана Рябенко, тем не менее, притягателен искренностью и беззащитностью под доспехами самоуверенного экспериментатора-философа (а ведь он даже лекарство не может посоветовать, не сверившись со своими книгами). Поэтому с его смертью повисает ощущение пустоты гораздо более сложное, чем утрата родителями сына. Это роднит Евгения с другим тургеневским персонажем Сергея Морозова, Беляевым («Месяц в деревне» в Ульяновском драматическом театре им. И.А. Гончарова, премьера 2012 года). Оба героя подобно вирусам обрушивались на спокойный и понятный мирок, заставляя его обитателей осознавать

себя и свое место в бытии. Беляев принес в деревенский летний зной вихрь любви и ревности, а уходя, оставил разрушения и попытку справиться с сожалением. Базаров безуспешно рушит представления о красоте и неподвластности некоторых законов неясной науке. И позволяет окружающим совершить нечто большее, чем, казалось бы, они способны. Через траурный ансамбль последней сцены, через раздражение и упреки, начинает прорастать свет жизни, собравший всех снова за одним праздничным столом, за которым есть место и безумной княжне Ольге (**Татьяна Верховская**), давно не замечающей реальности. И даже покойному Базарову — вновь упрямо режиссер сочиняет гимн примирению и семье.

Сергей КОЗЛОВ

Фото Юлии КУДРЯШОВОЙ и Дарьи ПИЧУГИНОЙ

ЖИЗНЬ В ДЕКОРАЦИЯХ

Борис Мессерер — из того талантливое и дерзновенное поколение «шестидесятников», которое вторгалось в литературу, театр, изобразительное искусство, мечтая освободить их от оков официальных канонов. Многогранность его талантов потрясает: театральный художник, живописец, график, писатель... Друг Андрей Битов так говорит о нем: «Вся жизнь его посвящена творчеству, а все свободное время любимым и друзьям». И это чистая правда. И красиво прожитая жизнь.

Галина Смоленская: Борис Асафович, начинаем с родителей? Вы же с театром связаны генетически...

Борис Мессерер: Ну, давайте с истоков. Так случилось, что в семье бедного зубного врача Михаила Борисовича Мессерера, который жил в Москве на Сретенке, в угловом доме, выходящем на бульвар, было много детей — одиннадцать! И он был совершенно добропорядочных устремлений человек и хороший доктор. Бесплатно лечил рабочих и солдат, на его двери даже объявление такое висело, я это, конечно, не застал, но деда моего помню!

Его сын, мой отец Асаф, очень неожиданно в шестнадцать лет пошел в театр, в балет. Возраст крайне поздний, ведь в балетной школе с восьми лет начинают заниматься! Но он, будучи спортивным человеком, быстро освоил все премудрости и был принят в Большой театр — это сенсационный случай, который всегда описывают. Его успех весьма поразил воображение остальных членов семьи. Суламифь пошла по его стопам и тоже достигла больших успехов. А потом всем Мессерерам показалось, что это и есть путь к вершине, и они все устремились в театр. Причем все это они скрывали от отца! Вы помните,

Борис Мессерер





Борис Мессерер

конечно, Майю Плисецкую — она моя кузина, дочка Рахили, — это сложная иерархия, вам нужно просто записать имена, библейские такие, которые мой дед дал своим одиннадцати детям.

Был еще Азарий Плисецкий, родной брат Майи, работал очень плодотворно в Швейцарии, лет двадцать у Бежара в труппе, репетитором, получил швейцарский паспорт. Работал он и у Ролана Пети, и в кубинском балете, был очень хорошим танцовщиком в свое время, премьером Большого. Сын Суламифи, тоже балетный, Миша, он балетмейстер в Михайловском театре. То есть все дети пошли по стопам родителей.

— *А вы почему не пошли?*

— Потому что мама была против, она не считала это правильным и хотела, чтобы я нашел свой собственный путь.

— *Она ведь была актриса немого кино и совершенная красавица?*

— Да, красавица. И актриса немого кино. А потом стала художницей. Моя мама Анель Судакевич была замечательной! В те годы на всех заборах висели очень интересные афиши, на них крупными буквами — ее имя, а имена ставших потом очень знаменитыми актеров, например Аллы Константиновны Тарасовой, писали петитом. Мама играла с Кторовым, с Ильинским, была такая знаменитая картина — «Поцелуй Мэри Пикфорд». Пикфорд — это звезда немого кино, знаете, да? Еще был такой популярный американский актер Дуглас Фэрбенкс. И они вдруг приехали сюда в Москву, и на этом сюжете сделан фильм с Игорем Ильинским в главной роли. Мама играла, конечно, просто красавица. Она не была великой актрисой, но красавица была великая!

Когда я родился, она бросила сниматься. Не только из-за меня. Не смогла играть — звуковой барьер не перешла. И тогда стала работать в театре художником по костюмам, пошла учиться на «Курсы повышения художественной квалификации» к художнику Шестакову (он еще у Мейерхольда работал). Мама сделала много хороших спектаклей с Плучеком — «Клоп», «Баня». А потом стала главным художником московского цирка, потом работала в Союзгосцирке

— это еще выше, гастроли советских цирковых артистов по всему миру! Она делала костюмы и для звезд, и для всех огромных аттракционов: для Филатова с медведями, для Олега Попова, Терезы Дуровой, Ирины Бугримовой — была такая великая женщина-дрессировщица, голову в пасть льву клала! Потом мама стала заниматься модой. И конечно, она была светская красавица. О ней большая память осталась, и фотографии замечательные.

Ну вот, такое описание семьи. Еще был мой дядя Азарий Азарин (его фамилия тоже Мессерер, Азарин — псевдоним), очень рано умер, в сорок лет. В конце жизни он был художественным руководителем Театра Ермоловой, работал во Втором МХАТе вместе с Михаилом Чеховым, Александром Чебаном, Серафимой Бирман, Софьей Гиацинтовой, Иваном Берсеневым — блестящей плеядой актеров.

Но самых больших успехов добились Асаф и Суламифь. Они танцевали вместе — брат и сестра. Асаф был звездой! В 1933 году состоялся их великие гастроли, тогда же никого не выпускали, а им дали разрешение, и они поехали в Берлин, потом в Стокгольм, Копенгаген и Париж. Это было время прихода нацистов к власти. Поджог рейхстага. Так случайно и так несвоевременно они там оказались!

— *Их не преследовали в СССР после этих гастролей?*

— Нет... нет... Не преследовали, а в Америку не дали поехать. Хотя есть документы, подтверждающие, что Анна Павлова приглашала Асафа танцевать с ней в Америке, предлагала контракт. Но главный плюс от европейского турне состоял вот в чем: тогда не было фотографий, сделанных во время спектакля. Не существовало современных высококачественных технологичной съемки — со вспышкой, когда можно запечатлеть актера мгновенно, во время прыжка. И так вышло, что в один свободный от спектаклей день (хочется назвать этот день прекрасным) моего отца привели в фотостудию «Rin-Rin» в Стокгольме. Он переодевался в разные костюмы и делал свои фантастические прыжки,



В мастерской

он был в разгаре славы и умения, во цвете лет. Целый день шла съемка, сделали очень много снимков, все они великолепные! Это единственный актер того поколения, у кого есть качественные снимки, по которым мы можем судить, как он танцевал. Они потом всю жизнь входили в его афиши и рекламные буклеты. И вообще сохранились в памяти актерской. Ведь у Улановой нет качественных фотографий, у Семеновой тоже ничего не осталось — не умели тогда снимать, вся эпоха съемок началась с Плисецкой.

Ну, а с Суламифью связана другая знаменитая заграничная история. Асаф Мессерер

во время войны был художником балета Большого театра в эвакуации, в Куйбышеве. А в середине 70-х годов под его руководством группа актеров (большая — 300 человек) поехала на гастроли в Японию, где преподавала в течение очень многих лет Суламифь. К ней было большое доверие властей — из таких поездок актеры всегда везут в минкультуры подарочки, вот и Суламифь всегда всех задаривала, и ее посылали снова и снова. И вот Асаф повез балетную группу Большого театра в Осаку, в Японию, а КГБ не уследил, что один из танцоров — сын Суламифь Миша. Они там объединились — сын с мамой — и остались! Это был грандиозный



В мастерской

политический скандал! Все западные газеты, Би-Би-Си, «Голос Америки» передавали бесконечные сообщения об этом. Асафа сразу вызвали в Токио, все растерялись, не знали, что делать. Ждали дальнейших возможных провокаций. Послом в Японии тогда был Полянский, и он, желая подчеркнуть серьезность политической ситуации, заявил Асафу Михайловичу: «А вы знаете, что сейчас в Японии находятся три тысячи агентов американских спецслужб?!» Асаф в ответ: «А я не знаю — это много или мало». Вообще-то отец очень переживал! Он был тихий человек, но он был руководитель, он отвечал... и вдруг такое!

Его отправили в Москву. Дирекция Большого театра ни на один вопрос не отвечала. Когда надо встречать его на аэродроме — неизвестно. А «Голос Америки» каждый час передавал сводку о том, где находится Асаф Мессерер, одновременно рассказывая обо всех родственных связях, начиная с Майи Плисецкой и заканчивая Беллой Ахмадулиной, объясняя заодно, что она моя супруга и тоже является «членом этого клана».

А Суламифь стала основоположницей балета в Японии и получила награду — высший орден, его вручал император Японии. Потом переехала в Англию, преподавала там, создала балетную школу. Создала

во многом и английский балет, она была блестящим педагогом и получила высший английский орден из рук королевы. Очень прославилась. Мы с Беллой были у нее в 1987-м, видели, как она там живет.

Да, забыл сказать, поскольку у меня и жена первая была балериной – Нина Чистова (хорошая балерина, «Лебединое озеро» танцевала), она и внучек наших тоже отдала в балет. Одна из них танцует в Кремлевском балете.

– *Борис Асафович, «пора на сцену», когда вы о себе-то заговорите?*

– А что я? Я с детства очень хорошо рисовал. Считалось, что мои детские рисунки были выдающиеся. Потом перерыв огромный, как у детей бывает, рисовать бросил. О профессии стал задумываться поздно, в девятом классе. Ходил на подготовительные курсы рисунка, в архитектурный институт готовился. На экзамене четверку получил по рисованию. Поступил. Стал архитектором. Но что-то не складывалось. Понимаете, тогда было ужасное время! Я полюбил искусство архитектуры – изумительное, тончайшее, прекрасное! И делал большие успехи, но не выносил практику строительства, которую тогда насаждали в нашей стране. Как бы вам объяснить, сейчас попытаюсь... Смерть Сталина, ненавидимо мною с детства, застала меня в институте. И перестройка началась в архитектуре безумная – мы получились таким сломленным поколением: нас учили одному, а понадобилось совершенно другое! Появились новые тенденции благодаря Хрущеву, главное, сама тенденция была здоровой – менять стиль, делать его современным, но наступило безвременье, и пока новое пробивало себе дорогу, строили «хрущобы». И все эти «хрущобы», и это безвременье были ужасны! Я хотел бежать из этой профессии! Да я еще на пятом курсе два месяца отбывал практику в мастерской Моспроекта, надо было в восемь утра приходиться на работу, а потом все сидели, читали газеты и спали. Это добило меня окончательно! И я решил никогда не быть архитектором.



Асаф Мессерер

А еще на третьем курсе я через маму познакомился с Артуром Владимировичем Фонвизиним, стал у него бывать. Это был глоток художественного воздуха, потому что в институте я задышался! Я стал учеником Фонвизина, и в 1956 году, на выставке молодых художников в Москве показал свои акварели. Они не произвели на публику впечатления, на которое я рассчитывал. Я был этим поражен. Тогда я задумал огромные абстракции, добивался самовыражения. Они все были начаты тогда, но выставлять их было нельзя – и не принималось это, и очень были большие вещи. И так они зрели по жизни, и заканчивал я их уже гораздо позже. Поэтому такой раздвоенный путь получился: с одной стороны, акварельное видение природы, достаточно проникновенное, с другой – тяга к авангар-

ду, которая мне всегда была присуща и в театре, и в живописи.

Поскольку в архитектурную мастерскую работать не пошел, надо было зарабатывать деньги. Я очень мучился — просто дома сидеть, рисовать абстрактные картины в ожидании, когда придет меценат и купит, как-то не выходило, да и нервы сдавали — у меня жена балерина в Большом театре, я не мог сидеть сложа руки. Стал пробовать свой путь в театре и в графике. В книжной графике познакомился с ведущей тогда группой художников — Лёва Збарский, Марик Кличко, Юра Красный, Лёва Подольский, Дмитрий Бисти. Я ничего не умел, но чувствовал в себе силы, верил, что научусь. И вот я стал получать маленькие заказы и делать маленькие книжки. Потом большие.

— *А в театре как оказались?*

— А в театре я тоже дружил. Поколение! *Люди приходят поколениями!* У меня приятель был Игорь Кваша, так и остался навсегда моим другом близким, он меня привел в «Современник», познакомил с Олегом Ефремовым. Мы стали общаться, а дальше зацепилось, стали делать спектакли. «Третье желание» Блажека — первый спектакль мой, с Табаковым и Евстигнеевым.

— *Кваша с гордостью и удовольствием рассказывал, как он «сделал» вас театральным художником!*

— Да, это он! Но у меня было очень трудное соотношение с Ефремовым. Трудное. Это многолетняя дружба, которая прерывалась. В те годы мы все были авангардистами, особенно наша троица — я, Лёва Збарский и Юра Красный. Я старался делать современный в моем представлении театр, который зачастую расходился с принципами «Современника». Были такие сражения! Я держался очень принципиально, хотя это было трудно, потому что опыта у меня не было. А Ефремов — достаточно опытный уже был режиссер, и режиссер реалистической школы...

— *Так он же мхатовец!*

— Да, все от Станиславского. Он не терпел никаких формальных дел на сцене, а меня



Борис Мессерер

это тогда очень увлекало... «Современник» брал правдой жизни, новым прочтением старых заветов. А у меня перед глазами все время стояли условные декорации моего любимого театра Мейерхольда или Камерного театра Таирова и, конечно, художников той эпохи. К «Современнику» с его голлой правдой жизни нужно было найти свои ключи. Художественно они не находились. Мы спорили обо всем! Но были и удачные спектакли! И самый удачный — «Назначение» Володина. Я придумал решение замечательное — на сцене ничего не было, кроме двери, все служащие шли на работу, входили в эту дверь и шли через нее. А потом дверь мгновенно опрокидывалась (переворачивалась) вперед на боковых шарнирах — и получался стол канцелярский, с прикрепленным к нему графином с водой. И за этим столом сидел чиновник — Евстигнеев

Анель Судакевич
и Владимир Маяковский.
В Хосте, 1927



в роли Куропеева. Или, например, все актеры стояли и разговаривали, как разговаривают все люди на работе, а к ним из-за кулис выезжали столы со стульчиками, наподобие парт. Остроумное, динамическое было решение. Я считаю, что это лучший спектакль раннего «Современника», да и вообще «Современника»! После театр уже таких высот не брал, просто стал академическим, и все.

Володин вообще автор изумительный, классический — это как будто Чехов «Современника»! Я еще делал пьесу Володина «Старшая сестра». Я там женский профиль Пикассо повесил как символ. Много споров было по этому поводу — так я пытался выразиться как авангардный художник.

— *Лобите минимализм на сцене?*

— Нет, не так. Все-таки не минимализм, а формализм, я всегда стремился к плоским декорациям, рисованным. Условный театр мне мерещился.

— *А Ефремову?*

— Его это раздражало! Я тянул в формальную сторону, а он — к правде жизни! Я делал с Квашой «Сирано де Бержерака» — вот на «Сирано» мы с Ефремовым очень ругались! Он был силен в проживании жизни, он не мог поставить спектакль, где актеры двигались бы особенным образом, чтобы там условность была, что меня, так сказать, грело. А ему нужно было, чтоб актеры ели мясо руками или пили прямо из горла бутылки, ну, правда жизни. А это уже **меня** раздражало! И мы, хотя и симпатизировали всегда друг другу, в то же время не могли ужиться! Но дружеские отношения сохранялись, и вообще человечески мы совпадали с ним, а творчески не очень.

— *Друг ваш Кваша написал о нем в своей книге: «Ефремов раньше был очень хорошим человеком»...*

— Это уже такая старая истина — человека портит то, что он имеет власть над другими, распоряжается судьбами, как полководец, как император. Ведь театральные режиссер ничем от Наполеона не отличается, он хозяин. От него зависит — выгнать актера, назначить актера. Ну, а Ефремов в

этом смысле был безжалостен. Такой был характер. Да... Но я с ним дружил.

— *Он ведь очень притягателен был, сильная личность.*

— В нем человеческое обаяние было. Потом я делал спектакли с Плучеком, в других театрах, меня всюду нарасхват тогда приглашали. В Большом театре в это же время делал балет.

— *Большой — это какой год?*

— Это 1963-й. «Подпоручик Кижж».

— *Наверное, для Большого театра тех лет ваши формалистические идеи совсем не годились? Абсолютно другой стиль, имперский — золото, бархат кругом.*

— Нет!!! Вот как раз «Кижж» и стал таким спектаклем, о котором я мечтал, — с рисованными задниками, огромными, символическими, чем я и прославился в те годы. Имперский не имперский, а я сделал в Большом эти фигуры гигантские. И с Рындиным у меня ужасный тогда конфликт был, я помню. Конечно, все это считалось формализмом. И пробивалось очень трудно. Один из авторов спектакля балетмейстер Лапаури, когда у меня уже генеральная монтировочная репетиция шла на сцене, нажаловался Рындиному: «Борис не слушается, все делает по-своему». А Рындин еще на сдаче макета говорил, что фигуры надо значительно снизить, боялся их масштаб. Тогда пропало все решение, я настаивал, что они должны быть огромными, поражать воображение, даже если их не будет видно с галерки. Но из зала, из партера, из лож третьего, четвертого яруса они были видны прекрасно и должны были впечатлять чрезвычайно. А срезать их — и ничего бы не вышло вообще! Рындин воспринял это ужасно болезненно и стал орать на меня на сцене: «Мальчишка! Как ты мог?! Переделки за твой счет!» А я гордый был и хотел сказать: «Пожалуйста», но, к счастью, промолчал, чтобы не обострять ситуацию. Репетиция продолжалась, потому что в постановочных цехах Большого театра люди суровые, команды не было остановиться, а что орут, так на сцене все орут. И они продолжали монтировать как ни в чем не бывало. А в антракте



Портрет Беллы Ахмадулиной в соломенной шляпке. 2006

Рындин ко мне подошел в проходе (орал при всех, а подошел один на один) и сказал: «Борис, простите, спектакль будет хороший. Я был не прав». Но я не обиделся на Рындина — он просто очень вспыльчивый человек. Вообще спектакль был очень популярен и расхвален прессой. Тышлер очень хвалил, я его пригласил на премьеру. Он сказал: «Сегодня родился новый художник».

— *Итак, вы тоже оказались в Большом театре. Правда, не в традициях семьи, не танцовщиком...*

— Знаете, еще в эвакуации, в Куйбышеве, мы жили в одной квартире с Вильямсом Петром Владимировичем, и я видел, как он работает. Это было очень сильное детское впечатление. Так что мое появление в театре не случайность, скорее закономерность.

После «Подпоручика Кижэ» в 1967 году возникла идея «Кармен-сюиты» с Майей Плисецкой. Этот спектакль был очень значительной вехой. Про него много писали, но понимаете, тут главное, что все начина-

лось с нуля! Ведь Майя так долго пробивала эту идею! И именно из-за того, о чем вы говорите, из-за консерватизма, я бы сказал, кондовости театра.

— *Я вообще-то называла его имперским...*

— Ну, это одно и то же! Ей не давали делать «Кармен-сюиту». А она настойчива безумно, страстная натура — Майя Плисецкая! С Кубы приехал Альберто Алонсо, Майя увидела какой-то номер, поставленный им в Большом театре, и сразу сказала: «Альберто, — Кармен!» — «Д'акор! — согласен!» — сказал Алонсо. Фурцева дала разрешение на постановку концертного номера. Одновременно (все шло параллельно) Майя просила Щедрина думать на эту тему, и он написал свою музыку! Кстате, это тоже было большой фрондой — исказить Бизе! Ничего же не разрешалось! Но музыка была настолько замечательна, что все музыканты сказали: «Какой же это концертный номер — это целый балет!» Тогда стали думать, как его поставить в театре. Сейчас даже трудно поверить, но все встречало огромное сопротивление. Я не говорю уже о пластике, которую предлагал Альберто Алонсо, это была совершенно незнакомая в России испанская стилистика.

