

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-207/2018



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

## **ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Вот и весна постучалась в двери: пусть еще не растаял снег, обещают морозы, но главный признак — свет, тот необыкновенный свет, что более всего прочего свидетельствует: наступает другое время года, когда продолжительнее становятся дни, а ночь — короче. И мы все так уж устроены, что начинаем верить: жизнь как-то изменится, приобретет новые краски, звуки, настроение, потому что день прибавляется, а ночь убывает...

На это настраивает и обычное для весны обилие премьер, фестивалей, актерских бенефисов, а значит — встреч и общения со старыми друзьями и обретение новых радостных знакомств, ожидание такого важного для нас профессионального праздника, как Международный день театра.

А еще способствует нашему настроению то, что вы стали писать нам чаще, больше, рассказывая о происходящем далеко от столицы. И мы сталкиваемся с тем, что все присланные материалы не умещаются в один выпуск, вынуждены переносить их — простите нас за это, нам дороги любые строки о театральной жизни России, но объем журнала не позволяет уместить в один номер все, присланное вами...

Наша редакция встречает весну с планами, идеями, которые далеко опережают конкретно это время года, поэтому мы ждем ваших вестей — и пусть они будут такими же, как весенний свет, который пришел к нам.

От души желаю вам этого, друзья!



*Всегда ваша  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7–2017/2018

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ

Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2017–2018



На обложке: «Как закалялась сталь». Театр «Колесо» им. Г.Б. Дроздова (Тольятти)

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПРОШУ СЛОВА

Невеселые размышления.

*Н. Старосельская* 2

### ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

80-летие Саратовского

отделения СТД РФ 6

Фестиваль моноспектаклей

«Палитра лиц» (Краснодар).

*С. Колесникова* 9

### В РОССИИ

Ногинск. *А. Иняхин* 12

Орел. *О. Сударикова* 14

Прокопьевск. *Г. Ганеева* 18

Саратов. *И. Крайнова* 19

Старый Оскол. *А. Ефремова* 23

Тольятти. *С. Коробков,*

*А. Игнашов* 26

### СОДРУЖЕСТВО

Гастроли Карагандинского

русского драматического

театра им. К.С. Станиславского

в Алматы. *Г. Королькова* 34

### ФЕСТИВАЛИ

Первый международный

театральный фестиваль

им. В.С. Розова (Кострома —

Ярославль). *И. Азеева* 40

Фестиваль «Свидания

на Театральной» (Рязань).

*А. Пасуев* 44

V конкурс-фестиваль «В зеркале

сцены» (Липецк). *О. Ельникова* 48

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Последние дни»

(РАМТ). *Н. Старосельская* 56

«Маленькие трагедии»

(Малый театр). *Е. Глебова* 60

«Ночи Кабирии» и «Разговоры

после...» (Театр-студия

п/р О. Табакова). *Л. Лебедина* 63

### ЛИЦА

Александра Турик (Владикавказ).

*В. Зинько* 68

Евгений Сетьков (Курск).

*И. Кореневская* 71

Александр Лазутин

(Оренбург). *Н. Веркашанцева* 74

### МАСТЕРСКАЯ

Всероссийский фестиваль-

лаборатория «Школа Леонида

Хейфеца». *Н. Карпова* 79

Эпическая опера «Тюляк»

на Новой сцене факультета

музыкального театра ГИТИСа.

*А. Иняхин* 84

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Арзамасский драматический

театр. *Е. Валеева* 87

Омский городской театр

«Студия» Л. Ермолаевой.

*Е. Мачульская* 92

### МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ

«Сирано» (Московский

театр «МОСТ»). *О. Игнатюк* 97

«Три сестры»

(МХАТ им. М. Горького).

*О. Шкарпеткина* 100

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

Анатолий Эфрос.

«Живой труп»; 105

Вера Максимова.

«Театральному критику

нужно иметь мужество...».

*Н. Старосельская* 107

### ВЗГЛЯД

«Сказки Венского леса»

(Театр им. Вл. Маяковского).

*Н. Старосельская* 108

Дагестанские театры

в современном театральном

пространстве. *Г. Султанова* 112

### МИР МУЗЫКИ

«Нуриев» в Большом театре.

*С. Коробков* 118

«Фрида и Диего»

в Камерном музыкальном

театре им. Б.А. Покровского.

*О. Шкарпеткина* 122

### МИР КУКОЛ

«Рыбья песнь»

в Государственном театре кукол

Удмуртии. *Т. Зверева* 127

«Хождение на край света»

в Курском государственном

театре кукол. *В. Кулагина* 130

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Игорь Кваша. *Г. Смоленская* 138

### ВСПОМИНАЯ

Юрия Фурманова (Москва).