Мне заказали декорации. Рындин на этот раз был милостив и даже восхитился, какое лаконичное решение, никаких трудностей технических, денег лишних не нужно тратить. Либретто мы придумывали вместе с Альберто Алонсо. Просто вместе сидели и придумывали ситуации. Причем у нас было очень затрудненное общение, он совсем не говорил по-русски, а я по-испански. Общались мы на плохом английском. У нас была собственная фразеология, идиомы такие. Например, когда перекрестный диалог в балете (этого тоже никогда раньше не делали), когда Кармен танцует сначала с Хозе, а потом с тореодором, а Хозе танцует с быком, когда их четверо на сцене, и они меняются местами. И вот я придумал, как это объяснить Алонсо, я говорил: «Ионеско?», Альберто отвечал — «Ионеско!» Так примерно и разговаривали, придумывали весь сюжет. Довольно интересно все закручено было, ду-



С Майей и Василием Аксеновыми. 1982



Сцена «Плац» из балета
«Подпоручик Киж»



Эскиз интермедийного занавеса
к балету «Светлый ручей»,
муз. Д. Шостаковича,
балетмейстер А. Ратманский. 2003

ализм прослеживался в спектакле, потому что меняется все всё время! Перед зрителями сначала просто бык, но вот он уже олицетворяет Рок. В сцене гадания этот бычок уже правит Судьбой. Отсюда родилась моя идея — цвета костюмов поделить четко пополам, например, половина жабо и трико черные — это судьба, а другая половина цветная — и это уже народ. И весь балет так придуман. Сцена — это и арена боя быков, и арена жизни одновременно.

Сложность сценария, сложность роли Кармен — все это, конечно, вдохновляло Плисецкую, она была прирожденная Кар-

мен, она потом во всех интервью говорила, что это ее лучшая работа, потому что она реализовала свой замысел. Ведь все балерины танцуют, а кто из них что **создал**? И она восемьсот раз станцевала «Лебединое озеро», но ведь не она этого лебедя придумала. А Кармен — великий образ женский — создала она! И этим гордилась. В итоге был огромный успех. Но были и оппозиционеры, как всегда. Даже Уланова не симпатизировала этой идее. Вся книжка Плисецкой посвящена борьбе с Фурцевой за «Кармен-сюиту». Но Майя победила, и балет стал невероятно популярен, он



«Подпоручик Киж»

был поставлен в огромном количестве городов. Я острил, что произошла «кармизинизация» всей страны! Потом он пошел уже по всему миру — и La Scala (Милан), и Teatro dell'Opera di Roma (Рим), Teatro Real (Мадрид), Lincoln Center (Нью-Йорк), Teatro Colón (Буэнос-Айрес)...

— *Вы так рассказываете, что начинаешь понимать — у каждой театральной постановки есть две истории: до премьеры и после. И иногда случается так, что история создания спектакля глубже, драматичнее, чем его жизнь перед зрителями.*

— Так бывает. «Светлый ручей» — вот балет с трагической судьбой, за этим стоит кусок истории российской. Это же написано молодым гениальным Шостаковичем, который за все брался! Мощь его таланта была так велика и широка, он такой смелый был и безумный композитор, что писал программную музыку замечательную и одновременно брался за любой шлягер. Он же оперетты делал! «Москва-Черемушки», да чего только он не делал. И вот он создал балет «Светлый ручей» — гопаки какие-то, народная музыка там использована, казалось бы. А одновременно он писал оперу «Катерина Измайлова» — это все 1935 год! В ноябре был поставлен в Большом теат-

ре «Светлый ручей», а в декабре, уже через месяц, — премьера «Катерины Измайловой». Сталин побывал на премьере, и ему страшно не понравилось! И он «отрецензировал»: «Сумбур! Сумбур какой-то!» Сразу напечатали статью — «Сумбур вместо музыки». В январе был разгром «Катерины Измайловой», а еще через месяц разделились и со «Светлым ручьем» — в «Правде» появилась статья «Балетная фальшь». В ней учили, что нельзя так формалистически танцевать. А они на самом деле танцевали простейше — там же наивный сюжет, более чем наивный! Он смешной. По существу, это капуста! Но через юмор тех лет можно увидеть черты трагической действительности. Сюжет такой: на сельский праздник урожая приезжают артисты из Москвы, и встречаются две девочки — они вместе учились в балетном училище, только из одной вышла балерина, а другая стала дояркой. Она вспоминает свое прошлое, начинает снова танцевать, танцует прекрасно. Доярка! И такое комедийное решение — на праздник приходят (это поразительный термин!) «старые дачники». Тридцати пяти лет! Как вам нравится — с т а р ы е! А формулировка в либретто как вам нравится?! Социально обозначили:

Д а ч н и к и! Потому что не было подходящего термина! В России тогда убивали, расстреливали людей, в тюрьмы сажали — 35-й год! А как их назвать? Нэпманы? Нельзя — уже посадили всех! Назвать «враги народа» нельзя, почему их тогда не посадили? Вот и придумали — дачники, то есть чуждый класс, но... Поразительное название! И вот они появляются на сцене, комедийствуют и влюбляются невпопад: дачник в балерину, а дачница в ее кавалера, приезжего танцовщика из города (его в свое время танцевал мой папаша). Этих дачников, они там в панамке, с сачком, разыгрывают постоянно, они вроде старички, над ними только и смеяться! В конце счастливые молодые женятся, стариков изгоняют — и общий колхозный праздник. Все! То есть ничего такого нет. И то осудили. Так танцевать нельзя, надо танцевать как ансамбль Моисеева! И вот разгромная статья в «Правде», и судьба Шостаковича сломана. Он страшно расплатился — двумя инфарктами.

Годы спустя Ратманский придумал возобновить балет по тому же сюжету лубочному. Я его решал в стиле соцарта. Иронически. Там была пародия на герб Советского Союза: колосья, земной шар и надписи на заднике: «Трактор и ясли — школа коммунизма». И среди прочих я написал: «Кухарка должна управлять государством!», «Каждой женщине по корове!» и вклеил на заднике (сейчас цензуры-то нет): «Беспощадно громить и корчевать троцкистско-бухаринскую сволочь!» Это строчки из «Правды»! Время такое было, расстреливали тысячами! Не шутили, расстреливали. Вот такое сценическое решение. Коллаж соцартовский — колосья, транспаранты. На заднике по небу пролетали самолеты, по полям проезжали трактора... Колхозное счастье Страны Советов! А это изобилие!? Это смешно почему? Потому что в стране был голод, а сталинская пропаганда делала вид, что у нас невероятные урожаи, фрукты сплошные, вы видите (*показывает эскизы*) — колосья колятся, рюга изобилия, виноград свисает, такая ирония, такой китч был сделан.

— *Борис Асафович, а вам нравится профессия сценографа? Это ведь всегда роль второго плана. Вечная зависимость.*

— Вся трагедия театрального художника в том, что нет полной договоренности с автором спектакля, нет единого дыхания! Режиссер себе одно представляет, я — другое. Сильные индивидуальности редко сходятся в полном контакте.

А вообще-то всякое театральное искусство является прикладным, то есть обремененным функцией. Функцией необходимости для спектакля. Я отдал театру очень много лет, с огромной страстью им занимался, но моя давнишняя мечта — быть свободным художником. Ничем не обремененным. Никакими отношениями. Вот в станковой работе художник свободен! И в выборе темы, и в выборе техники. Он свободен!

Дело в том, что театр — это страшный соблазн. Человек любого ранга, даже такие великие художники, как Пикассо, Шагал или Дали, все равно занимались театром. Потому что увидеть, как твой эскиз становится реальностью, увидеть эти огромные задники, этот масштаб, соотношение человека с декорацией, игру с этой декорацией — это художника всегда очень волнует. Это такой манок, такое очарование. Ты хочешь этим заниматься, чтобы увидеть, как это будет. Но свободное искусство, конечно, выше театра, и настоящий художник всегда мечтает о свободе творчества.

— *Прочла где-то, что вашу мастерскую тоже называли театром. Театром Бориса и Беллы.* — Это Вася Аксенов. Он так написал в предисловии к моей книжке «Мастерская на Поварской». Написал, что бывать в этой мастерской — значит быть в театре Беллы и Бори. Конечно, это был театр! Мы сами были театром! Белла говорила: «Человек обязан быть театром для другого». Это её любимое выражение. Она любила, когда человек самовыражается и одаривает другого, показывает, завладевает вниманием, становится театром для другого. Надо как-то развлекать собеседника, не быть скучным — вот в этом смысл.



Эскиз костюма. Балет «Кармен-сюита»



Эскиз костюма Кармен. Балет «Кармен-сюита»,
муз. Ж. Бизе – Р. Щедрина, балетмейстер А. Алонсо. 1967

– Значит, родились вы в театре, работали в театре, жили в театре – Театре Бориса и Беллы. Но ведь у вас же бывала масса народу постоянно. Друзья... Они были труппой или зрителями?

– Не было никакой труппы! И в помине не было, мы вдвоем и являли этот театр. Это условная фразеология. Иногда они были зрителями (тоже очень условный термин), иногда участниками. Но театр – это мы с Беллой. А если он расширился в силу каких-то причин – пожалуйста! Мы не возражали. Бывали ежевечерние гости...

– Битов, Аксенов, Высоцкий... То есть это не был круг, который вы отбирали?

– Он сам отбирался! Сам собой. Вы все правильно говорите, просто не придавайте этому лишнего значения, все проще. Приходили люди. И всегда фантасти-

ческие в общем-то. Замечательные. Все, кого вы перечисляете... и еще можно добавить с десяток или больше имен. Бывали и случайные люди. Приходили вечером на огонек.

– Тогда это, по-моему, богемой называлось...

– Богема, да!

– Причем с таким...

– ...ироническим оттенком! Кто ж всерьез об этом говорит... Богема по молодости вся случайна. Потом они оказываются гениями. А в начале жизни они все случайные. Пьяницы, гуляки. Вот ими и заполнялось пространство. Вечерами. Можно было позвонить: «Старик, что делаешь? Можно зайти?» Примерно так. Так что это все правда, но только надо правильно ее понимать. И жизнь такая была, и в ней бывали поразительные встречи, поразительные!



Портрет Майи Плисецкой

Могу рассказать об одной. После проводов Льва Копелева и Раи Орловой все поехали к нам в мастерскую. И так вышло, что перегруженный лифт застрял между этажами. А в лифте: Окуджава, Чухонцев, Биргер. Тогда еще была металлическая сетка, огораживающая пространство между пролетами, и Булат все просил, чтобы его сфотографировали — как он сидит за решеткой! Побежали за электриком, лифтером, прошло больше двух часов... Копелев успел долететь до Германии! Пока мы освобождали наших друзей из лифта, он уже был свободен в Мюнхене!

— *Ваши друзья стали уезжать из страны. Белла Ахатовна рассказывала, что насту-*

пило время, когда вы раз в неделю ездили в Шереметьево кого-то провожать. А оттуда в ресторан ВТО. Как поминки справляли. А тех, кто провожал, потом не «беспокоили»?

— Все были на заметке, но страна-то огромная, и кто-то кого-то провожал каждый день. И мы действительно все время ездили в Шереметьево: провожали Аксенова, Владимова, Войновича, Копелева и еще многих, все время провожали, а потом, конечно, вроде поминок, а что еще делать? Ехали куда-нибудь, ко мне или в гостиницу «Украина».

— *А вы никогда не хотели уехать, Борис Асафович?*



Борис Мессерер в Хиве. 1956

— Нет... нет. Это важная черта нашей биографии с Беллой. Все тогда об этом спорили. Все! У меня был круг ближайших друзей-художников — Лёва Збарский, Юра Красный, Лёва Подольский, с кем мы вместе построили мастерские. И все хотели уехать! Неожиданно для меня. Это вообще очень большой вопрос, я не очень люблю говорить на эту тему, но и не скрываю. Потому что мои ближайшие друзья решили сделать то, чего я сделать не мог! Для меня это было табу! Я считал, что надо жить в России. Что нет смысла перемещаться, нет смысла искать счастья в других странах, если уж ты такой, каким родился.

— *Всегда? С самого начала? Несмотря ни на что?!*

— С самого начала! Несмотря ни на что! Я так считал всегда!

— *А друзья все диссиденты.*

— Диссидентом был и я! Но они считали, что нужно уехать. Я не признавал советскую власть, но не считал правильным уезжать на Запад. Когда мы встречались, мы по-разному говорили, одни связывали перемену мест с новым импульсом в жизни, рассуждали — потом не дадут вообще выехать, что надо отваливать! Я не хотел отваливать. Я с ними со всеми ругался.

У нас была одна фантастическая поездка — к Тышлеру, Александру Григорьевичу,

спрашивать совета. Я с ним очень дружил, он жил на Масловке, там дом художников есть знаменитый и мастерская рядом в доме, построенном в конструктивистском духе. Мы приехали, рассказали... Он вначале отнесся бездумно: «Да! Уезжайте, конечно!» А потом стал вспоминать свою жизнь и рассказал, как пошел к Луначарскому за разрешением уехать. Шагал к тому времени уже эмигрировал. Луначарский сказал: «Вы нам нужны» — и не дал разрешения Тышлеру. И Тышлер стал говорить, что правильно, что он остался, нашел свое место. Любопытный разговор такой. Он замечательно отвечал нам — сначала: «Да! Да!», а затем: «Нет, нет». Так у него получалось. Ну, а потом мои друзья восприняли первую часть его заявления, а я — вторую... Я это к тому рассказал, что серьезная была проблема, не стихийно возникшая. Мы о ней много думали, без конца.

Причем сначала Лёва Збарский все говорил, что не хочет ехать, потом передумал. Когда Лёва улетал, в Шереметьево огромная компания поехала, он был в белом пальто таком. Мы провожали его, безумие некоторое творилось на аэродроме, все плакали. А я говорю: «А почему мы должны плакать? Не мы, он придумал уезжать, никто не просил». Он оставил здесь дубленку, сказал: «Мне больше не пригодится»...

Я могу вам часами рассказывать. Когда все они уехали, я устроил вечер у себя в мастерской, всех позвал, человек сорок — самых лучших людей. И я сказал: «Друзья, выпьем за то, что жизнь длится! Все уехали, но тем не менее жизнь длится. Вот главное! Мы тоже правы по-своему, что остались. Так тоже может быть». И в общем, как-то по-моему вышло. Большинство из них вернулось, кто-то нет. Лёва очень гордый человек, он не вернулся. Нечего было рассказывать о свершениях. Хотя он великий человек, я всегда считал, что он великий. Это просто замечательный тип и художник.

— И вы ни разу не пожалели, что остались?

— Нет. Цепь рассуждений бесконечна, мы можем весь остаток жизни философствовать на эту тему. Я так решил, и в этом мы

совпали с Беллой, потому что перед всеми эта проблема вставала, и перед Беллой тоже. Ее родиной был русский язык. Язык, а не страна. Но все равно она считала, что жить надо здесь.

Вы затронули одну из глубинных, важнейших проблем поколения. Я ответил как мог... Тема не имеет четкого решения. Решение зависит от человека...

— Иногда слышу от людей: «Довелось бы прожить жизнь еще раз — не стал бы ничего менять!» Всегда сердилась и удивлялась этим словам. Мне все чудилось, то ли лукавят, то ли боятся. Неужели не хочется нового, другого? А вы как?

— Сейчас я вижу в жизни много ошибок. Видимо, возраст и есть то время, когда начинаешь переживать очевидные ошибки молодости. Это, наверное, общий процесс.

— Надо же смелостью обладать, чтобы признаться. Обычно говорят: столько хорошего было в жизни! Грех менять!

— Просто в конце жизни получается перекрестье дорог. Так устроен человек, он вкладывает в свой опыт добавочную серьезность, идею — мол, так правильно, иначе он бы не научился тому, чем обладает сегодня. Но я не уверен, я как раз вижу столько ошибок!

— А у меня было ощущение, что судьба ваша счастливая. В сравнении с другими в нашей стране.

— Нет. Ну, может быть, в сравнении, не знаю. Это трудно сравнивать. Бог с ним!

— А как же оттепель, шестидесятники, надежды, вечера в Политехническом? Вы ведь этим жили...

— Правильно... (Очень тихо.) Когда Беллу спрашивали о том, как она выступала на стадионах перед десятками тысячами зрителей, она всегда отвечала: «Я была на стадионе, а Бродский был в архангельской ссылке в это время». Все относительно. Она строго о себе судила и строго отвечала на эти вопросы. Все.

— Заставила вас срустить. Простите.

— Я не грущу... Так, частички жизни.

Беседовала Галина СМОЛЕНСКАЯ

СМЕРЧ И РАДУГА БЫТИЯ

Борис Мессерер. Промельк Беллы. Романтическая хроника.
М., «АИСТЕ», редакция Елены Шубиной, 2016

В своих мемуарах Вениамин Каверин упоминает эпизод гимназических псковских времен: учитель словесности сказал на уроке своим ученикам, что, проживая определенную эпоху, они должны осознавать себя не наблюдателями, а свидетелями. Для того, чтобы понять эти слова до конца, Вениамину Александровичу Каверину потребовалась едва ли не вся последующая жизнь, в которой он не замарал честь мундира русского писателя ни одним нечестным поступком, неизменно сохраняя главное — чувство собственного достоинства, не позволявшее унижаться, выслуживаться, мириться с несправедливостями.

Книга замечательного театрального художника Бориса Мессерера, представителя и достойного продолжателя славного рода известных едва ли не всему миру служителей искусства, читается на одном дыхании, несмотря на значительный объем, от которого нас всячески приучают нынче отвыкать. Откладывая поздней ночью книгу до следующего утра, не перестаешь жить в ее страницах, узнавая, припоминая, вновь переживая вместе с прославленными и не очень прославленными персонажами, чьи «промельки» складываются во фрагменты и твоей читательской, личностной судьбы, все то, что довелось пережить, перестрадать, хотя бы прочитать прежде.

Эта прекрасная, глубокая книга написана не наблюдателем, а участником, чья человеческая сущность словно собирала, окружала себя и свой мир людьми-участниками, крупными, яркими, знающими цену тому, что зовется человеческим достоинством, честью, совестью.

«Исповедь сына века» — так немного высокопарно можно было бы назвать это повествование, позаимствовав его с полным правом у Альфреда де Мюссе, одного из



крупнейших представителей французского романтизма. Созданная им в двадцатилетнем возрасте книга тоже во многом может быть воспринята как «романтическая хроника». Но с весьма существенной разницей — «Промельк Беллы» написан не юношей, а зрелым мастером, много пережившим человеком, который (это отчетливо видно по книге) обладает редким даром использовать слово как карандаш или краски: портреты тех, с кем сводила Бориса Мессерера судьба, иногда предстают как штриховые карандашные наброски, иногда — подобны акварельным, чуть размытым рисункам, а порой (как, например, в случае с Сергеем Параджановым) — в ярком буйстве масляных красок...



Портреты, из которых складывается эпоха, доставшаяся на долю поколения, к которому принадлежит Борис Мессерер, или эпоха, что создает причудливые порой облики тех, кто естественно и просто «выламывался» из своего времени, оставаясь верным неизменным принципам русского интеллигента совсем не обязательно по крови — по убеждениям, по некоему моральному кодексу, который оказывался нарушаемым ничем.

И именно в этом смысле не рядом, а словно немного над временем, событиями, людьми витает образ, подобный почти неуловимому промельку, подобный тонкому аромату, рассеянному в воздухе. Образ выдающейся русской поэтессы советской эпохи Беллы Ахмадулиной, приобретшей далеко не случайную славу во всем мире — неуловимо-нездешний, старомодно-матерный, остро воспринимающий любую несправедливость, любое посягновение

на свободу человеческой личности, живущий по раз и навсегда усвоенному кодексу чести: не мириться с несправедностью, щедро дарить себя, преданно любить друзей, вступаться за оскорбленных и гонимых, не думая о собственном будущем.

Как представляется, Ахмадулина была для Бориса Мессерера не только женой, единомышленницей, бесконечно близким человеком, но и своего рода мерилом поступков — порой немного наивных, порой несколько высокопарных, порой трогательных в своей почти детской естественности и простоте, но предельно искренних и честных во всем и всегда. В книге множество эпизодов, в которых подробно повествуется об отношении поэтессы к друзьям и к почти незнакомым людям, к природе и к искусству, к музыке, состоящей из звучащих нот, и к музыке сливающихся воедино слов. Обладая тончайшим слухом (слухом души!), Белла Ахмадулина столь блистательно переводила великих грузинских поэтов, что стихи их и сегодня воспринимаются как созданные на русском языке, олицетворяя собой ту необходимую «химию слов», о которой, по воспоминаниям Г. Кузнецовой, говорил И.А. Бунин.

И замечательной авторской «находкой» становятся в книге «Промельк Беллы» две стилистические, эмоциональные стихии: воспоминания, повествования, письма Ахмадулиной и — текст Бориса Мессерера. Поэт говорит и пишет сложно, немного витиевато, в усвоенном для себя навсегда нарочито старомодном стиле. Художник рассказывает просто, иногда прибегая к скороговорке, иногда словно невольно углубляясь в тему или в создание облика человека, близкого ему по духу, по строю мыслей.

И вновь любуешься, упиваешься этими мастерскими карандашными штрихами или акварельными портретами Владимира Набокова, Булата Окуджавы, Майи Плисецкой, отца художника, выдающегося артиста и режиссера балета Асафа Мессерера, его матери Анели Судакевич, актрисы немого кино, а позже — уникального мастера театрального костюма, Александра Володина, Евгения Рейна, Андрея Битова,

Юрия Любимова, Олега Ефремова, Михаила Барышникова, Венедикта Ерофеева, Игоря Кваши, известных грузинских поэтов, художников, артистов театра и кино.

Всех не перечислить — лучше прочитать книгу. И к концу этого неотрывного чтения осознать: жизнь наша и состоит, в конечном счете, из промельков, которые память цепко ухватывает и оставляет уже навсегда; которые ускользают, оставив по себе слабую тень чего-то бывшего, произошедшего в судьбе...

Есть в этой замечательной книге эпизод, когда Ахмадулина вспоминает свои начальные школьные годы. К ним пришел с фронта новый учитель рисования и предложил ученикам нарисовать День Победы. Кто-то старательно рисовал самолет, кто-то — танк, а Белла взяла сразу все карандаши, что были в ее распоряжении, и создала яркую, разноцветную, радостную картину довольно абстрактного содержания и — получила за свой рисунок пять с плюсом, чему была несказанно изумлена.

Этот эпизод напомнил мне, как единственный раз в жизни я видела смерч на Волге, в Плесе. Внезапность огромного столба воды на фоне потемневшего неба, его стремительное движение по середине реки вызвали одновременные восхищение и ужас, словно сама природа вдруг решила показать всем нам, жалким людишкам, свою силу и власть. Столб укатился, началась короткая, но очень сильная гроза, которая завершилась яркой радугой, перекинувшейся через все небо над Волгой, подобно надежному мосту.

Почему именно это вспомнилось? Потому что книга Бориса Мессерера, рисующая целую эпоху, настолько же горька и страшна по своей сути, как пронесшийся смерч. Но — и это самое главное! — после ее прочтения остается ощущение дара яркой радуги, соединяющее своим выгнутым мостом близких по духу, по силе сопротивления обстоятельствам людей. Они находят друг друга, обязательно находят в смуте нашего бытия. И этим — благоденственны...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ЛИДИЯ ДЫМОВА. В РАБОЧЕМ РЕЖИМЕ

В последнее время я все чаще бываю в Сызрани. Приезжаю обычно на два-три дня, смотрю в театре текущий репертуар, общаюсь с актерами, работниками цехов, набрасываю в блокнот впечатления, заносу в компьютер цитаты, фотокопии архивных материалов, статей и рецензий на спектакли, давно уже сошедшие с афиши. Едва ли не главной моей помощницей в деле написания книги об истории **Сызранского театра** стала заслуженная артистка России **Лидия Георгиевна Дымова**. Время от времени я звоню ей, спрашиваю то об одном спектакле, то о другом, и всегда она уточняет детали, подробности, малейшие нюансы так фактически точно и по-человечески тепло, что географически удаленная от Самары Сызрань с каждой нашей беседой становится мне все ближе и ближе.

Когда-то в школьные годы меня абсолютно потряс, влюбил в этот театр невероятно искренний спектакль **«Завтра была война»**. Через несколько лет вдохновил поэтическим размахом **«Сирано де Бержерак»**. Еще через несколько лет взбудоражили **«Наши»** (так в сызранском театре прожили **«Бесов»** Достоевского). Неровно, прерывисто мое личное ощущение того, чем жил и чем живет этот театр. Больше двух десятилетий подряд я знакомлюсь с ним и, угадывая знакомые черты, постоянно нахожу что-то новое.

«Вот и я не перестаю удивляться нашему театру! — с улыбкой подхватывает Лидия Георгиевна. — А знаете, что меня поразило тогда, пятьдесят с лишним лет назад, когда я впервые вошла в наш театр? Люди! Артисты, режиссеры и те, кто никогда не выходит на сцену, работая в цехах, в административной службе. Неслучайные люди! Годами, десятилетиями они предаются этому театру! Только с такими людьми



Лидия Дымова

ми и можно идти вперед рука об руку! Только так и можно прожить жизнь!»

Пятнадцатого января 2017 года утренней электричкой я возвращался из Сызрани в Самару. На вокзале, в очереди в кассу встретил — кого бы вы думали? — Лидию Дымову! Буквально вчера она отметила **80-летие**. «Без пафоса, в рабочем режиме», — уточняет Лидия Георгиевна и знакомит меня с племянницей Людмилой. Вместе мы входим в вагон электрички. Лидия Георгиевна поправляет покосившуюся вагонную дверь, пересаживает нас подальше от возможного сквозняка, отвечает на приветствия узнавших ее пассажиров. Она успевает сделать несколько дел одновременно. За разговором о театре пролетают в дороге два с лишним часа. А как сблизил нас работа в жюри областного конкурса «Самарская театральная муза»! Отдельно надо рассказывать, как анализирует спектакли актриса с таким творческим опытом!..



«Так и будет». Л. Дымова и Е. Юрковский. 1961

Вся ее жизнь связана с Сызранью и с Самарой.

В Самаре она родилась, причем в одном роддоме с будущим мужем, но на четыре года позже, чем он. В детстве они жили по соседству, там, где Арцыбушевская пересекается с улицей Льва Толстого. Ходили в Дом пионеров: он — в драмкружок, она — на балльные танцы. И ни разу не встретились!

Лида Уханова была влюблена в театр. Зимой выбегала из дома на улицу в нарядном платье и, смешавшись с публикой, проскакивала в Театр юного зрителя.

Ухановы жили бедно, денег на театральные билеты у них не было. В самодеятельном театральном кружке Лида была одной из лучших. После школы получила профессию мастера по пошиву верхней одежды. Увидела объявление о первом наборе в студию при драматическом театре и, вздрагивая от волнения, пошла на конкурс. Дальше — все как в тумане! Она поступила! Андрей Дымов учился в группе Владимира Галицкого, Лида Уханова — у Петра Монастырского. В спектакле Монастырского «Дело Артамоновых» студенты были заняты в массовке.

После триумфального показа в Москве на сцене Кремлевского театра руководство студии приняло решение на полгода сократить срок их обучения.

«Он ловелас был, ни одной девушке прохода не давал, — рассказывает Лидия Георгиевна о романе с Андреем Дымовым. — С руками ко всем лез, а я этого не любила. Так он мне арии петь начал, которых наслушался в детстве. А я ему: «Уходи! Не надо мне петь!» И что вы думаете? Он меня утанцевал!»

Так Лидия Уханова стала Лидией Дымовой.

В 1960 году, по окончании студии, режиссер Петр Монастырский предложил Дымовым стать актерами Куйбышевского театра драмы. Но по совету Зои Чекасовой они поехали в Сызрань, где сразу же начали играть главные роли. Рождение дочери. Ощущение, что где-то там лучше, чем здесь. Через два года Дымовы уехали в Гомель. Там у них была тетка, мечтавшая помочь в воспитании Тани. Четыре года в Гомеле, потом шесть

лет в Алма-Ате. В Красноярске Лидия за год сыграла три большие роли. Поработали они и в Куйбышеве, в театре драмы у Монастырского. Затем был Саратовский театр. Был и конфликт, после которого Дымовы ушли из театра. Казалось, навсегда.

Андрей Дмитриевич работал в Бюро пропаганды киноискусства при Союзе кинематографистов, Лидия Георгиевна — в отделе писем газеты «Волжский комсомолец». Жить без театра она не могла, руководила детским драмкружком в ДК «Звезда».

В 1978 году Сызранский театр гастролитировал в Тольятти. Там они и пересеклись вновь. Режиссер Александр Ривман нежно твердил ей: «Лидочка! Лидочка!» И Дымова вернулась в Сызрань. Ей был нужен этот театр! И этот режиссер! Через год в Сызранский театр вернулся и Дымов. Так этот город и этот театр стали для них второй родиной.

«Не дай бог играть с мужем на сцене любовные отношения, — вкрадчиво произ-

Л. Дымова в спектакле «Палоумич». 1994





«Скрип и Мастер елочных игрушек». Л. Дымова в роли Ученой Совы. 2016

носит Лидия Георгиевна. — Когда хорошо знаешь друг друга, на сцене невольно начинаешь наигрывать, врать. Как мы не хотели, чтобы дочь стала актрисой! Таня поехала с дедушкой в его казанскую командировку и там втайне от нас поступила в театральное училище. Мы были на гастролях. Я плакала, когда мне позвонили и сообщили об этом. Наш актер Семен Голод тогда сказал: «Да вы радоваться должны!»»

А я вспоминаю рассказ Татьяны Дымовой о том, как в три года она впервые вышла на сцену в городе Ровно, в финале спектакля «Женский монастырь». Должна была просто стоять на сцене. Но заиграл оркестр, и рванула вперед, начала танцевать. Кстати, в Сызранский театр ее с мужем приглашали сразу после Казанского театрального училища, но Татьяна не решила работать вместе с родителями. Потом были Самарский ПЮЗ и театр в городе Советск.

Сын остался в Сызрани, писал родителям слезные письма, и они вернулись. Дом, семья, театр. Актерская династия Дымовых стала частью истории театральной Сызрани...

О Лидии Дымовой критики писали часто. В 1983 году в центре внимания были «Три сестры» в постановке **Александра Ривмана** и оформлении **Давида Брука**. Отмечая истинно чеховскую интонацию спектакля, Е. Рашевская особое внимание уделила образам сестер Прозоровых: «Ольга (Л. Дымова) ненавидит жадность, боится хамства, но ненависть эта проявляется только в стремлении не сталкиваться с ними».

Десять лет спустя, в 1993 году юбилейный, 75-й сезон театр открыл премьерой «Любовь — книга золотая» **Алексея Толстого** в постановке **Александра Ривмана**. «Много сил затрачено актерами для того, чтобы слова приобрели универсальное значение, стали чем-то вро-



«Ханума». Л. Дымова в роли Текле

де магических формул, заставляющих погрузиться в то или иное состояние, — читаем в газете «Волжские вести». — Постановочный коллектив ищет новые способы общения действующих лиц друг с другом. Спектакль имеет высокий художественный уровень, а опытные мастера сцены — заслуженная артистка России Л. Дымова, актрисы Р. Афанасьева, З. Баканова, Б. Карьгин, А. Дымов — умело овладевают ходом сценического времени и подчиняют себе театральное пространство».

Одиннадцатое ноября 1996 года. Санкт-Петербург, Театр на Литейном. 100-летию со дня первой постановки пьесы А.П. Чехова «Чайка» посвящен Международный театральный фестиваль «Полет чайки». Сызранский драматический театр играет «Комедию смерти». Постановка **Андрея Ермолина** взволновала публику. Его версия чеховской «Чайки» сознательно лишена романтизма, отто-

го столь дидактичен Треплев (А. Бурнаев), откровенно бездарна Нина Заречная (Н. Дудникова), необаятельна Аркадина (Л. Дымова), приземленно выглядит Тригорин (М. Галицкий). В жизни этих персонажей нет ничего светлого. Спектакль начинался скорбным, надрывным романсом под аккордеон и завершался тоскливым песнопением-воем. В одной из рецензий на «Комедию смерти» читаем: «Изумительна в роли Аркадиной Л. Дымова. Чтобы с такой страстью, убедительностью сыграть довольно сложный чеховский персонаж, нужно быть истинным Мастером!..»

А как волновались Лидия Дымова, Борис Карьгин и Александр Зазыбин, играя «**Печку на колесе**» в лечебно-трудовом профилактории! В зале — вчерашние алкоголики. По сюжету героиня Дымовой уходит от мужа-пиянца к молодому и непышущему. После спектакля к артистам подошли весьма колоритные зри-



«Игра в джин». Дорси Фонсия — Л. Дымова

тели. Один из них в порыве откровения выдохнул: «Вот так живешь и теряешь семью! Обидно!..»

Когда перед выездом театра со сказкой «**Волшебное кольцо**» на гастроли в Венгрию одна из актрис не успела оформить загранпаспорт, Татьяну Дымову срочно «переместили» с роли Матери Ивана на роль Собаки, а Лидия Георгиевна вышла на сцену в роли, которую еще вчера играла ее дочь.

Февраль 2008 года. Спектакль **Виктора Курочкина «Старомодный коктейль»**. Сценография Валерия Ковалева подчеркивала контраст прошлой и нынешней жизни Барклея и Люси, роли которых исполнили Борис Карыгин и Лидия Дымова. В газете «Волжские вести» Виктор Трошин писал: «Отрадно, что «загадка» киноповести Вины Дельмар «Уступи место завтрашнему дню» перешла и в созданный по ней спектакль».

В 2010 году, на открытии 92-го сезона Лидия Дымова стала лауреатом первой

сызранской театральной премии за роль Арины Базаровой в спектакле «**Отцы и дети**», в 2013 году — лауреатом губернской премии в области культуры и искусства и лауреатом областной общественной акции «Народное признание — 2013» в номинации «**Признание и уважение**».

Двадцать первое марта 2015 года. Премьера трагикомедии **Дональда Ли Кобурна «Игра в джин»** в постановке **Олега Шахова** и сценографии **Валерия Ковалева**. Диалоговый характер пьесы позволил Юрию Андруховичу и Лидии Дымовой кроме пластики, мимики и иных выразительных средств раскрыть характеры своих героев на полутонах. Одиночество, тоска по душевности стали главной темой этого, наполненного символизмом спектакля. Режиссер ввел в ткань постановки еще одного персонажа — Джокера. Бессловесный образ карты, способной побить любого козыря, сыграла Татьяна Дымова.



«Женитьба». Л. Дымова в роли Феклы Ивановны

«Конечно, я вижу свое продолжение в дочери, — задумавшись, произносит Лидия Георгиевна. — Люблю разные жанры. Никогда не мечтала о какой-то конкретной роли. В театре я ученица системы Станиславского и двух режиссеров — Монастырского и Ривмана. Не меньше, чем играть, люблю репетировать, люблю застольный период, разбор психологии и характеров персонажей. Иначе как жить на сцене? Сызранский театр давно стал мне родным, да и сама Сызрань — мой город!..»

Почетный гражданин города Сызрань, лауреат городской премии «Признание» и премии губернатора Самарской области в области культуры и искусства, областной общественной акции «Народное признание», премии «За честь и достоинство в профессии» губернского конкурса «Самарская театральная муза», заслуженная артистка России Лидия Георгиевна Дымова награждена почетными грамотами Союза театральных деятелей России, Са-

марской Губернской Думы, Главы Администрации городского округа Сызрань. В историю Сызранского драматического театра в ее исполнении вошли Мурзавецкая («Волки и овцы» А.Н. Островского), Аркадина («Комедия смерти» по пьесе А.П. Чехова «Чайка»), Мария Петровна («Палоумыч» С. Ласкина), Турусина («Мудрец» А.Н. Островского), Мама («Не такой, как все» А. Слаповского), Феклуша («Гроза» А.Н. Островского), Филлис («Сильвия» А. Герни), Арина Базарова («Отцы и дети» И.С. Тургенева), Старуха («Наши» по роману Ф.М. Достоевского «Бесы»), Анна («Касатка» А.Н. Толстого), Фонсия Дорси («Игра в джин» Д. Кобурна), Фекла («Женитьба» Н.В. Гоголя). Надо видеть, как прекрасна, волшебна, загадочна актриса в премьере детской сказки «Скрип и Мастер елочных игрушек» в небольшой роли Ученой Совы!..

Александр ИГНАШОВ

ПУТЬ МАСТЕРА

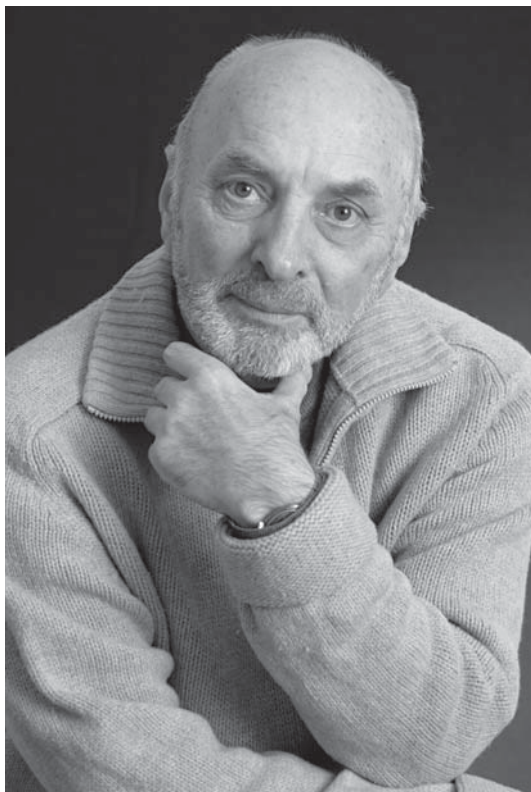
Разве можно забыть его проникновенного, трогательного Тевье-молочника или необычного Ивана Грозного, блистательного Шервинского, элегантного красавца князя Звездича? Он давно и прочно занял место актера, узнаваемого и любимого зрителями.

Исполнилось **75 лет Вячеславу Григорьевичу Вершинину**. Народный артист России, заслуженный артист РСФСР, лауреат Государственной премии им. К. Хетагурова, награжден медалью «Во славу Осетии» — он по-прежнему красив, артистичен, статен, остроумен, предан своей профессии.

Вячеслав Вершинин из поколения детей войны. Отец погиб в ноябре 1941 года. Мальчика, родившегося в Токмаке (Республика Киргизия), воспитывала мама. В 1944 году вернулись на Украину, в Кировоград. Жили в коммунальной квартире: мама с маленьким сыном, бабушка и двоюродная сестра Валя. Было и голодно, и холодно.

Мечта стать артистом появилась очень рано — в детском саду. «С трех лет, — рассказывает Вячеслав Григорьевич, — меня начали водить в театр. Мама водила в украинский, а соседка по коммуналке Мария Федоровна Журавская (когда-то ей принадлежала вся квартира, а потом, ну, прямо по Булгакову, уплотнили) водила в русский. Театр для меня был волшебным, чудесным, сказочным местом. У Марии Федоровны племянник Николай Ладженский был артистом в Кирове, а затем в Ленинграде. Он часто присылал ей фотографии, которые я с удовольствием рассматривал. Однажды он приехал и подарил мне книгу «Сказки братьев Гримм», которую я храню до сих пор».

Прошли годы... Вячеслав закончил театральную студию при Харьковском академическом театре им. Т. Шевченко. Выпускнику предложили работу в театрах Житомира, Чернигова, Нижнего Новгорода. Пока раздумывал, в Харьков на гастроли приехал театр из Смоленска. Пошел с друзьями, посмотрел — понрави-



Вячеслав Вершинин

«Сотворившая чудо». В. Вершинин в роли Ананьоса





«Танго на закате». В. Вершинин в роли Португели

лось. С двумя однокурсницами подошел к главному режиссеру и сказал, что они хотят работать в этом театре. Состоялось прослушивание, и молодые артисты сразу же были введены в спектакль «**Денис Давыдов**» по пьесе в стихах **Вл. Соловьева**. В Смоленске Вячеслав Вершинин встретил свою жену Александру Турик. Причудливы актерские дороги и судьба. В 1967 году они — молодые, красивые, влюбленные в сцену, приехали в Орджоникидзе (ныне Владикавказ) — и остались навсегда.