*А. Якименко* 151

### ЮБИЛЕЙ

Евгений Журавкин

(Севастополь) 53

30-летие театра «Самарская

площадь» 134

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Олег Табаков (Москва) 156

Отар Джангишерашвили

(Волгоград) 159

Татьяна Карпова (Москва) 160

# НЕВЕСЕЛЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

**В** последнее время все чаще приходит мысль о том, насколько наш критический цех не просто разобщен, но, непримиримо разделившись на группы и группки, агрессивно настроен по отношению друг к другу. Старшие коллеги, учителя, большинства из которых давно нет на свете, могли спорить, полемизировать, отстаивать свое мнение, но никогда при этом не переходили определенные этические границы, обязательные для тех, кого именуют интеллигентными людьми. А мы сегодня живем по принципу объединений разного рода первых лет после Октябрьской революции, когда грубые оскорбления, интонации, сохранившиеся в архивных документах, стали едва ли не определяющими. Особенно для тех, кто не столько выступает публично перед коллегами на обсуждениях конкретных спектаклей (эти времена как-то незаметно стусевались, мы теперь все больше о нравах общества рассуждаем и об отношениях государства к культуре, к театру), сколько выясняет отношения через социальные сети, не стесняясь в выражениях, не слыша друг друга, не только не задумываясь о логике высказывания, но и об элементарных правилах грамматики забывая...

Сложное время.

Собственно говоря, профессия критика всегда была «отдельной», ее представители не торопились «сбиться в стаю», стремясь непременно уничтожить одно за счет другого. Может быть, потому что не были столь размыты нравственные критерии, осознание духовных ценностей. Конечно, сегодня очень легко обвинить старшее поколение в том, что все в их поведении было определено кодексами социалистического реализма, запретами, умолчания-

ми, но ведь это не совсем так. Если не сказать: совсем не так, потому что были и честные статьи, от которых немало страдали их авторы; и была эстетика чтения между строк или поверх строк для тех, кто ждал их слова.

А кто сегодня ждет нашего слова? Что оно способно изменить в восприятии зрителей, читающих рецензии на спектакли, которые в большинстве своем сводятся к пересказу содержания, мимолетный процесс объяснения, пробуждения мыслей читающего, его желания своими глазами прочитать пьесу или инсценированную прозу?

Может быть, повинна в том система образования, нацеленная во многом на то, чтобы самопроявиться, высказать собственное мнение, не интересуясь ни историей театра, ни спектаклями, ставшими легендами, и уж тем более — чьим-то еще мнением. Сегодня куда более востребованной стала поверхностность во всем, пристрастия не столько к театру, сколько к тому, что происходит вокруг скандального, шокирующего. Тут уж, естественно, не до попыток заглянуть в глубину, судить художника по законам, им же над собой правящим.

Не говоря уже о том, что такие незаменимые понятия, как «действенный анализ», «жизнь человеческого духа» и прочие почти полностью заменились эмоциями по поводу...

Наверное, это наше время продиктовало то состояние, которое, устами одного из персонажей «Жизни Клима Самгина», точно определил Горький: «жертвы общественного оживления». Представители многих и многих профессий стали ими почти незаметно, порой искусно, а порой довольно неуклюже подменяя суть предмета тем, что вокруг предмета. И снова приходит ци-

тата из Горького — «объясняющие господа». Объясняющие нам, девственным в своих пристрастиях, словно Иванушка Бездомный, чего же нам не дано понять и разглядеть. Но не только люди становятся этими жертвами, а и многочисленные явления культуры, среди которых видное место занял театр. Театр, который все чаще подменяется стремлением во что бы то ни стало выкрикнуть и утвердить собственную точку зрения, которая, если выразить более чем кратко, формулируется достаточно примитивно: пост-постмодернизм — это единственное, это наше знание, и ничего другого нам не надо. Долой жизнь человеческого духа с корабля современности! А ведь это уже было в истории: «Каждый молод молод в животе чертовский голод... будем лопать пустоту!» — сформулированный Давидом Бурлюком девиз одной из групп поэтов начала 20-х годов...

Не случайно в последние годы появились и утвердились отчасти грубоватые, но точно определяющие границы между группировками определения критиков, которым принципы русского психологического театра, память о предшественниках, а также об ушедших артистах, режиссерах, художниках кажется «нафталином», «музейщиной», тем, что мешает пути развития современного театра. Режиссеры, стремящиеся подобный театр не просто бережно сохранить, но доказать его современность и необходимость зрителю, надменно объявляются скучными и устаревшими независимо от их возраста. Их спектакли никогда не войдут даже в лонг-лонг лист «Золотой Маски», потому что в них не сыскать бьющего по нервам новаторства, которое способно выразить себя лишь шокирующими темами и их почти натуралистическим отображением на сцене.