Первая серьезная и до сих пор любимая роль — молодой осетинский интеллигент, выпускник Московского университета, который пытался разобраться в революционных событиях, **Владимир Абаев** в спектакле «**Перед грозой**» по роману **Е. Уруймаговой** «**Навстречу жизни**». В 1968 году В. Вершинин за блестящее исполнение этой роли стал лауреатом Государственной премии им. К. Хетагурова.

Это было знаковое событие: молодой актер почувствовал уверенность в себе.

За долгие годы беззаветного служения театру сыграно более 200 ролей. Любой выход на сцену актера — исповедь. А для этого он должен быть, прежде всего, талантлив, энергичен, должен быть всегда в поиске, стремиться стать глубже и совершеннее, и получают такие любимые зрителями и самим актером роли, как **князь Звездич** в драме **М.Ю. Лермонтова** «**Маскарад**». Эта работа была высоко отмечена: В. Вершинину было присвоено звание «Заслуженный артист Северной Осетии». Это и **Шервинский** в «**Днях Турбиных**» и **Аметистов** из «**Зойкиной квартиры**» **М.А. Булгакова**, самые любимые роли — **Тевье** в спектакле «**Мир вашему дому**» **Г. Горина**, **Иван Грозный** в «**Василисе Мелентьевой**» **А.Н. Островского**. Этот спектакль был показан в Москве на сцене Малого театра, на фестивале «**Островский в доме Островского**». И



«Последние».
В. Вершинин
в роли Якова

спектакль, и игра актера были высоко оценены критиками и зрителями.

Вячеслав Григорьевич Вершинин блистательный, глубокий и тонкий актер. Ему подвластны роли любого плана: он и фат, и герой-любовник, социальный герой и характерный. Каждое появление его на сцене вызывает бурю восторгов и аплодисментов в зале. Он — кумир многих поколений зрителей.

В. Вершинин не только блестящий актер, но и успешный режиссер, осуществивший постановку 34 спектаклей. В начале пробовал силы, работая с самодеятельными коллективами. В 1968 году работал ассистентом режиссера в сказке «Лапти-самоплясы». Режиссер Мирошников был занят и фактически эту сказку поставил В. Вершинин. Премьера состоялась 28 декабря, и в этот же день у него родился сын Олег.

Одна из первых самостоятельных режиссерских работ — комедия **Б. Рацера** и **В. Константинова** «**Стихийное бедствие**» — имела ошеломляющий успех. Этот спектакль был показан 400 раз! За последние 15 лет на сцене театра он поставил 18 спектаклей. Актер и режиссер Вячеслав Вершинин обладает великолепным чувством юмора и, пожалуй, благодаря этому качеству ему осо-

бо удаются искрометные озорные комедии — это «Халам-бунду, или Заложники любви» Ю. Полякова, «Последний пылком влюбленный» Н. Саймона, «За двумя зайцами» М. Старицкого. (есть зрители, которые более десяти раз смотрели этот спектакль), «Шельменко-денщик» Г. Квитки-Основьяненко, «Американская рулетка» А. Мардана. Тридцать лет мечтал поставить «Нельскую башню» А. Дюма. И мечта осуществилась!

Творческая позиция его неизменна: актер и режиссер В. Вершинин считает, что театр должен делать людей чище, добрее и богаче душой. Вячеславу Григорьевичу Вершинину есть чем гордиться — это и огромное количество великолепно сыгранных ролей, как говорит актер: «Я — везунчик, простоя в театре никогда не было». Гордится он своей женой Александрой Турик, заслуженной артисткой РФ. Она близкий по духу человек, прекрасный партнер по сцене, вместе они идут по жизни 50 лет. Гордится своим сыном и внуками. Особая гордость — 50 лет, отданных служению Академическому русскому театру им. Е. Вахтангова, театру, где начинал свой творческий путь Мастер.

Вера ЗИНЬКО

АРХИТЕКТОР СОБСТВЕННОЙ СУДЬБЫ

70-летний юбилей **Владимира Георгиевича Урина** отмечался широко не только заслуженными государственными признаниями и наградами, но и самыми разными людьми, на протяжении десятилетий искренне любящими и ценящими этого человека, которого с полным правом можно назвать архитектором собственной судьбы.

Бывает, жизнь человека складывается так, что он далеко не сразу обретает собственное призвание, и тогда получается: не он ищет свое дело, а дело ищет его. Случай Урина можно назвать прямо противоположным.

В ранней юности он мечтал стать актером, учился разным театральным профессиям — актерской, режиссерской, театроведческой, но судьба сложилась так, что в родном Кирове довелось стать директором ТЮЗа, самым молодым директором на пространстве СССР в то время. А потом была Москва. Владимир Урин пришел во Всероссийское театральное общество, ныне Союз театральных деятелей, где возглавил Каби-

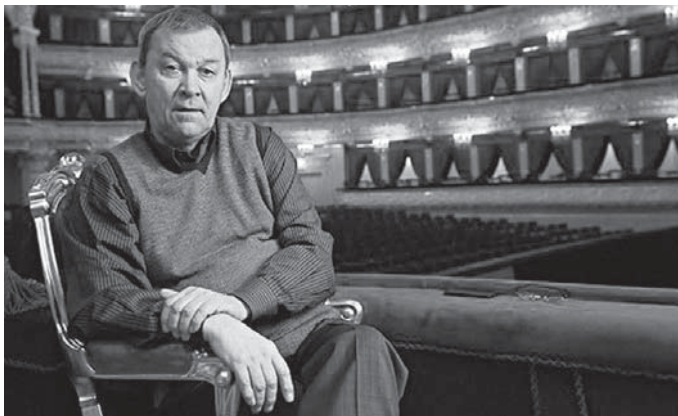
нет детских и юношеских театров и театров кукол. Множество значительных, ярких начинаний связано с деятельностью Владимира Георгиевича, бывшего в ту пору и оставшегося по сегодняшний день не просто деятельным и энергичным человеком, но всегда и во всем предельно собранным, обладающим редким даром мгновенно взвешивать все «за» и «против» и принимать безошибочное решение.

Позже, когда он стал заместителем Председателя ВТО (СТД), секретарем Правления, кипучий темперамент Владимира Урина распространился, фактически, на все области многообразной театральной деятельности сначала Советского Союза, потом России. С присущей ему повышенной ответственностью, Урин вникал в самую суть различных проблем, потому что бесконечно любил свое дело и по-настоящему служил ему.

Очень важной отличительной чертой нашего сегодняшнего юбиляра на протяжении всей его деятельности было и есть редкое ныне понимание того, что любое

Владимир Урин





Владимир Урин

дело не может быть важным само по себе — за ним всегда стоят конкретные люди, и их непременно надо уважать и любить.

А ведь это бывает совсем непросто, люди-то все разные...

Что же нужно человеку, чтобы суметь подняться над суетными, будничными проблемами и разглядеть главное — сначала в человеке, а потом в деле?

Изначальная доброжелательность, порядочность, искреннее желание помочь, горячая заинтересованность в своей работе, целью и смыслом которой видится Служение Театру. Именно так, с прописных букв...

А еще необходимы становятся некоторая жесткость, принципиальность, умение спокойно доказать собственную точку зрения и — точность расчета, что тот или иной спектакль станет событием театральной жизни.

Совокупность этих черт не просто помогла Владимиру Урину, а явилась определяющей, когда, став директором Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича Данченко, он сумел в кратчайшее время вывести его на уровень мировых музыкальных театров. Мало того — став зодчим, перестроив купеческий особняк в уникальное здание, способное конкурировать с подобными театрами мира. Два десятилетия Урин руководил этим коллективом, балетным

и оперным, не боясь экспериментов, не следуя проторенным путям. И его энергия и убежденность сотворили одно из тех чудес, которыми так прекрасна наша театральная жизнь.

А потом настала пора Большого театра, главного театра страны, одного из престижнейших в мире. Назначенный генеральным директором, Владимир Урин не растерялся — за три года его служения этим стенам произошло так много поистине событийного, что нелегко осмыслить сразу.

И еще одна черта, которая с годами и десятилетиями нашей жизни приобретает все большую ценность: верность друзьям, готовность немедленно прийти на помощь в любую минуту, та душевная щедрость, которая словно сама по себе выливается из его души с такой простотой и естественностью, которые сегодня можно назвать реликтовыми...

Свой юбилей Владимир Георгиевич Урин встретил в окружении тех, кого любит он и кто искренне и преданно привязан к нему. Это ли не доказательство того, что человек продолжает следовать раз и навсегда избранным маршрутом, выстроив свою судьбу честно и ярко?

Здоровья, благополучия, сил и энергии на долгие долгие годы!

Н.С.

ПЕРМСКИЙ СКОМОРОХ

В самом центре Перми, уходя с тротуара лестницами вниз, стоит бело-голубой дом паромодчицы Е.И. Любимовой, в котором с середины 80-х располагается **Пермский театр юного зрителя**.

Переезд Пермского ТЮЗа в этот особняк на улице Екатерининской из здания Театра кукол, которое два театра делили более 15 лет, создание настоящей театральной семьи — все это заслуги **Михаила Скоморохова**, который вот уже **35 лет** возглавляет Пермский театр юного зрителя. Народный артист России, лауреат Премии Правительства Российской Федерации и Национальной театральной премии «Арлекин», Кавалер Почетного знака «Общественное признание», профессор, Почетный гражданин города Перми — это лишь часть тех званий, которые имеет худрук Пермского ТЮЗа, но главное его звание, кажется, зафиксировано в фамилии, он и сам нередко подписывая письма легким росчерком оставляет на бумаге подпись — «Пермский Скоморох».

Скоморох в России, как известно, испокон века был больше, чем просто кло-

ун, он один из немногих имел право говорить всю правду и оставаться при этом безнаказанным. Михаил Скоморохов, оправдывая свою фамилию, заставил Пермский ТЮЗ говорить о самых важных, а порою и больших вещах в нашей жизни, но делая это не поучительно, а при помощи художественных средств. С его приходом из театра ушли откровенная «тюзятина», уступив место классике и новой драме высокого уровня.

За 35 лет работы в Пермском ТЮЗе Михаил Скоморохов не утратил главного — ощущения времени. Да и кредо режиссера Скоморохова за эти годы не изменилось, по сей день он исповедует спектакли, которые бы говорили об актуальных проблемах нашего времени, но не становились бы при этом злободневными.

На протяжении последнего десятилетия, начиная с легендарного спектакля «**Чонкин**», Михаил Скоморохов говорит со зрителями о семье. По мнению режиссера, сегодня вопросы подлинной семьи стоят очень остро. Если в семьях будет порядок,

Михаил
Скоморохов





Пермский ТЮЗ

он будет и в стране, — не устает повторять Скоморохов.

Одна из недавних премьер Пермского ТЮЗа — **«Продавец дождя» Ричарда Нэша** продолжает эту линию, начатую еще в 2006 году. В постановке худрука знакомая многим бродвейская пьеса наполняется теплотой и искренностью семейных взаимоотношений. Спектакль пытается утвердить простую, но важную истину — нет ничего важнее семьи, и в погоне за счастьем главное не потерять самое ценное.

«Продавцу дождя» предшествовал спектакль уже снявший множество театральных наград и признание публики — семейная драма **«Господа Головлёвы»** по роману **М.Е. Салтыкова-Щедрина**.

Вопреки традиционному взгляду, в спектакле главным героем является не Иудушка Головлёв, имя которого уже давно вышло за литературные рамки и стало нарицательным, а вся семья. Спектакль, будто увеличительное стекло, позволяет детально рассмотреть каждого из Головлёвых, подробно вглядываясь в лицо матери семейства, Арины Петровны.

В спектакле Пермского ТЮЗа смешаны разные проявления людской жизни: угодливость и непоколебимость, ласковость и хищность, любовь и ненависть. Все это вместе приводит к настоящей семейной драме. Мы видим, как все погибает, разрушаются все надежды, а мечты превращаются лишь в уныние и тоску по счастью. Образ матери семейства Головлёвых необычайно современен. Подобно Арине Петровне, сегодняшние мамы пытаются откупиться от своих детей, подменяют подлинную любовь деньгами. К чему это может привести? Можно ли этого избежать? И что есть любовь? Михаил Скоморохов вместе со зрителями пытается найти ответы именно на эти важные вопросы.

Еще один спектакль о семье среди многочисленных постановок Скоморохова — **«Предместье»** по пьесе **Александра Вампилова «Старший сын»**. «Свидание в Предместье» — одно из первых названий этой пьесы. Режиссер выбирает для спектакля такое название неслучайно. Предместье — особый мир, где иные отношения, по-своему течет время, мало что меня-



«Продавец дождя»

«Господа Головлёвы»





«Предместье»



Репетиция спектакля «Еврейское счастье»

ется. Спектакль Скоморохова — это своеобразное свидание с Предместьем, встреча со временем и пространством, где возможно неспешно рассказать лирическую историю о семье, в которой отец попытался заменить мать, но терпит крах, а чужой человек может даровать настоящую радость семье лишь благодаря своему желанию обрести семейное благополучие и счастье.

Всего более 60 спектаклей за эти годы было поставлено Скомороховым в Перми.

Это и детские постановки, среди которых легендарный спектакль **«Как баба Яга съела женила»**, идущий на пермской сцене более 20 лет и уже переживший капитальное возобновление. Это и спектакли для подростков и, конечно, спектакли для взрослых, так как важно не только детей приучать к театру, но и взрослым напоминать, что театр необходим нашей жизни.

Сегодня Михаил Скоморохов репетирует спектакль **«Еврейское счастье»**, премьера которого запланирована на весну 2017 года. Постановка по пьесе **Людмилы Улицкой «Мой внук Вениамин»** в очередной раз коснется темы семейного счастья.

Театр Скоморохова — театр разнонаправленный, театр для зрителей от четырех лет, когда дети впервые знакомятся с настоящим драматическим искусством, и до бесконечности. Театр, где Пермский Скоморох посредством выдающихся текстов и чуда театра заставляет смеяться и плакать, а главное — задаваться важными вопросами, на которые так важно сегодня найти ответы.

Илья ГУБИН

Фото из архива Пермского ТЮЗа

НОВАЯ ШИНЕЛЬ

Наверное, это главное свойство великих литературных произведений – перечитывая, всякий раз открывать в них что-то новое. Вот и гоголевская «Шинель», знакомая до единой строки, часто цитируемая, сама уже ставшая метафорой, продолжает привлекать режиссеров. Не так давно к петербургской повести **Н.В. Гоголя** обратился **Смоленский камерный театр**.

Пластический спектакль по мотивам «**Шинели**» поставила балетмейстер **Александра Иванова**, и для театра это стало чистой воды экспериментом. Актеры впервые работали в предложенном жанре, переводя драматургию на язык жестов. Они осваивали иные способы существования на сцене, учились взаимодействовать с партнерами, встраиваться в музыкальную партитуру. Спектакль полюбился публике и вошел в репертуар Смоленского камерного. На недавнем фестивале «Долгопрудненская осень» «Шинель» была отмечена дипломом первой сте-

пени, а балетмейстер-постановщик награждена дипломом «За оригинальное прочтение гоголевской повести». В феврале пластический эксперимент показали в Москве, в рамках проекта **Центрального Дома работников искусств «Звезды из провинции»**.

Жаль, что технические возможности сцены в ЦДРИ не позволили увидеть спектакль в задуманном варианте, ему явно не хватило воздуха, размаха. Но вполне можно было оценить сценографическое решение **Людмилы Пономаревой**. Ее Петербург с высокими окнами и темными арками предстал холодным и безжизненным. Такой эффект давали полупрозрачные занавесы из обрывков смятой бумаги, напоминающих, скорее, ледяные осколки. Такие же острые, способные нанести болезненные раны, как и дальнейшие события в судьбе главного героя этой истории.

«Нет ничего сердитее всякого рода департаментов», – замечает Гоголь. Окруже-

Башмачкин – Н. Фарносов





«Шинель». Сцена из спектакля

Портной – Н. Куманьков



ние вечного титулярного советника Башмачкина напоминает команду любителей жестоких развлечений, а их единственной мишенью становится безответный человек. Уходя от гоголевского образа низенького, рыжевато-го, лысоватого и подслеповатого Акакия Акакиевича, которому хорошо за пятьдесят, в спектакле совсем другой Башмачкин – молодой, застенчивый, отрешенный, ни одной черточкой не вписывающийся в окружающую среду. Видимо, следуя за авторскими оценками, постановщики за чем-то добавляют ему возраста с помощью грима, но эта попытка кажется неуместной. Не побоялись же превратить немолодого портного Петровича в модного кутюрье в исполнении **Никиты Куманькова**.

Хорошо, что исполнитель главной роли **Николай Фарносов** сумел наполнить свой персонаж совсем другой энергией. Его Акакий Акакиевич вовсе не жалкий отщепенец, он просто другой. Все сотрудники департамента, включая Значительное лицо (**Денис Овчинников**), одеты в одинаковые зеленые костюмы, движутся как заведенные, разыгрывают одни и те же шутки и напомина-

ют манекенов. Единственный живой человек здесь – Башмачкин в полинявшем пиджачке и явно не по росту брюках. Он живет в параллельном мире и действительно находит радость в своем деле, видит красоту рождения букв от первого завитка до последней точки. Акакий Акакиевич не просто «чиновник для письма», а самый настоящий художник, которому знакомо чудо преображения. Погружение в таинство букв для него еще и защитный кокон, смягчающий пинки наглых чиновников и незавидной судьбы.

У Башмачкина глаза и улыбка ребенка, который не помнит зла и способен прощать даже самые сильные обиды. В спектакле, учитывая его форму, не звучит известная фраза: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», но эта важная сцена Николаю Фарносову удалась. Иногда главный герой погружается в грезы, и тогда будто становится выше ростом, обретает статью. Он даже мысленно примеряет треуголку первого лица департамента, хотя тут же пугается собственной дерзости. Но вот что важно: мечтая о карьерном взлете, Башмачкин думает лишь об одном – оказаться на дружеской

Сцена из спектакля





«Шинель». Сцена из спектакля

ноге со всеми своими обидчиками, которые тоже меняются, становясь лучше, добрее.

Другой мир, откровенно грубый и вулгарный, предстает во время чиновничьей вечеринки, напоминающей, скорее, сборище заведенных кукол. Здесь нет и намека на соблюдение хоть каких-то правил приличия, дамы развязны, а их костюмы вызывают вопросы (прежде всего, вопросы к художнику). И в какую шинель не обряди Акакия Акакиевича, пусть даже и с куницей на воротнике вместо кошки, он все равно останется чужим среди этих никчемных людей, которые предадут в любую минуту. Так же легко его предаст Новая Шинель – сначала откровенно кокетничая с чиновниками, а потом без особых переживаний отдавая ее в руки уличных бандитов.

Балетмейстер-постановщик ввела в спектакль две женские роли. Старая Шинель (**Надежда Трапезникова**) соединяет в себе черты добрейшей матушки и верной подруги жизни. Как бы она ни умоляла Акакия Акакиевича не бросать ее, он не в силах противостоять красоте и молодости Новой Шинели (**Александра Иванова**). Она восхитительно, пластична, но абсолютно чужая этому странному человеку, в котором все видят только

неудачника. Первый же выход в свет кружит ей голову, она создана явно не для Башмакина, и это очевидно. Придуманная режиссером сцена ограбления, жесткая и лаконичная, пожалуй, одна из лучших в спектакле. С бедного чиновника снимают шинель, а по сути, сдирают кожу и вынимают душу.

Конечно, «Шинель» Смоленского камерного театра не безупречна, и постановщикам, если они заинтересованы в том, чтобы спектакль совершенствовался, есть с чем работать. Например, с финальными картинками, откуда уходит важная мистическая линия и возникает излишний пафос. Или с музыкальным оформлением, которое состоит из замечательной и разнообразной музыки от классики до джаза, но к финалу вызывает ощущение явной перенасыщенности и эклектичности. Не всем актерам еще удалось овладеть чистотой жанра пластического театра, и особенно это касается женских ролей в сценах вечеринки. Понятно, что смоленская труппа, а она в большинстве своем молода, идет по совершенно новому для себя пути, а значит, возможны ошибки. Главное, двигаться дальше.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены театром

ЭЙ, ЖИВОЙ КТО-НИБУДЬ, ВЫХОДИ, ПОМОГИ!

«Горький. Дно. Высоцкий» Школы-студии МХАТ (курс Евгения Писарева)

Филиал Театра Пушкина находится в двух шагах от метро Пушкинская, в Сыгинском переулке. Нырнеш в ворота и оказываешься в уютном дворике: прямо пойдешь — служебка, направо — главный вход. Малые сцены — это всегда особая атмосфера, тут все пришедшие предельно аккуратны — всегда есть опасение задеть кого-то. И говорят тут будто тише в фойе, и буфет почти незаметен, и гардероб под боком.

В небольшом зале зрители садятся четко напротив актеров. В глубине сцены на скамьях сидят, не двигаясь, молодые люди и не мигая смотрят на нас. Это молчаливое сидение пугает, завораживает, растекается по залу вопросами: «Они живые?»

И это, наверно, самый главный вопрос спектакля. Живы ли те люди, которые собрались волей судьбы в ночлежке Хозяина (**Кирилл Чернышенко**). Те, кто сидит, застыв, как на портрете или старой фотографии, стряхивают с себя тишину, словно краски проступают сквозь потускневшее фото. Сбрасывают сразу, резко — несколько шагов, и они стоят на расстоянии вытянутой руки. Их Горький начинается с песни Высоцкого. Страстно, больно и отчаянно звучат голоса: сначала мальчики, потом девочки.

И действие, заряженное нервом песен барда, разлетается на множество пазлов. Они будут собираться постепенно — от соло больной Анны (**Екатерина Рогач**

Актер — Д. Чебляков, Сатин — Н. Сафонов, Старик — А. Робак





Старик — А. Робак, Анна — Е. Рогачкова, Васька Пепел — Еvg. Кутянин

кова) до трио Барона (**Владимир Зибереv**), Сатина (**Назар Сафонов**) и Актера (**Дмитрий Чеблаков**) — пока герои вновь не окажутся сидящими в глубине сцены...

И неожиданно пронзительно зазвучит здесь главная тема — Любовь, отодвигая на задний план философские измышления о Человеке. Эти люди, случайно оказавшиеся в этом месте и не способные выбраться из него, утратили ее. Любовь к человеку, к жизни, к труду... Они умерли, их жизнь теперь — воспоминания, и те постепенно стираются...

Оттого так жалок Хозяин, выскидывающий жену среди ночлежников. Невысокий, шулльй молодой человек в дорогом костюме выбивается из общей массы, он не чувствует себя главным тут, он даже женой управлять не может. И все понимают это, как знают, что Василиса (**Таисия Вилкова**) не любит его, потому что нет в нем силы.

Таисия Вилкова Василису играет страстно, это суть ее натуры, она прорывается в движении, едва сдерживаемых эмоциях и

даже иронии, за которой скрывается боль.

Не случайно ее «ария» переполнена желанием любить:

*Если где-то в чужой незнакомой ночи
Ты споткнулся и ходишь по краю,
Не таись, не молчи, до меня докричи —
Я твой голос услышу, узнаю.*

Это и заклинание, и крик о любви, и мучительное осознание того, что уже не нужна. И отчаянная попытка все вернуть. Забывая о своей боли и унижении, она пытается удержать ускользающего из ее жизни Ваську Пепла (**Евгений Кутянин**). Любовь ускользающую. В нем ее жизнь. А нет его, так ничего и не надо. Уходишь — так не доставайся никому!

Мечта о любви — все, что есть у Насти (**Анастасия Калашникова**). И жизнь, и любовь она себе придумала. Все это знают, но только Барон (**Владимир Зибереv**) пытается эту мечту отобрать у нее. И вместо возможной нежности, реальной любви, которая даже тут могла бы случиться, пространство наполняется ненавистью. И тут закон «от ненависти до любви» не работает.



Актер — Д. Чеблаков, Сатин — Н. Сафонов, Барон — К. Сапрыкин, Клещ — И. Семенов, Татарин — П. Усачев

Вот еще одна пара — супруги Клещ (**Иван Семенов**) и Анна (**Екатерина Рогачкова**). Она давно утратила любовь мужа и умирает от этого. Болезнь ее — всего лишь следствие нелюбви. Она-то все еще любит, говорит с трудом, а последняя забота — о нем. «Ты работаешь, тебе надо». Клещ Ивана Семенова, как и Анна Екатерины Рогачковой больше типажи, не хватает им настоящести, что ли... А Клещ-то презирают не от того, что он «рабочий человек», а потому что нет любви у него ни к делу, ни к жизни, ни к жене... Не понимают они, эти философы ночлежки, зачем он вырваться отсюда хочет, раз умер давно...

И философия Сатина иначе звучит в исполнении обаятельного молодого актера Назара Сафонова. «Человек — это звучит гордо!» только тогда, когда любимое дело («Дай мне работу, чтобы радость приносила»). Тогда есть, ради чего жить. А так-то, к чему? Сатин даже вспоминать не хочет то счастливое время, в котором и дом, и сестра жива, и работа в радость. Только слова, значения которых он не

помнит, крутятся в голове, и он их вставляет куда ни попадя.

То же о себе мог сказать и Актер, правда, в отличие от Сатина, все еще не дающий себе забыть ни имя свое сценическое, ни как принимали его...

«Старик» (не Лука, не странник, как у Горького), внезапно появляющийся в ночлежке, приносит им надежду. Кому-то на лучшую жизнь, кому-то на выздоровление, кому-то на легкость после смерти... Главное в его «сольной партии» — песня Высоцкого:

*На реке ль, на озере —
Работал на бульдозере,
Весь в комбинезоне и в пыли, —
Вкалывал я до зарю,
Считал, что черви — козыри,
Из грунта выколачивал рубли...*

Арсений Робак ведет свою линию четко. Тут и традиционный подход к образу, и что-то неуловимо свое, присущее молодости. И до своей философии он дошел через испытания... Его философия и есть любовь. Он помогает вспомнить этим заблудшим душам о любви, о

том, что это такое. А дальше срабатывает вера. Появится она, будут и силы выбираться отсюда, нет — кончишь как Актер.

В полтора часа уложена хрестоматийная пьеса М. Горького. Полтора часа страстного желания любить и жить, а приходится... умирать.

В темноту сцены постепенно уходят все персонажи: умершая Анна, убитый Хозяин, покалеченная Наташа, арестованные Василиса и Пепел, повесившийся Актер, Алешка, Барон, Сатин, Клещ, Татарин, Настя...

Мертвые души...

*«Кто ответит мне —
Что за дом такой,
Почему во тьме,
Как барак чумной?
Свет лампад погас,
Воздух вылился...
Али жить у вас
Разучились?»*

Двери настезь у вас, а душа взаперти.

Кто хозяином здесь? — напоил бы вином».

*А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути —
И людей позабыл, — мы всегда так живем!»*

Борис Дьяченко решил рассказать историю, максимально понятную его поколению — тем, кто только вступает в жизнь. Режиссер смонтировал (и монтаж этот очень удачен) текст Горького, больной и страшный, с песнями Высоцкого. Выпускники курса Евгения Писарева Школы-студии МХАТ играют про своих сверстников, их герои молоды, но уже не способны жить, песни Высоцкого не только помогают им лучше понять Горького, но и связывают три времени: начало века XX, середину прошлого века и начало века XXI. Время идет, но жизнь не меняется... и люди прежние...

В глубине сцены сидят, не шевелясь, персонажи, сидят и пристально смотрят в зал. Они — наше отражение, или мы — их?

Анастасия ПАВЛОВА

ВЗГЛЯД

ТЕАТРИУМ НА СЕРПУХОВКЕ — ТЕРРИТОРИЯ ТЕАТРА

Театры для детей нередко страдают «тюзятиной». Происходит это от недоверия к ребенку. Родители и педагоги ведут детей в театр и боятся, что чадо чего-нибудь не поймет. Режиссеры боятся быстро потерять детское внимание. И начинается заигрывание с залом, упрощенные «хорошо» и «плохо», всевозможные интерактивы (без которых, какется режиссеру, дети непременно заснут). **Театриум на Серпуховке** под руководством **Терезы Дуровой** своим зрителям доверяет. «Для меня нет детских и взрослых спектак-

лей, — утверждает режиссер. — Для меня есть театр как таковой, он может быть честный или нечестный».

Маленькие зрители Театриума малы только ростом. Постановщики уверены: дети все понимают, даже если не всегда могут выразить словами то, что увидели и почувствовали. Свою аудиторию Дурова определяет как семейную и рассчитывает на совместный опыт переживания. На стопроцентное доверие и дети, и взрослые отвечают театру неизменно полными залами, напряженным вниманием во время действия и

горячими овациями и цветами на поклонах. Для тех, кто делает первые шаги на пути знакомства с искусством, Театриум становится настоящей школой театра. Дети видят, каким должен быть спектакль – его драматургия, сценография, музыкальная и пластическая составляющие, узнают, как принято вести себя в театре. Они учатся отличать на сцене истину от неправды.

Ребенок часто растет скачкообразно. За лето он может измениться до неузнаваемости. Такой «скачок» совершил и Театриум на Серпуховке, семь лет назад бывший Московским театром клоунады. Необходимость переименования была вызвана выходом за границы жанра. От «клоунских» спектаклей-ревью труппа переориентировалась на классические сюжеты, решенные в музыкально-драматическом ключе. Сегодня «театральный атриум» – площадка для экспериментов на стыке жанров в области театра для детей.

Решившись на эстетический «культ», Театр клоунады естественным

образом двинулся, прежде всего, в сторону цирка. Так родился «**ФранкЭйнштейн**» – серия реприз, связанная несложным сюжетом. Спектакль вобрал в себя основные цирковые жанры. Каждый номер имел внутреннюю драматургию: актеры не просто демонстрировали зрителям свою ловкость. Через трюки они дружили, любили, грустили. На сцене замок, населенный персонажами разных эпох: современный турист увлекался роковой дивой, гастарбайтер влюблялся в замковую уборщицу, незадачливый тысячелетний Дракула все пытался укусить юную инфанту. Пространство полуметровых залов раздвигалось до размеров Вселенной, время растворялось в бесконечности. Сегодня «ФранкЭйнштейн» нет в афише Театриума. Постановщики считают, что спектакль еще требует доработки.

Огромным достоинством Т. Дуровой является ее умение находить и объединять под знаменем общей идеи очень разных по своим вкусам и интересам,

«Летучий корабль». Водяной – А. Ермохин. Фото А. Лукина





Т. Дурова и В. Ананьев на репетиции. Фото Е. Маряшиной

но непременно талантливых людей. Костяк постановочной группы во главе с Дуровой вот уже много лет составляют дирижер и аранжировщик **Максим Гуткин**, сценограф **Мария Рыбасова**, балетмейстер **Артур Ощепков**, режиссер **Владимир Ананьев**. Благодаря их совместным усилиям Театриум успешно преодолел «риффы» переходного периода и нашел свой фарватер.

Отправляясь в плавание по неизведанным морям, Театриум не выбросил за борт свой прежний опыт. И сегодня на сцене можно обнаружить героев, существующих по законам клоунских масок – интермедийных персонажей, не несущих сюжетной нагрузки. В структуре спектаклей отчасти сохранились и репризы, небольшие сцены, направленные на характеристику образов, а не на развитие сюжета.

Флагманом нового формата стал «**Летучий корабль**». «Ах, если бы сбылась моя мечта...» – поют герои спектакля.

Сбылась и мечта постановщиков: цельный сюжет, яркие масштабные декорации, живой звук, роскошные танцевальные сцены – все это теперь является неотъемлемой частью спектаклей Терезы Дуровой. «Летучий корабль» заявил о серьезных музыкальных намерениях театра. В спектакле принял участие оркестр, со сцены зазвучали знаменитые хиты **Максима Дунаевского** на стихи **Юрия Энтина**. И, кроме того, музыкально решен один из центральных образов: Водяной (**Андрей Ермохин**) играет на саксофоне. Его джазовые импровизации – не вставные номера, а характеристика образа, его одинокая, мечтательная и робкая душа.

Для коллектива, изначально не рассчитанного на оперу или оперетту, работа с оркестром – смелый и сильный шаг. Он стал возможен благодаря Максиму Гуткину, одному из ведущих мюзикловых аранжировщиков России.



*«Маугли». Маугли – А. Краковский,
Шерхан – К. Лещенко. Фото С. Бородина*

Тереза Дурова доверила ему музыкальное руководство театром, и он сумел гармонично объединить актеров и музыкантов. Место дислокации оркестра меняется от спектакля к спектаклю, в зависимости от его роли и задач. Так, в «**Огнive**» музыканты занимают традиционное место в оркестровой яме, а в «**Буратино**» оркестр вынесен на высокий подиум в глубине сцены и включен в сюжет как элемент карнавала. Инструменты тоже представлены самые разные. Каждый спектакль – путешествие в какую-то историческую эпоху, знакомство с национальным колоритом, в том числе и музыкальным. Нередко оркестранты располагаются по обеим сторонам авансцены, так что зрители могут не только услышать, но и увидеть диковинные инструменты. И надо ли говорить, какую энергетику вносит в спектакль живая музыка?!

Сложно представить себе музыкальный спектакль без танцевальных сцен. Шумные ярмарки, колоритные восточные базары, чопорные придворные балы создает на сцене балетмейстер А. Ощепков, чье имя украшает афиши многих московских театров.

В разгар творческого процесса невозможно (да и не нужно) уследить, где чья идея, кто придумал тот или иной ход. Решения приходят порой неожиданно, рождаются в обсуждениях и спорах. Однако при воплощении совместно выработанной концепции нового спектакля обязанности постановщиков разделяются. Т. Дурова большое внимание уделяет форме спектакля, его зрелищности, тщательно выстраивает мизансцены. Владимир Ананьев, «правая рука» Дуровой, ее многолетний соавтор и сорежиссер, специалист по пластической драме, занимается наполнением постановки внутренним содержанием и поиском пластических характеристик героев.

Может быть, наиболее выразителен с точки зрения пластики спектакль

«**Маугли**». Для каждого из обитателей джунглей найден свой характер, выраженный в движении. Поразительно работает и сам «человеческий детеныш» (Маугли по очереди играют **Арсений Краковский** и **Денис Сухомлинов**). Он невероятно прыгуч, вот-вот, и он взлетит, как птица. Способствуют такой динамике фурки-ступени, подобные скалам. Именно они задают физический и эмоциональный вектор спектакля: «вперед и вверх». Художник Мария Рыбасова выстраивает на сцене Театриума архитектурные композиции – замки, восточные города, джунгли, избы и корабли. Иногда кажется, что в таком эпичном пространстве можно играть оперу.

Сценография Рыбасовой не только зрелищна, но и предельно функциональна. В спектакле «**Принц и нищий**» объемные двухэтажные конструкции, поворачиваясь разными гранями, всякий раз создают новое пространство – игровое, объемное, запутанное: и хибары, и тюрьму с нарами, и дворцовые залы. На сегодняшний день «Принц и нищий», на мой взгляд, один из самых зрелых спектаклей Театриума. «Ведут» действие барды (**Борис Рывкин**, **Евгений Мишечкин** и **Арсений Куликов**), их баллады то предвзвывают происходящее, то образно подытоживают сцены. Старинная лютневая музыка создает атмосферу туманных лондонских улиц.

Каждый спектакль содержит в себе те или иные поведенческие модели. Театриум говорит с детьми о дружбе, о любви, о честности. В «Принце и нищем» помимо темы дружбы, свободы и ее условности возникает еще один очень важный мотив на стыке сцены и жизни: мотив сострадания. Принц Эдвард (**Арсений Краковский**) и нищий Том (**Денис Сухомлинов**), так похожие друг на друга, меняются местами. И если жизни Тома во дворце ничто не угрожает, то Эдвард попадает в суровые



«Принц и нищий». Бард – Е. Мишечкин. Фото А. Лукина

условия даже в семье Тома. На защиту мальчика от отца семейства встает учитель Майлс (**Руфат Акчурин**), как и все, принимающий принца за нищего. После драки они укрываются в хибаре Майлса. Учитель ранен, но Эдвард, ничего не замечая, горячится, доказывая, что он принц, что никто не смеет поднять на него руку. Сначала Майлс подыгрывает мальчику (ведь и настоящий Том часто играл в короля трущоб). Но в конце концов очень се-

рьезно прерывает его: «Мальш, помоги мне перевязать рану, кто бы ты ни был. Сейчас не до игр, у меня из раны течет не игрушечная кровь». Так, сопереживая приключениям сценических героев, дети получают один из самых главных уроков жизни: чужая боль всегда важнее личных эмоций.

Тереза Дурова, несмотря на огромный опыт, остается молодым режиссером: в своей готовности воспринимать новое, экспериментировать она



«Принц и нищий». Майлс – Р. Акчурин, Принц Эдвард – А. Краковский. Фото Е. Маряшиной

не уступает своим зрителям. Художественный руководитель Театриума дает возможность актерам пробовать свои силы в режиссуре. На малой и на большой сцене идут спектакли актеров театра **Ольга Сидоркевич, Татьяна Михайлюк**, режиссера **Леонида Стольшина**. «Театриум» является соучредителем **Международного фестиваля спектаклей для детей «Гаврош»**. Вряд ли отправляясь всей семьей в заграничное путешествие, родители поведут своего ребенка в местный театр. Поэтому заслуги «Гавроша» сложно переоценить. Каждый год Театриум приглашает на свою территорию театры какой-то одной страны. За десять лет существования фестиваля здесь гостили коллективы из **Франции, Италии, Швеции, Германии, Голландии, Дании, Польши, Израиля**. Адресаты

«Гавроша» — не только маленькие зрители, но профессиональные актеры, для которых фестиваль — место встречи с коллегами, пространство для обмена опытом. Два спектакля из программы фестиваля прижились на малой сцене Театриума — это совместные постановки с итальянскими и французскими режиссерами.

При всеобщей нынешней тенденции к разрушению и отчуждению команда Театриума на Серпуховке под руководством Терезы Дуровой четко и уверенно настроена на созидание, и настрой этот отнюдь не декларативен. Без лишнего пафоса, упрямо и весело здесь создают будущее, которое начинается сегодня.

Татьяна КАВЕРЗИНА

СЕМЬ ДЕСЯТИЛЕТИЙ «КОМЕДИИ»

16 февраля 2017 года театру «КОМЕДИЯ», что в Нижнем Новгороде, исполнилось 70 лет. И хотя приказ о создании коллектива был подписан в декабре 1946 года, театр считает своим днем рождения дату премьеры первого спектакля нового театра «**Приезжайте в Звонковое**», поставленного режиссером **В. Мазенковым** по пьесе **Александра Корнейчука**, которая состоялась именно 16 февраля 1947 года.

16 февраля 2017 года в фойе театра в 16.00 состоялось главное событие скромного праздника — презентация книги о театре «#«КОМЕДИЯ»70». Редактор-составитель и автор текстов **Анастасия Разгуляева**, завлит, неутомимый исследователь истории своего театра. Немало времени провела она в архивах города и библиотеках, встречалась с актерами и работниками театра, которые помнят события 40–50-летней

давности, с родственниками уже ушедших деятелей театра «КОМЕДИЯ».

Не многие театры могут похвастаться такой обстоятельной, серьезной и увлекательно написанной историей, прекрасно изданной, проиллюстрированной множеством фотографий, архивных материалов, содержащей выдержки из рецензий современников давних премьер. Автор постаралась вспомнить всех актеров, в разные годы входивших в труппу «КОМЕДИИ», руководителей и режиссеров. В книге собраны по десятилетиям списки всех премьер с указанием постановочных групп, перечислены те города, где гастролировала «КОМЕДИЯ». Поистине, бесценный материал. И, конечно, подробно рассказано о сегодняшнем дне театра — о его актерах, постановщиках, обо всех работниках театра, труд которых обеспечивает создание ярких,

Презентация книги «#«КОМЕДИЯ»70»



пользующихся любовью публики спектаклей.

На презентации выступали актеры старшего поколения, хранители театральных традиций: **Ольга Удалова**, **Василий Попенков**, **Валерий Кондратьев**, директор театра **Дмитрий Коновалов** и свидетели истории театра, помогавшие в создании книги: режиссеры **Андрей Крутов** и **Владимир Осьминин**, сын одного из первых режиссеров театра – **Юрий Лебский**. Всем им, а также представителям газеты, писавшей о театре все эти годы – «Нижегородская правда» (ее прежние названия «Горьковская коммуна» и «Горьковская правда»), по архивным публикациям которой составитель книги смогла восстановить репертуар, узнать подробности постановок начиная с пятидесятых годов, интересные факты из жизни театра, были вручены экземпляры истории театра под названием «#«КОМЕДИЯ» 70». Театр приветствовал директор Департамента культуры

города **Наталья Суханова**.

Нельзя не сказать и о руководителе проекта, директоре театра «КОМЕДИЯ» **Дмитрии Ивановиче Коновалове**. Не всякий руководитель в нынешние, не самые «тучные» годы, отважится на издание книги, а Коновалов был инициатором этой работы, потому что на протяжении восемнадцати лет театр «КОМЕДИЯ» для него не место работы, а любимое детище. Именно он на своих плечах вынес все тяготы и проблемы строительства нового здания, он принимал и принимает активное участие в приглашении режиссеров, в формировании репертуарной политики театра.

В фойе к юбилею была подготовлена мультимедийная выставка документальных фото- и видеоматериалов, выставлены портреты тех, кто внес значительный вклад в жизнь театра.

Сегодня на большой и малой сценах и даже в фойе третьего этажа идут самые разные спектакли. Красочные мюзиклы

Презентация книги «#«КОМЕДИЯ» 70»





«Про любовь». Сцена из спектакля

«Леонардо» и «Казанова» (постановочная группа — К. Брейтбург, Е. Муравьев, Н. Андросов, Г. Белов), «Бешеные деньги» и «Лес» А.Н. Островского, трагедия Ф.Г. Лорки «Дом Бернарды Альбы», «Принцесса Турандот» К. Гоцци, поставленная А. Трифоновой без оглядки на легендарный вахтанговский спектакль как страшная кровавая история, где коварство, предательство и печаль определяют тональность представления. В прошлом году режиссер В. Данцигер сделал тонкий, умный, ироничный и горький спектакль «Дом, который построил Свифт» по философской притче Г. Горина. Сатира Свифта и Горина оказались уместными в театре «КОМЕДИЯ», были поняты и восторженно приняты зрителем.

Назову самые разные направления, мирно уживающиеся на афише театра «КОМЕДИЯ». Зритель здесь сможет выбрать спектакль на свой вкус. Но побывав в театре на лихой комедии или кра-

сочном мюзикле, увидев замечательных актеров, он захочет прийти сюда снова и, возможно, обратит внимание и на более серьезные работы коллектива. Здесь современные западные кассовые комедии положений: «Темная история» П. Шеффера, «Оскар» К. Манье, «Примадонны» К. Людвиг, «Чисто английская измена» Р. Куни, Дж. Чэпмена мирно уживаются с пьесами современных российских авторов В. Сигарева «Детектор лжи», Ф. Булякова «Выходили бабки замуж», М. Ладо «Очень простая история», А. Володина «Пять вечеров». С успехом идет шекспировские спектакли недавно ушедшего Валерия Беляковича «Сон в летнюю ночь» и «Укрощение строптивой», премьера которой состоялась прошлым летом. Поэтические композиции, интерактивные представления для детей, театральные капустники — все это репертуар театра «КОМЕДИЯ».

В день юбилея театр показал два одно-



«Фушет после премьеры». Сцена из спектакля

актных спектакля. «**Про любовь**» идет на большой сцене. Автор пьесы «Он, она и пять пудов любви» и режиссер — **Анна Артамонова** (Москва). Аннотация, помещенная в программке, раскрывает замысел постановщика: «Киносьемочная группа выбрала для работы над фильмом обычный жилой дом и подарила его обитателям волшебный, полный удивительных историй вечер. В каждой квартире раскрываются перед нами узнаваемые, но каждый раз новые жизненные ситуации, характеры и типажи. Сквозь большие окна тесных квартирок смотрит на людей весна. Легкая ирония, весенние ароматы, мелодии, а главное, всегда интересные человеческие взаимоотношения составляют суть и атмосферу этого спектакля». Простые ситуации, привычные типажи — молодые, еще до конца не разобравшиеся в своих чувствах. Супруги, накопившие претензии друг к другу. Молодая семья, замученная бытом, устав-

шая от капризов маленького ребенка. А дальше — недоразумения, неожиданные кви про кво, путаница, которая рождает драматическое напряжение, а разряжается веселым смехом. Не все новеллы равноценны, где-то больше примет реальной жизни и более достоверные характеры. Но в этом спектакле — добрые интонации, теплота, пронизывающая человеческие отношения, что, согласитесь, немало в современной ситуации.

Спектакль построен традиционно, никаких постановочных изысков, напоминает милые бытовые комедии 60–70-х годов, но в этой его даже нарочитой старомодности — особое обаяние, как в старых фильмах того же времени. Художник-постановщик **Ольга Лагеда** выстроила на сцене легкие конструкции — оконная рама, ступеньки, нехитрые приметы быта — стол, плита, развешенные пеленки... На сцене — небольшой инструментальный ансамбль, под

аккомпанемент которого **Алина Гобярите** исполняет симпатичную песенку. Актриса занята в нескольких историях, но особенно хороша в третьей новелле, где материал дает ей возможность изобразить и раздраженную бытом молодую жену, и оскорбленную вторжением соперницы женщину, готовую защищать свою семью и любовь.

Интересен дуэт актеров в четвертой новелле. **Мария Кром** — Она (режиссер) и **Михаил Булатов** — Он, играя конкретный эпизод съемок сцены из фильма рассказывают историю любви, разлуки, печали и обретения счастья.

Спектакль был горячо принят зрителями, уставшими от стрелялок и ужасиков, на который так щедры телевизионные программы и сериалы.

И очень важно, что театр понимает запросы публики и дарит им минуты отдыха, когда можно преподать уроки терпимости и внимания к тем, кто рядом, поразмышлять о себе, о проблемах взаимоотношений с близкими, порадоваться забавным и поучительным историям, искренне разыгранным актерами.

Долгие годы в театре «КОМЕДИЯ» не было художественного руководителя, сменялись разные постановщики. Но в 1983 году началась эпоха **Лермана**. Семен Эммануилович пришел из театра драмы, пересмотрел репертуарную политику, обновил труппу, в афише появились имена драматургов, зарубежных и советских, которых прежде никогда не было. И впервые — сразу две пьесы **М. Горького**. Более 25 лет он возглавлял театр (до 2009 года), при нем появились интересные режиссеры **Василий Богомазов, Мария Сальтина, Аман Кулиев, Валентина Арюкова** и, конечно, **Валерий Белякович**.

Сегодня в театре уже выросло свое поколение режиссеров, и прежде всего я бы назвала талантливую и дерзкую **Надежду Ковалеву**, пришедшую в театр в 1997 году. На ее счету уже немало



Директор театра Дмитрий Коновалов

работ по самым разным произведениям — и Ф.Г. Лорка, и вечера-капустники, и два спектакля по пьесам репертуарного питерского автора **Валентина Красногорова**. Один из них — «**Фуршет после премьеры**», спектакль юбилейного сезона, поставленный в фойе театра на третьем этаже. Увлекательный ироничный детектив, в котором соединились комедия положений и характеров, тоже был показан в день юбилея.

«Великолепные, искрящиеся юмором диалоги, шекспировские костюмы, которые так к лицу молодым актерам, с изяществом и легкостью ведущим эту игру в игре, увлекают зрителя в запутанный и лживый водоворот закулисья, в котором, приветливо улыбаясь, легко могут вонзить кинжал в спину лучшему другу. Оказывается, сегодняшней мир порой куда более жестокий и уж гораздо более изобретательный по

части создания гадостей ближнему, чем шекспировский.

Тончайший психологизм пьесы актеры раскрывают во всей его многогранности, удивляя каждой минутой действия. Семь великолепно сделанных ролей и непредсказуемый сюжет держат внимание до самой последней реплики и заставляют зрителя строить самые невероятные предположения». (Это цитата из рецензии на спектакль Ольги Севрюгиной, опубликованной 15.02.2017 в газете «Нижегородская правда».)

Режиссер Надежда Ковалева виртуозно избегает как излишнего утрирования поведения подвыпивших актеров, так и подчеркивания пикантности некоторых ситуаций. В этом увлекательном представлении – невероятно смешные повороты сюжета, неожиданные открытия и разоблачения.

Актеры играют в непосредственной близости от зрителя, в их исполнении много гэгов, доминируют фарсовые краски, при это не теряется ни убедительность, ни точность. Сколько нюансов возникает среди перепалок, розыгрышей, подначек, бурного выяснения отношений и взаимных оскорблений. Спектакль смешной, забавный, увлекательный, заставляет зрителей пристальней взглянуть в исполнителей и задуматься о себе, о своих оценках жизни и взаимоотношениях с окружающими. Н. Ковалева прекрасно работает с актерами, находя для каждого яркие краски.

Отелло (**Дмитрий Ерин**), по всем театральным законам выкрашенный темной краской, в курчавом черном парике и с черными перчатками на руках в заключительной сцене шекспировской пьесы, с которой начинается спектакль, утрированно рычит, рвет страсть в клочки и в этом пафосном исполнении чрезвычайно смешон. А в сцене актерского застолья он предстает немного наивным увальнем, вызывая симпатию зрителей. Яго, сыгранный **Макси-**

мом Михалевым и в шекспировской сцене и позже, во время застолья, остается мрачным и загадочным. Актер точно и убедительно выстраивает характер замкнутого, самолюбивого, играющего в демонического персонажа актера.

Характер Кассио в исполнении **Анатолия Покоева** кажется неуловимым и изменчивым. То он рубаха-парень, то циничный и успешный молодой предприниматель. Сочувствие и равнодушие уживаются в его характере. Людовико **Дмитрия Кальгина** наиболее понятный персонаж – играющий в начальника и руководителя режиссер спектакля, упивающийся своей властью над коллегами. Практичность Людовико и его основательность уравновешивают экзальтацию дам – Эмилии (**Ольга Бубнова**) и Бьянки (**Алина Гобярите**). Вот где буйство красок, разнообразные приспособления, море фантазии и веселого хулиганства. Молодая капризница Бьянка, лишенная моральных понятий, но при том хитрая, наивная и обаятельная в своем искреннем желании продвинуться в жизни любой ценой.

А Ольга Бубнова не боится показать свою героиню немолодой, амбициозной, нелепой в своих притязаниях на роль главной героини.

Труднее всего актрисе **Татьяне Дорофеевой**. Ее Дездемоны практически нет на сцене. Но в финальной сцене, когда эта бедолага, забинтованная, хромающая, появляется на подмостках, актриса демонстрирует разнообразие красок, умение быть органичной в острой фарсовой ситуации, рисуя сильный характер своей героини.

Праздничный вечер получился. Театр жив, полон сил, находится в поиске, прекрасная труппа готова справиться с самым разным драматургическим материалом, воплотить замыслы таких непохожих режиссеров. Так что ждите рассказов о новых премьерках!

Валентина ФЕДОРОВА

ТЮЗУ 95 ЛЕТ!

23 февраля 2017 года — юбилейная дата для Санкт-Петербургского ТЮЗа им. А.А. Брянцева: театр отметил свое 95-летие. Окунемся в историю. Первоначально ТЮЗ располагался в здании бывшего Тенишевского училища, где сегодня находится Учебный театр театрального института. Руководил ТЮЗом на протяжении сорока лет А.А. Брянцев. В 1962 году театр получил новое здание на Пионерской площади, спроектированное специально для ТЮЗа художником-архитектором А.В. Жуком. Наследовал пост руководителя выдающийся режиссер и педагог З.Я. Корогодский, возглавлявший ТЮЗ с 1962 по 1986 год. В ноябре 2016 года в ТЮЗе состоялся вечер памяти З.Я. Корогодского, которому в 2016 году исполнилось

бы 90 лет. Именно его ученики — **Ирина Соколова, Игорь Шибанов, Лиана Жвания, Николай Иванов, Наталия Боровкова, Валерий Дьяченко, Сергей Жукович** — являются подлинным костяком ТЮЗа. После З.Я. Корогодского театром руководили А.Д. Андреев, А.А. Праудин, С.К. Каргин, Г.М. Козлов. С 2007 года пост руководителя художественных проектов ТЮЗа занимает А.Я. Шапиро, а с 1994 года директором театра является С.В. Лаврецова.

День рождения — определенная точка отсчета, личный Новый год, позволяющий рассказать о том, что произошло в театре и что планируется в ближайшем будущем.

В этом сезоне, благодаря серьезному ремонту, театр изменил свой внешний облик: интерьер Большой сцены об-

Общий вид на ТЮЗ





«Гадюка»

новился, фасад здания и близлежащая территория отреставрированы. Обновился и репертуар: осенью был сыгран спектакль «Гадюка» по А.Н. Толстому (режиссер И. Носоченко), посвященный столетию революции, зимой — «Временно недоступен» П. Вюлленвебера (режиссер А. Загородников) и мюзикл «Кентервильское привидение» по О. Уайльду (режиссер В. Крамер). В начале февраля сыграна очередная премьера — спектакль «Розенкранц и Гильденстерн» (автор интерпретации пьесы Т. Стоппарда и режиссер Дм. Волкострелов). Спектакль открыл Новое сценическое пространство театра, рассчитанное на яркие премьеры и смелые эксперименты. Новая сцена прекрасно подойдет для моноспектаклей и камерных работ и, возможно, подтолкнет артистов к са-

мостоятельному поиску, став для театра тем, чем был Пятый этаж во времена З.Я. Корогодского.

В этом сезоне ожидается и пятая премьера — спектакль «Зима, когда я вырос» Петера ван Гестела (режиссер А. Устинов). В середине марта пройдет XVIII Брянцевский фестиваль, на котором выступят различные детские коллективы Санкт-Петербурга и других российских городов. Ежегодный фестиваль позволяет не только выявить талантливых учеников, но и создает плотное поле взаимодействия между детскими творческими коллективами, педагогами и учениками. Фестиваль знакомит ТЮЗ со своими зрителями и современной молодежью и, с другой стороны, погружает начинающих артистов в профессиональную среду. В рамках фестиваля проходят мастер-классы, обсужде-



Труппа ТЮЗа

ния после спектаклей, выпускается газета, что помогает обогатить творческий опыт участников.

В конце мая — начале июня пройдет XVIII Международный фестиваль «Радуга», на который придут яркие спектакли мастеров российской и зарубежной сцены. Каждый фестиваль помогает выявить некий современный театральный срез, проявить творческие настроения, обозначить модные тенденции и высокий профессиональный уровень коллективов со всего мира. В этом году свои спектакли привезут режиссеры: Оливье Пи, Уланбек Баялиев, Тимофей Кулябин, Даниэле Финци Паска и другие. Ожидаются лекции, круглые столы и мастер-классы.

Если проанализировать текущий репертуар, ТЮЗ предстает неким многоголосым инструментом, отзывающимся на все, что происходит в современном театральном мире. Сейчас в репертуаре есть новаторские спектакли молодых режиссеров — «Рисунки на потолке» С. Александровского, «Беккет. Пьеса», «Танец Дели» И. Вырыпаева, «Ро-

зенкранц и Гильденстерн» Дм. Волкострелова, «Повесть о господине Зоммере» П. Зюскинда в постановке Н. Кобелева, «Парень из прошлого» А. Архипова (режиссер С. Серзин). Среди работ режиссеров более старшего поколения — «Вино из одуванчиков, или Замри» по Р. Брэдбери (постановка А. Шапиро), «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина (режиссер Р. Кудашов), «Бедные люди» Ф.М. Достоевского в постановке Гр. Козлова, «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя, «Человек в футляре» А.П. Чехова, «Иудушка из Головлёва» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Записки Поприщина» Н.В. Гоголя в постановке Г. Васильева.

Репертуар ТЮЗа насыщен и разнообразен: здесь есть спектакли для малышей, такие как «Все мыши любят сыр» Д. Урбана (режиссер В. Дьяченко), «Белоснежка и семь гномов» Л. Устинова и О. Табакова и «Волшебник Изумрудного города» Е. Волкова, поставленные Е. Зиминым, для школьников — «Поллианна» Э. Портер (режиссер И. Селин), «Летучкина лю-

бовь» Р. Орешник (режиссер **Вл. Богатырев**), «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской (режиссер **А. Иванов**), «Отцы и дети» по **И.С. Тургеневу** (режиссер **Г. Цхвирава**), для старшего поколения — «Носороги» **Э. Ионеско** в постановке **Н. Рошина**, «Доходное место» **А.Н. Островского** в постановке **Дм. Астрахана**, «Ленька Пантелеев» **К. Федорова** (режиссер **М. Диденко**) и другие. Деление, конечно, условное, главным является то, что репертуар рассчитан на разные вкусы и возрасты. Идея смешанного зала **З.Я. Корогодского**, где любой спектакль легко воспринимается как взрослым, так и ребенком, живет в репертуаре театра, все больше ориентирующегося на жанр семейного просмотра, позволяющего сплотить всех членов семьи и научиться переживать вместе, ощущая чувства друг друга.

Не менее важна гастрольная деятельность, позволяющая театру принимать участие в интересных фестивалях. В этом году ТЮЗ выезжал на гастроли в Москву с постановками «Маленькие трагедии» и «Доходное место», в Германию со спектаклем «Начало. Рису-

нок первый» **Н. Лапиной**, в Эстонию с работой «Плыл кораблик белопарусный» по **Б. Шергину** в режиссуре **М. Критской**. Помимо этого спектакль «Маленькие трагедии» участвовал в программе Авиньонского фестиваля во Франции.

В этом году труппа театра пополнилась выпускниками курса **А.Я. Шапиро** и **Л.В. Грачевой**. Ребята играют в спектакле «Вино из одуванчиков, или Замри», а также влились в существующие постановки и заняты в премьерях. «Обновление кожи» помогает иначе ощутить природу театра, омолаживает труппу и позволяет вести активный диалог с молодежью, не выпадая из современного процесса.

ТЮЗ стремится стать центром сосредоточения творческих людей, профессионалов и любителей, пытаясь воспитать человеческие ценности и вкус в детях и взрослых. Экскурсия «Тайны закулисья», которую можно посетить в театре, рассказывает о ТЮЗе с «изнанки», знакомя с «кухней» этого большого театрального организма.

Другой важной частью педагогической практики, которую ведет ТЮЗ, яв-

90-летие З.Я. Корогодского. ТЮЗ





Аллея Звезд.
Пионерская площадь

ляются встречи после спектаклей со школьниками и учащимися колледжа имени Некрасова. Подобные обсуждения полезны как для артистов, которым удастся почувствовать обратную связь и узнать о том, как зрители воспринимают спектакли, так и для ребят, которые могут достаточно глубоко окунуться в замысел.

Студенты Некрасовского колледжа принимают участие в ежегодном телевизионном проекте «Герой нашего времени». Он рассказывает о судьбах и сложных моментах, которые происходили в жизни наших известных современников. В этом году темой телевизионной передачи был спорт. Участниками телешоу стали тренер по фигурному катанию **Алексей Мишин**, композитор **Игорь Корнелюк**, основатель школы боевых искусств **Демид Момот**, народные артисты России **Игорь Ясулович** и **Ирина Мазуркевич**, юные гимнастки, завоевавшие олимпийские награды, **Маргарита Мамун** и **Яна Кудрявцева**...

Увечеривание памяти современников — одна из важных общественных функций, которую взял на себя ТЮЗ. Именно поэтому на Пионерской площа-

ди в ноябре 2016 года была заложена атральная Аллея звезд. Первыми «звезды» получили **Лев Додин** и **Борис Эйфман**, а в скором времени здесь появятся и другие именные звезды известных атральных деятелей.

23 февраля по традиции был сыгран легендарный спектакль «**Конек-Горбунок**» **П. Ершова**, которым театр и открылся 95 лет назад. Спектакль выдержал уже семь редакций, и автором последней стал заслуженный артист России **Владимир Тодоров**. Все декорации и костюмы в «Коньке-Горбунке» выполнены по оригинальным эскизам, придуманным в 1922 году. Этот спектакль — своеобразный идеологический лозунг театра, главным в котором становится коллективное начало. В постановке занята вся труппа ТЮЗа, в том числе выпускники, для которых он является своеобразным обрядом причащения. «Конек-Горбунок» знакомит детей и взрослых с истоками русской души, погружает в пространство народного творчества и помогает почувствовать полифонию красок, которые дарит жизнь.

Елизавета РОНГИНСКАЯ

ВСЕЛЕННАЯ БЕСКОНЕЧНА

Персональная выставка заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР **Татьяны Маркиановны Швец** в **Бахрушинском музее** приоткрыла мир большого художника. Пространство выставочного зала ограничено, но тщательно отобранные экспонаты позволили увидеть и понять, как рождается визуальный образ спектакля от первоначального замысла до завершающих деталей. Здесь эскизы декораций и костюмов, макеты, подробные проекционные чертежи. И небольшой личный штрих — выдавший виды чемоданчик, сопровождавший художника во многих странствиях, и небольшой плетеный табурет.

Театральные работы Татьяны Швец, как созвездия, осветили многие российские города и особенно Ригу, где почти 20

лет она служила художником-постановщиком, а затем главным художником в Театре русской драмы. В Музее театра Латвийской ССР 33 года назад прошла ее первая и единственная персональная выставка «Сценография». Нынешняя — «**Пустое пространство и “вся Вселенная”**» — тоже первая в биографии Швец. Первая в России. При этом ее работы хранятся в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, мемориальном музее «Ясная Поляна», литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге, Литературном музее Латвии в Риге. Швец делала эскизы костюмов к фильму Ю. Кары «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову (Москва, киностудия им. М. Горького, 1991), участвовала в международных и всесоюзных вы-

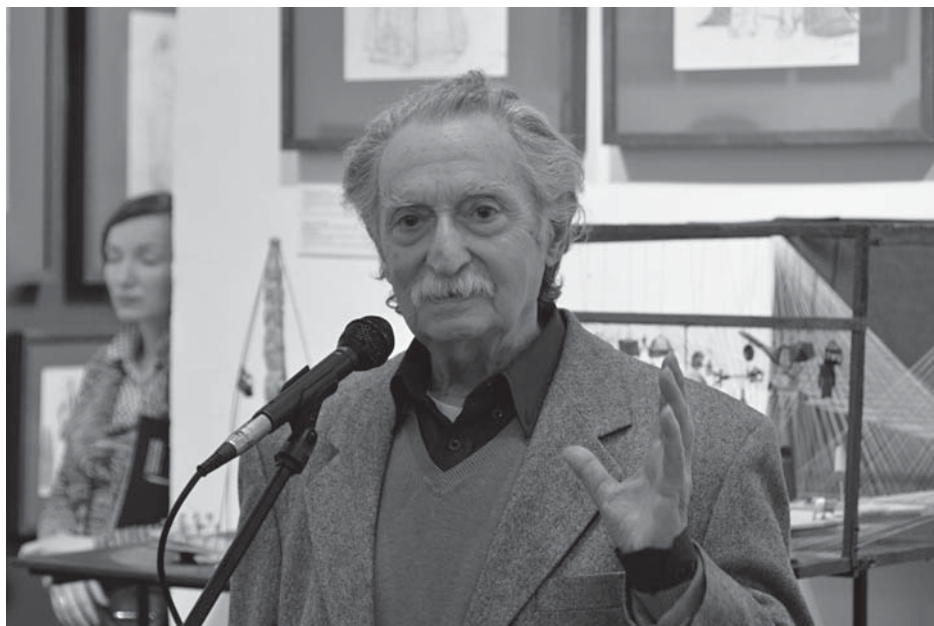
Татьяна Швец на открытии персональной выставки. Фото с официального сайта театрального музея им. А.А. Бахрушина





Татьяна Швец и Андрей Ильин. Фото с официального сайта театрального музея им. А.А. Бахрушина

Аркадий Кац. Фото с официального сайта театрального музея им. А.А. Бахрушина



ставках сценографии, в Прибалтийских Квадриеннале.

Путь художника вместил более 170 постановок в театрах России, Литвы, Латвии, Украины, Белоруссии, Болгарии, Польши, Японии, США, но за столь внушительным числом скрыты сотни альтернативных вариантов, отработанных «от» и «до», а в итоге отвергнутых самим же автором. В этом заключается стиль работы Татьяны Швец: в долгих и порой мучительных поисках рождается единственно верное решение, выкристаллизовывается главное, отсекая все лишнее и незначительное. Вот отчего ее сценография немногословна, точна в деталях, почти всегда метафорична.

Переходя от экспоната к экспонату, интересно наблюдать, как со временем меняется палитра художника, как все более символическими, основанными на сложных инженерных расчетах становятся макеты. От сочных красок **лермонтовского «Маскарада»** в дипломном проекте и **«Камень-птицы» П. Малаяревского** в Государственном русском драматическом театре Удмуртии (Ижевск, 1959), до сдержанной гаммы и лаконичного решения **«Утиной охоты» А. Вампилова** (1976), **«Короля Лира» У. Шекспира** (1977) и **«Заката» И. Бабеля** (1989), осуществленных на сцене Рижского театра русской драмы, **«Земляничной поляны» И. Бергмана** в Национальном театре им. М. Горького в Минске (1978), **«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского** в Челябинском академическом театре драмы (1995), **чеховских «Трех сестрах»** в Ульяновском драматическом театре им. И.А. Гончарова (2005), **«Пигмалионе» Б. Шоу** в Тамбовском государственном драматическом театре (2016).

Можно предположить, что максимальная сосредоточенность, умение всматриваться в суть предметов, чувствовать различные фактуры, которые всегда работают на образ спектакля, у Татьяны Маркиановны сформировались еще в детстве. Она родилась в Вологодской области в семье метеорологов, вместе с родителями подолгу жила



Фрагмент экспозиции. Фото Е. Плевовой

на отдаленных метеостанциях на Севере, за Полярным кругом, в Коми АССР, подолгу смотрела в небо и хорошо знала его звездную карту, испытывала восторг от северного сияния. Еще в школе заболела театром и живописью, готовилась поступать в Ленинградский университет на искусствоведческое отделение истфака, но на экзаменах не добрала одного балла. И к лучшему, наверное. Потому что в Ленинградском театральном институте им. А.Н. Островского тогда же объявили набор, Швец подала документы и в 1955 году поступила на постановочный факультет. Но главная удача заключалась в том, что она попала на курс выдающе-



Личные вещи Татьяны Швец. Фото Е. Глебовой



Фрагмент экспозиции. Фото Е. Глебовой

гося театрального режиссера, художника и педагога **Николая Павловича Акимова**.

Распределилась Татьяна Швец в Ижевск, где с 1959 по 1963 год работала художником-постановщиком **Государственного русского драматического театра Удмуртской АССР**, создавала сценографические портреты к спектаклям «**Остров Афродиты**» **А. Парниса**, «**История одной любви**» **К. Симонова**, «**Дамоклов меч**» **Н. Хикмета**, «**Живой труп**» **Л.Н. Толстого**. Затем был **Калининградский областной драматический театр**, а с 1966 года — **Рижский театр русской драмы**, где она продолжила работать в тандеме с главным режиссером

театра **Аркадием Фридриховичем Кацем**, и это время считают периодом расцвета в ее творчестве. Среди работ, которые можно отнести к лучшим образцам сценографического искусства, «**На дне**» **М. Горького**, «**Телевизионные помехи**» **К. Сакони**, «**Дни Турбиных**» **М. Булгакова**, «**Король Лир**» **У. Шекспира**, «**Ревизор**» **Н.В. Гоголя**, «**Беседы с Сократом**» **Э. Радзинского**.

«Сценография Татьяны Швец рождается в глубоком изучении и понимании основных идей и целей постановки, в совместной работе с режиссером, — писала в буклете к первой персональной выставке художника в Риге искусствовед **Расма Лаце**.



Фрагмент экспозиции. Фото Е. Глебовой



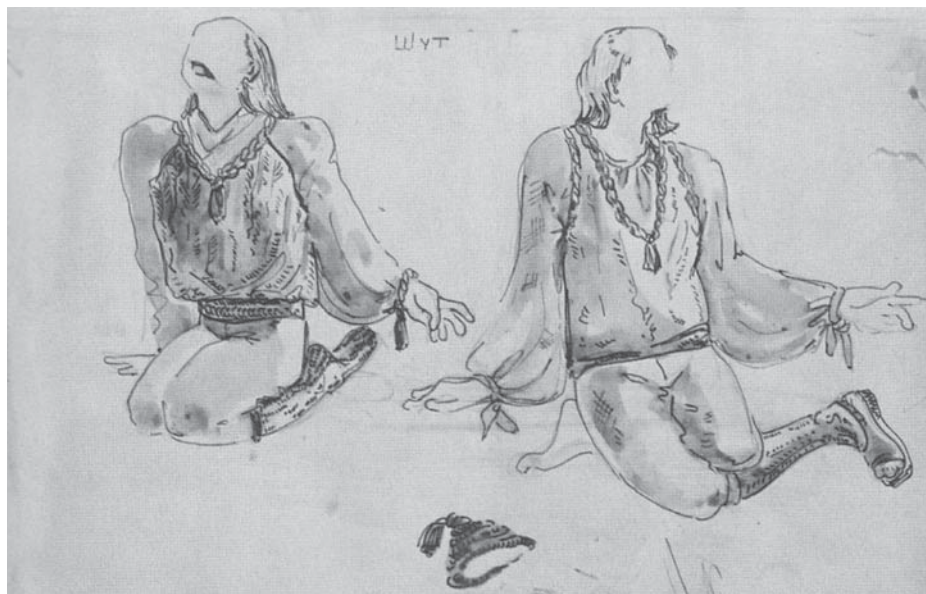
На открытии выставки Татьяны Швец. Фото Е. Глебовой

— Поэтому ее конструкции не только ритмическая и пространственная основа сценического действия, они содержат также яркий идейно-образный смысл, часто становясь пространственными и пластическими символами. В них отражается стиль Рижского театра русской драмы — лаконично-емкий, публицистически страстный, театра, в котором развивался талант Татьяны Швец, рос ее авторитет как художника».

За всем этим стоит огромная работоспособность настоящего мастера, несуетность в подходах к тому или иному проекту, умение зачеркнуть готовое решение и начать все заново. Говоря о Татьяне Швец, Арка-

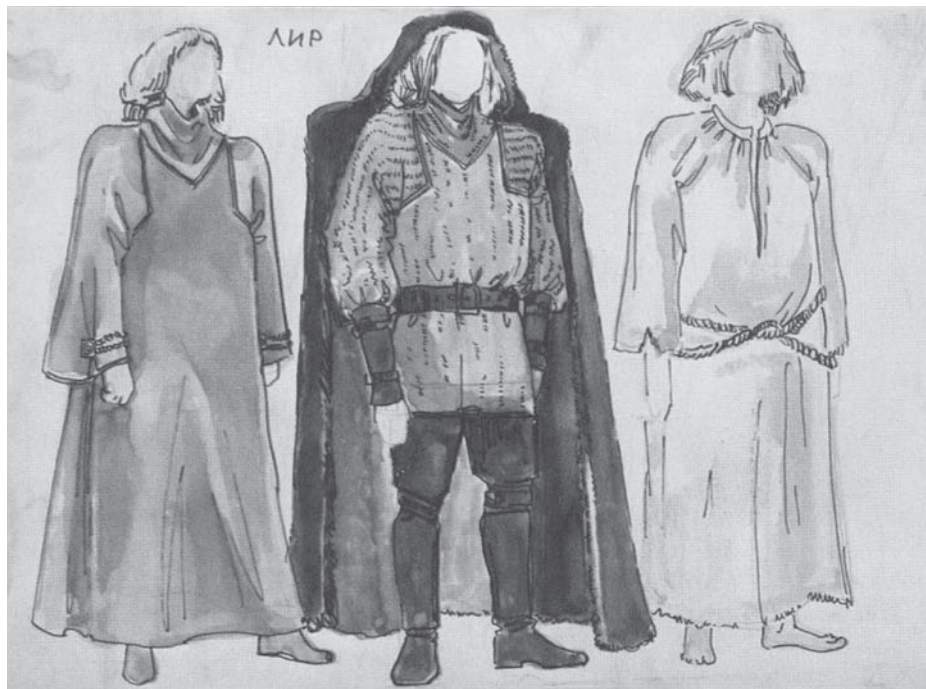
дий Фридрихович Кац вывел очень точную формулу: «Талант не бывает ленив». Он это точно знает, потому что режиссера и художника связывают долгие годы сотворчества, которое началось в 1960-х и продолжается по сей день. В своей книге «Похвала бессоннице» Аркадий Кац посвятил Татьяне Маркияновне небольшую главу, и в каждой строке высвечиваются сила и глубина ее характера, высочайший уровень профессионализма.

«Уже с первых дней работать с ней было непросто. Если я пытался предложить что-то, связанное с конкретными сценографическими решениями, она просила этого не



Эскизы костюма Шута. Бумага, гуашь, тушь, перо

Эскизы костюма Лира. Бумага, гуашь, тушь, перо



делать. Предпочитала, чтобы я говорил об авторе, о пьесе, о том, что волнует меня, что задело, кто будет играть в спектакле. Она бывала разной. Это проявлялось даже в подходах к сценографии и костюмам. Чувственное, женское, тонкое, воздушное — все отдавалось костюму. Но в сценографии у нее мужская рука.

Худенькая, в больших очках, она напоминала девочку. Глядя на нее, было трудно представить всю мощь ее фантазии, жесткий, почти математический расчет. Для нее нет тайн в технологии, в выполнении задуманного. Если она предлагает, на первый взгляд, невыполнимое, она знает, как это сделать. Татьяна Швец талантлива. Без преувеличений. Она всегда видела и видит то, мимо чего проходят другие. Вот почему ее предложения уникальны. С ней работать не просто, но увлекательно. Наверное поэтому ее приглашают в крупнейшие театры страны».

В 1989 году, когда в Латвии жить и работать стало очень трудно, Татьяна Маркияновна переехала в Москву. Вместе с Аркадием Кацем она создавала спектакли в Театре им. Евг. Вахтангова, МХТ им. А.П. Чехова, «У Никитских ворот», в театрах Омска, Екатеринбурга, Иркутска, Челябинска, Нижнего Новгорода, Ульяновска. Сейчас готовится очередная премьера в Тамбовском драматическом.

Каждая встреча с Татьяной Маркияновной драгоценна. Поэтому на открытие выставки в Бахрушинский музей пришли не только москвичи, работавшие со Швец и в Рижском театре, и на столичных подмосковках, но и гости из Челябинска, Тамбова. Драгоценна и возможность хотя бы раз побывать в ее мастерской в Мытищах, где на втором этаже хранится более 50 макетов к постановкам разных лет. Сотни деталей и целая вселенная, где каждый спектакль как отдельная планета.

Елена ГЛЕБОВА

Р.С. Для Татьяны Швец каждый осуществленный спектакль — серьезная часть жизни. Но «Король Лир», поставленный Аркадием Кацем в 1977 году на сцене Рижского



Татьяна Швец в образе Лели.
"Снегурочка" А.Н. Островского.
Архангельск, Соломбала, 9 класс, 1952

театра русской драмы, занимает особое место. Премьера прошла тогда с огромным успехом, а Татьяна Маркияновна решила заказать для себя точно такой же свитер, напоминающий кольчугу, который придумала для исполнителя роли Лира. И вот, спустя 40 лет, нашелся повод его надеть.

ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА, ИСКУССТВА, ВДОХНОВЕНИЯ

В зале Восточного фасада Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина открылась персональная выставка главного художника Курского драматического театра им. А.С. Пушкина Александра Васильевича Кузнецова. Здесь представлены его театральные, художественные и поэтические произведения: 78 эскизов и 11 макетов к спектаклям, более 30 картин на библейские сюжеты, буклет со стихами.

Александр Кузнецов 40 лет профессионально занимается сценографией. Он начинал в 1970-е, и сегодня у него на счету более 300 постановок. Среди его многочисленных наград – Государственная премия России за спектакль «Хмель» по роману А. Черкасова. В театрах, где ему довелось работать, его помнят и ценят

до сих пор, а это обширная география: Минусинск, Уфа, Нижний Тагил, Красноярск, Новосибирск, Екатеринбург, Рязань.

С октября 2008 года Александр Кузнецов – главный художник Курского драматического театра. За творческие годы ему удалось поработать над такими спектаклями, как «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.-Б. Мольера, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Ромео и Джульетта», «Гамлет» В. Шекспира, «Бешенные деньги» А.Н. Островского, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Мышеловка» А. Кристи, «Барышня-крестьянка» А.С. Пушкина, «Мораль пани Дульской» Г. Запольской, «Обыкновенная история» И.А. Гончарова, «Мамаша Кураж» Б. Брехта, «Вишне-

«Александр Кузнецов. Избранное». Фрагмент экспозиции



вый сад» А.П. Чехова. Без исключения, каждая из этих работ уникальна и неповторима, колоритна и гармонична. Неоднократно творчество Кузнецова отмечалось театральными критиками.

Его профессия — одна из сложнейших. Совместно с режиссером, художнику необходимо найти способ выражения замысла автора, и это чрезвычайно тонкий творческий процесс. История их взаимоотношений стара, как мир, и так же как мир — сложна. Наверное, точнее всех выразился о роли театрального художника Н.П. Акимов: «Выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет. Если режиссер работает над актерами, то на долю художника падает построение всей неодушевленной части спектакля и ее организация в действии». Все режиссеры, которым довелось сотрудничать с Александром Кузнецовым, в один голос утверждают, что он большой профессионал, а главное — он человек театра, кото-

рый умело и деликатно работает с каждой деталью, каждым элементом постановки, с каждым метром сцены.

Выставку «**Александр Кузнецов. Избранное**» открыл директор Бахрушинского музея **Дмитрий Родионов**. Он поблагодарил автора за его творчество, за большой вклад в развитие искусства отечественной сценографии. Также выступила **Нинель Исмаилова**, куратор выставки, оказавшая огромную поддержку и помощь в проведении мероприятия. Теплые слова были сказаны в адрес Александра Васильевича режиссерами, которые с ним работали и продолжают работать. Выступил режиссер **Александр Каневский**, с которым Кузнецов работает с давних пор. Они встретились 37 лет назад в Красноярском ТЮЗе на постановке спектакля «Сирано де Бержерак».

В письме от художественного руководителя Курского драматического театра имени А.С. Пушкина **Юрия Валерьевича Бурэ** было отмечено: «Александр Васильевич всегда предлагает неожидан-

Фрагмент экспозиции





Александр Кузнецов



«Александр Кузнецов. Избранное». Фрагмент экспозиции

ные, но в то же время интересные, уникальные решения... Несомненно, и что немаловажно, у Александра Васильевича есть свой неповторимый стиль, который угадывается зрителем. В каждом спектакле, оформленном Александром Кузнецовым, возникает ощущение многоплановости, многослойности действия. Традиционно у Александра Васильевича нет ни одного упущенного момента, ненужного лоскутка. Изысканная красота присутствует наравне с яркостью образов и наполненностью художественного стиля».

На открытии выставки присутствовал и режиссер **Вячеслав Сорокин**, который уже многие годы плодотворно работает с Александром Кузнецовым над спектаклями. Приехал на открытие и **Виктор Шульц**, актер, работавший с этим художником в Рязанском театре, был занят в спектаклях, оформленных им.

Посетители выставки уделили большое внимание и картинам художника «**Рождество**», «**Поклонение Волхвов**», «**Несение креста**», «**Бегство в Египет**», «**Магдалина**», «**Самсон и Далида**», «**Плач Иеремии**», «**Сусанна и старцы**» — в них сразу чувствуется неповторимый и единый стиль автора. Полотна, макеты и стихи впечатлили каждого, кто заглянул в зал. Наверняка, работы Александра Васильевича надолго останутся в памяти москвичей и гостей столицы.

Это лишь малая часть из созданного Александром Кузнецовым, поэтому экспозицию назвали «Избранное». Выставить свои работы в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина — большая удача и огромная честь для каждого театрального художника.

Ольга ЛЮСТИК

СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ

В Москве на сцене Концертного зала им. П.И. Чайковского и Большого театра России в феврале и марте отмечают **80-летие Государственного ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева**.

1937 год. В нелегкое для страны время рождается Ансамбль, чье имя на долгие годы обретет имя своего основателя — недавнего солиста и хореографа Большого театра **Игоря Моисеева**. Соединив школу классического балета с фольклором, он создаст новый стиль — стиль народного сценического танца.

За восемь десятилетий, кажется, нет такого уголка в мире, где бы не выступали моисеевцы. Стоит произнести: «Моисеев и его Ансамбль», как тут же перед мысленным взором тысяч и тысяч зрителей возникает волшебное зрелище, хотя бы однажды виденное в жизни.

По традиции, в какой бы точке мира не гастролировали артисты, день рождения своего коллектива они отмечают большим праздничным концертом, который в последние годы стал еще и данью памяти одному из самых вдохновенных поэтов танца — Игорю Александровичу Моисееву.

В одном из интервью патриарх сказал, что рождение Ансамбля совпало с линией партии об «искусстве, принадлежащем народу», но свой коллектив создавал отнюдь не по государственной указке. Убежденный в том, что по партийным циркулярам и правительственным распоряжениям ничего путного сделать в искусстве невозможно, Моисеев через поистине инновационное свое творчество естественно и органично выражал и дух времени, и дух народа. Точнее — народов: он обладал уникальной чуткостью к

Класс-концерт «Дорога к танцу»





Половецкие пляски

Рок-н-ролл





Сербский танец

жизни и воспринимал ее в планетарных масштабах. Не случайно, в 1950–60-е годы именно его Ансамблю удалось приподнять «железный занавес» и повлиять на политический разум властей держащих. Танцевальный язык моисеевцев оказался не менее важным, чем язык дипломатов.

Моисеев первым возвел народный танец в ранг профессионального искусства, открыл и утвердил на академической сцене новый хореографический жанр. В этом великом, не знающем равных художнике удивительнейшим образом соединились умения скрупулезного собирателя танцевального фольклора, кропотливого исследователя корневой культуры многих народов и выдающегося хореографа. Но абсолютная память на движения и совершенный пластический слух не объясняют достоинств моисеевских сочинений, ибо в

них важен еще и образ самого автора — по-библейски мудрого интеллектуала и одаренного драматурга, философа, режиссера.

Сегодня наследники Моисеева под руководством его ученицы **Елены Щербаковой** — худрука и директора Ансамбля бережно хранят его хореографическое наследие — более двухсот произведений, благодарно и трепетно осваивая ставший классическим репертуар и развивая заложенные Мастером традиции.

Программу концерта, посвященного 80-летию Ансамбля, составили две части. Начали с композиции **«Дорога к танцу»**, поставленной Моисеевым в 1966 году как своеобразный рассказ о двадцатилетнем сценическом пути каждого моисеевца — от первого упражнения у балетного станка до пиков артистической карьеры. Четкие движения



Адыгский танец «Тляпатет»

на материале русского танца сменяются чеканными «украинскими» комбинациями, а затем и стремительным плясовым вихрем, словно раздвигающим пространство сцены и сметающим все на своем пути. Моисеев любит эту динамику, превращающую его артистов в недостижимых виртуозов: то, что подвластно им, обычным танцовщикам неподвластно, а зрительским умам — непостижимо. Дух захватывает от изощренных узоров танца, поражающих неиссякаемой авторской фантазией и сверкающих умело вкрапленными акробатическими элементами и художественными трюками.

По-прежнему потрясает слаженностью артистов Сюита греческих танцев «Сиртаки» на музыку М. Теодоракиса. Зал, заходясь в эмоциях, скандирует, ликует и чуть ли ни хором кричит «Браво!» получая в ответ улыбки от со-

листов **Дениса Панкова, Артема Анисимова, Дмитрия Иванова, Айрата Каримова и Льва Махновского**. Безупречный моисеевский хит — танец аргентинских пастухов «Гаучо» в исполнении **Александра Тихонова, Андрея Артамонова и Евгения Чернышкова** неизменно захватывает сюжетной коллизией, напряженной пульсацией ритма, изощренностью танцевальных фигур, буйным соперничеством трех несхожих темпераментов.

В юбилейном концерте на подмостки вышли выпускники Школы-студии народного танца при Ансамбле имени Игоря Моисеева, и, как и обещала во вступительном слове Елена Щербакова, зрители не разглядели среди мастеровитых артистов пятнадцать юных неофитов. Школа-студия была создана в 1943 году. Страна разрушена войной, но средства найдены и важнейшая страте-



Александр Тихонов. Танец аргентинских пастухов «Гаучо»

гическая идея Моисеева о создании «кузницы кадров» для Ансамбля стала реальностью. Результат можно оценить сегодня: новые поколения артистов составляют базу Ансамбля, а эстафету мастерства им передают старшие коллеги, завершившие исполнительскую карьеру и ставшие педагогами. Линия преемственности не прерывается. Елена Щербакова, сохраняя наследие Мастера, стремится пополнять афишу Ансамбля премьерами. Но, по ее признанию, трудно найти хореографов, соответствующих уровню коллектива и его создателя. Да

и сами они зачастую опасаются невольного сравнения с наследием Моисеева. В юбилейном концерте все-таки состоялась презентация адыгейского танца «Тляпатет», поставленного на народную музыку **Асланом Хаджаевым**. Танец лиричных и озорных девушек, семенящих на котурнах и с «трещетками» в руках, оказался удачно вплетен в венок моисеевских танцев народов мира и исполнен был не просто органично, а с учетом национальной образности и национального характера, что и есть — непреложное качество моисеевского стиля.

С больших плазм, расположенных по обеим сторонам сцены, возникали фотопортреты Игоря Александровича. На снимках он улыбался, рукоплескал, словно всматривался в те поколения, что вышли на сцену уже без него. А со сцены вверх — глаза в глаза — на него смотрели те, кто с гордостью называет

себя моисеевцами и на вопрос о том, где танцует, неизменно отвечает: «В театре Игоря Моисеева».

Александр МАКОВ

Фото предоставлены пресс-службой ГААНТ
им. И.А. Моисеева

ИЗ ДРУГОГО ТЕСТА

Что касается происхождения Снегурочки, есть разногласия: то ли старик со старухой слепили, то ли породили Весна и Мороз, то ли Мороз ей и вовсе дед. Зато исход однозначен — растаяла. Сочиняя «Снегурочку» в **Костромском театре кукол, Евгений Ибрагимов** держится не расстираженной выдумки про внучку Деда Мороза, не фольклорного варианта, где прыжки через костер, и даже не пьесы Островского (хотя многое из нее, но спектакль невербальный), а именно этого «растаяла».

«Снегурочка» Ибрагимова — спектакль-призрак. Он реально бесплотный: словесного каркаса нет, но есть по-разному соотносимые с текстом Островского пластические, музыкальные и визуальные образы. Последние мерцают (все «картинки» спектакля зыбки, как лучи фонариков, крадущиеся по полу и стенам и натякающиеся на деревянные и кукольные инсталляции), и точно так же «мерцают» смыслы. Они не оформляются от эпизода к эпизоду, не эволюционируют — наоборот, раз возникают и тут же угасают, чтобы после возникнуть и угаснуть снова или больше не возникнуть совсем. Даже объемы этих смыслов Ибрагимов не фиксирует, не приводит в какую-то систему: эпические размышле-

ния о том, как устроено мироздание, сосуществуют здесь с частным, совершенно интимным — про парня и девушку (**Дмитрий Смирнов** и **Ольга Волобуева**), никак не могущих насытиться друг другом в темную лунную ночь. И зрителю так легко заблудиться среди этих мерцаний.

Тем более что никто не занимает места согласно купленным билетам. Все стоят в пока еще светлом вестибюле, даже не подозревая, что впереди фойе и зал, которые — наглухо — в черном. Сначала будет фойе, потом зал, затем опять фойе и снова зал, уже надолго, до самого финала. И в этих «слепых» передвижениях в помощь зрителю только лучики фонарей и чьи-то бережные касания-поддерживания. Здесь если не страшно, то уж, конечно, неловко, но Ибрагимову именно это и нужно: подменяя комфортное «сидя» неудобным «стоя», свет — тьмой, а предсказуемость — внезапностью, он хочет вывести зрителя из пассивного созерцания. Увести от спокойного «мозгового» театра к острому театру-эмоции, удивляющему, пугающему, восхищающему. Хотя не только.

Не известно, что под ногами, не ясно, что над головой, и откуда доносится звук, не понятно тоже. А главное — не установить, где в этом огромном не-



«Снегурочка». Снегурочка — М. Логинова

изведенном пространстве ты. Мир как terra incognita — философия древних, которая питает ибрагимовский спектакль. И заставляет и публику, и берендеев (артисты-кукловоды играют их в живом плане) теснее жаться друг к другу. Ведь самое осязаемое из всего, что есть вокруг, а значит, и самое надежное — плечо того, кто рядом. Оно даже собственных ног, неуверенно ступающих в темноте, надежнее.

Само пространство «Снегурочки», которое вместе с Евгением Ибрагимовым сочинял **Эмиль Капелюш** (его рук дело — сложная деревянная застройка, неоднородная, как и все здесь), провоцирует физически ощутить: тут в одиночку не выживешь. Один не прорвешься сквозь тьму, один не выберешься из деревянного частокола, пойдешь один на голос — и заблудишь

ся. Единственный способ выжить в первобытной мгле — это основательно встроиться в утвержденную Кем-то систему мироздания. Стать ее обыкновенной маленькой частью.

Спектакль начинается с сотворения мира: бесформенное серое пятно корчится где-то в углу фойе. Края сминаются и расправляются, середина ежесекундно пульсирует. В чередке видений, насыщающих постановку, появляется первое видение-символ — хаос. Отказываясь от линейного сюжетного повествования во имя импровизационного ассоциативного, Евгений Ибрагимов уходит и от конкретности визуальных образов. Вместо реалистичных объектов появляются аллегорические знаки. Только интуитивно разгадывая их (знать наверняка невозможно да и не нужно), можно наладить непрочную,



Сцена из спектакля. Царь берендеев — С. Рябинин (в центре)

тонкую связь между собой и спектаклем-призраком.

Хаоса больше нет, теперь Чьи-то руки (не видно ни лица, ни фигуры — в световом круге одни кисти) старательно месят тесто. Потом из белого холмика на деревянной доске вычленяются прямоугольничек — туловище, кружок — голова, четыре палочки — ручки и ножки. Через несколько секунд крошечная слепленная фигурка «оживет» и станет женщиной с младенцем на руках — миниатюрная кукла, сделанная **Юлией Михеевой**, и вправду цвета теста и именно фигурки из теста напоминают. Но пока прямоугольное фойе по диагонали разрезает огромное и вновь бесформенное существо: как корабль, на носу которого солнечный диск, из тьмы выплывают Ярило (**Василий Мазорук**), Весна (**Ольга Бул-**

кина) и Мороз (**Александр Штерн**). Система мироздания отныне сформирована.

Именно эту модель мироустройства: треугольник могучих богов, внутри которого существует маленький человек из теста, — Евгений Ибрагимов будет утверждать на протяжении всего спектакля. Ближе к финалу прямо на креслах последних рядов (кресла тоже открыты черным) появится кукольная вариация первой сцены. Крошечные куклы Ярилы, Весны и Мороза образуют инсталляцию-треугольник, в середине которой — фигурка из теста. Только на сей раз усилием Чьих-то рук она превращается обратно в белый холмик — и это еще одно не отменяемое в системе мироздания.

Человеческий жизненный цикл (рождение, взросление, смерть) демонстри-



Сцена из спектакля

руется в спектакле тоже неоднократно. В уже упомянутых сценах с тестом в начале и финале постановки, а еще в ее середине. Здесь за простынями, натянутыми вертикально, скрываются четыре пары. Потом, один за другим, раздаются четыре резких женских крика и распускаются четыре бутона алых роз (символ девственности) — кровавые круги вспыхивают на простынях. Мужчины исчезают, а женщины обреченно вышивают простыни, остервенело натирают ими полы, отчаянно их полощут (женские фигуры, как и сами льняные полотнища, извиваются, перегибаются пополам, странно выкручиваются)... Все для того, чтобы из простыней этих в конце концов свернуть кульки-младенцев и чтобы их подхватили в свои сильные руки вернувшиеся на сцену мужчины.

Жизнь берендеев, как любая человеческая, у Ибрагимова — сплав очень разных ощущений. Скорее даже их мерцание. Вот была тяжесть женской доли. Но может быть и всеобщая радость, когда, хором распевая «Прощай, масленица!» (музыку, близкую к русскому этно, написали девятилетний **Семен Якимов** и его отец **Николай**), берендеи приплясывают и посвистывают. А может быть сущий кошмар, когда стройными рядами в мертвенно-белых гипсовых масках они поют славу своему золотозубому царю — драгоценная челюсть так и сверкает во мгле. После драят перед ним полы, а он (**Сергей Рябинин**), зайдясь в жутком танце-нависании, уже чуть ли не по головам ступает. Тема жестокой власти вспыхивает и тут же затухает.

И только одного в такой разной жиз-



Сцена из спектакля

ни берендеев не может быть: здесь нельзя быть непохожим на других. Не из теста — нельзя. В какой-то момент величественный, размеренный танец трех богов (по всему видно: он у них традиционный, отработанный веками) вдруг распадается. Весна и Мороз вытесняют Ярилу — мол, третий лишний. Сбрасывают «кожу» богов, сложные, с цветными элементами костюмы, и остаются в обыкновенном человеческом — простого покроя натуральном льняном.

Хореограф костромской компании современного танца «Диалог Данс» **Мария Качалкова** для каждого нового эпизода-видения придумывает свою пластику. И здесь сложно говорить о целостности эстетики: это контемпорари в самых разных его проявлениях. Но танец-соитие Весны и Мороза,

пожалуй, нечто вершинное: мужчина и женщина чувствуют друг друга, будто на двоих у них общее тело. Синхронность доведена до абсолюта, чувственность — до какой-то даже жестокости. Комкая друг друга в объятиях, кубарем катаясь по подмосткам, они вдруг на мгновение замирают — и между мужчиной и женщиной появляется кто-то третий. Хрупкая статуэтка — тонкая девичья фигурка. Секундное затемнение, и на ее месте уже настоящая маленькая девочка (**Василиса Власкова**), еще секунда — и девочка превратилась в девушку (**Мария Логинова**). Но сути своей не изменила.

Не из теста, а из танца рождается иб-рагимовская Снегурочка, и это один из главных знаков постановки. Знак инаковости. Другой, не человеческой, но и не божественной природы, эта Сне-



«Снегурочка». Сцена из спектакля

гурочка ломает утвержденную кем-то схему мироздания: в треугольник богов, в середине которого человек из теста, она не вписывается совершенно. И, как бы ни настаивали все, упорно не изменяет своей сущности — элегантной фигурке, возникшей из танца Весны и Мороза.

Эту фигурку повзрослевшая Снегурочка Марии Логиновой, чудная, отрешенная, пронесит через зрительный зал, как будто бесстрашно заявляя: да, я такая. А точнее — не такая, как все. Потом оберегать фигурку станет мать-Весна — **Наталья Бобкова** в невербальном и, по большому сче-

ту, пластическом спектакле умудряется сыграть материнскую боль. Это буквально физическая боль: когда остервенелые берендеи напирают на нее с криком: «Все живое должно любить», — Весна издает нечеловеческий вопль — и падает в обморок. Венок насильно снят и передан Снегурочке. Заставить Снегурочку любить, а значит, сделать такой же, как все, мечтают и берендеи, и Ярило. Изю всех сил сопротивляется только мать.

И вот парадокс: спектакль, пронизанный доисторической философией, время от времени апеллирующий к язычеству, оказывается вообще-то христианским. Самый узнаваемый христианский знак — крест — Евгений Ибрагимов помещает повсюду. Он угадывается и в рубахах, которые висят на горизонтальных жердях на сцене, и в приспособлении, на котором сидят куклы царя Берендея и его супруги в зале. Стоящая на коленях Весна и Снегурочка с продолговатым венком в руках — это почти что Богородица перед Иисусом на Голгофе. И веночек уже не просто «родничек неистощимый любовных сил», а вполне себе терновый венец.

Потому Снегурочка и не тает — как-то незаметно для зрителя и как будто бы случайно, сама она безжизненно повисает на обруче, который держат берендеи. Потом хрупкое тельце небрежно бросают на авансцене, и только после этого в крошечную тьму врывается свет. На зал надвигается огромный красно-желтый солнечный диск, белые лучи которого в конце концов становятся сотнями белых птиц. И одному Ибрагимову известно, как трактовать этот последний знак постановки. Его не уловить, он мерцает так же, как все в этом манящем и страшном спектакле-призраке.

Дарья ШАНИНА

Фото предоставлены театром

21 марта 2017 года ушел из жизни народный артист РСФСР, лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска», легенда омской сцены, солист Омского государственного музыкального театра **Георгий Валерьянович КОТОВ**.

Он родился 17 сентября 1940 года в Оренбурге в актерской семье. Впервые на сцену вышел еще ребенком, в 1948-м, в спектакле Оренбургского драматического театра «Американская трагедия». После окончания ГИТИСа в 1964 году Георгия Котова приглашали во многие театры, и не только музыкальные, но и в драматические. Но он вернулся в свой родной город и поступил в Оренбургскую оперетту.

В 1970 году Котов переехал в Омск, и в первый же год работы в театре музыкальной комедии сыграл в 11 спектаклях. Его омский период начинался в старом здании на улице Ленина. Главным режиссером тогда был заслуженный артист РСФСР Виктор Лавров. Благодаря его усилиям появился один из лучших спектаклей театра «Василий Теркин», созданный по «Книге про бойца» Александра Твардовского. Спектакль был сыгран свыше 300 раз. В 1971 году музыковеды назвали Георгия Котова «первым Теркиным на музыкальной сцене страны».

Более 200 ролей сыграл Георгий Валерьянович в своей жизни, из них около 110 – на сцене Омского музыкально-



Георгий Котов —
«первый Теркин на
музыкальной сцене
страны»

го театра. В качестве режиссера Котов поставил 35 спектакле, по его пьесе создана музыкальная мелодрама «Любина на роща» на музыку Владислава Казенина. Георгий Котов является автором поэтического сборника «Я в землю омскую влюблен...», а также многих либретто музыкальных спектаклей, в том числе «Любина Роща», «Интервенция», «Бесприданница», «Без вины виноватые». До последних дней своей жизни актер играл в музыкальных спектаклях «Золотой теленок», «Без вины виноватые», «Мертвые души», «Голландочка», «Королева чардаша», «Принцесса цирка», «Баядера», «Летучая мышь», «Старые дома».

В разные годы Георгий Котов преподавал режиссуру на факультете культуры и искусств Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского, был художественным руководителем курса по подготовке артистов Северного драматического театра им. М.А. Ульянова. В 1965 году вступил Союз театральных деятелей РФ. Как член Правления Омского отделения СТД РФ с 1975 по 1995 год возглавлял комиссию по военно-шефской работе. Георгий Валерьянович писал сценарии театральных капустников и сам вел их, был ведущим творческих вечеров в Доме актера, неизменным участником благотворительных концертов для ветеранов войны и труда, пенсионеров и инвалидов, выездных спектаклей, концертов-встреч. В со-

ставе творческих бригад он объездил все районы Омской области, выезжал во все воинские части и учебные заведения города и области.

В 1974 году Георгию Котову присуждено звание заслуженного артиста РСФСР, в 1989 году — звание народного артиста РСФСР. За большой творческий вклад в театральную жизнь Омской области и города Омска артисту присвоено звание лауреата премии «Легенда омской сцены» Омского областного фестиваля-конкурса «Лучшая театральная работа» (2002). Кроме того, Г.В. Котов являлся лауреатом премии губернатора Омской области «За заслуги в развитии культуры и искусства» им. народного артиста РСФСР Н.Д. Чонишвили. Награжден медалями «60-летие разгрома фашистов под Москвой» (2005), «За верность долгу и Отечеству» (2008). За активную творческую, общественную деятельность и выдающиеся достижения в профессии имя Георгия Валерьяновича Котова занесено в Книгу почета деятелей культуры города Омска (2009). В декабре 2016 года Георгий Котов стал лауреатом Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства». Эту награду, к величайшему сожалению, Георгий Валерьянович получить не успел...

Омское отделение СТД РФ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7–197/2017

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 №4(44) 2016



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Мейлах в октябре, или А коза-таки зеленая»
в Тамбовском драматическом театре

«Любовь и голуби» в Оренбургском областном
драматическом театре им. М. Горького

ФЕСТИВАЛИ

XVIII Международный Брянцевский фестиваль
в Санкт-Петербурге

«Премьеры сезона» в Нижнем Новгороде

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Александр Гельман

ЛИЦА

Надежда Кемпи (Смоленск)

www.strast10.ru

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