Белгородский академический драматический театр им. М.С. Щепкина много лет и десятилетий работает

все более насыщенно, интересно, минималом раз в год показывает по одному своему спектаклю в Москве, вызывая восхищение зрителей. В предыдущем сезоне там ставили спектакли Борис Морозов, Марк Розовский, Семен Спивак, Станислав Мальцев (этого интересного, тонко чувствующего режиссера мало знают в столицах, хотя спектакли его не раз были показаны в Москве при почти полном отсутствии критиков).

Какими бы разными ни были эти режиссеры, девиз у них один: для зрителя должен быть свет в конце тоннеля, как говорил в одном интервью Мальцев; я не имею права отпустить зрителя из театра в беспроглядную петербургскую ночь, как не раз повторял Спивак. И все их спектакли, о чем бы они ни говорили со зрителем, обращены не к разгадыванию ребусов, а к живому человеческому чувству, к пробуждению души и несут в себе финальный свет.

А неподалеку от Белгорода есть небольшой город Старый Оскол, в котором очень интересно и во многом необычно работает режиссер Семен Лосев. Интересно, добирались ли когда-нибудь фестивальные эксперты до этой точки страны? Или это и не нужно, потому что существует отнюдь не потаенный список тех, кто непременно составит программу того или иного фестиваля?

А спектакли ушедшего из жизни несколько лет назад Павла Хомского, активно работающих Леонида Хейфеца, Бориса Морозова, Александра Коршунова, Марка Розовского, Олега Кудряшова, Михаила Левитина и других режиссеров идут в Москве (далеко ехать не нужно), но критиков на них редко встретишь. Да, их спектакли могут быть разными, порой далеко не все можно в них принять и разделить, но для того, чтобы просто не заметить, — нужна убежденность, которая должна хотя бы на что-то опираться. Я назва-

ла лишь малую часть московских режиссеров, что уж говорить о России, которая, по определению, только на словах «наш сад»...

К слову сказать, порой создается впечатление, что предложение Лопачина владельцам усадьбы, славящейся по всей губернии, не только сбылось, но и принесло свои плоды: провозглашая некогда, что «вся Россия — наш сад», мы поделили его между собой на дачные участки, вырубив прекрасные деревья и понастроив на доставшихся сотках дома, а то и виллы, баньки, сарайчики, прочие хозяйственные постройки. Так представители критического цеха разделили столичные и — главным образом — провинциальные театры, которые всячески опекают, стараясь не пустить на свою территорию «инакомыслящих». И у нас, кто не вошел ни в какие группировки, есть театральные территории, которым мы стараемся уделить внимание, привлечь к ним интерес. Чаще всего — именно по той причине, что они остаются вне поля зрения того большинства, что считает себя вправе руководить театральным процессом в стране. А возможно ли это? Ведь он являет себя, к счастью, разнообразным, несмотря на громкие требования единообразия, ориентирования на западное искусство.

Но вернемся к нашему грустному печально.

В Театре Российской Армии много десятилетий служил умный, тонкий, глубокий режиссер Александр Бурдонский, но и на его спектаклях мне не часто доводилось встречаться с критиками. Бурдонского не стало меньше года назад — никого нельзя обвинять, «болезнь века» развивалась стремительно, но пусть и не слишком большую роль в ее течении, но все же сыграли и некоторые статьи, в которых писалось отнюдь не о его творчестве, а о родстве со Сталиным. И цитаты из разговоров с критиками были тщательно подоб-

раны по принципу некролога, хотя он был еще жив и работал...

Курский драматический театр им. А.С. Пушкина тоже почти ежегодно привозит свои спектакли на фестиваль «Островский в Доме Островского». Руководит этим коллективом на протяжении нескольких десятилетий Юрий Бурэ — ученик М.О. Кнебель, как далеко не все преданный ее творческим заветам. Его спектакли идут в Курске по многу лет, зрительный зал всегда переполнен, люди несут цветы любимым артистам. На фестивале в Самаре триумфально прошел его спектакль «Горе от ума», получив несколько значительных призов, но внимания, например, «Золотой Маски» так и не привлек, хотя вполне достоин того. Так же, как и многие другие, глубокие, по-настоящему волнующие его спектакли.

Как и Пермский ТЮЗ под руководством Михаила Скоморохова, чей спектакль «Господа Головлевы» покориł после увиденного много лет назад и не забытого даже в мелочах спектакля Льва Додина на сцене МХАТа. Пришло иное время, иначе прочитался роман Салтыкова-Щедрина — взволновано, ярко, по-настоящему театрально, и задел другими совпадениями с нашей действительностью больно и остро. Молодой режиссер Сергей Морозов работал в Великом Новгороде, Костроме, Ульяновске, сейчас работает в Санкт-Петербурге, но мне ни разу не встретилось его имя в «заветных списках». Михаил Чумаченко несколько лет назад возглавил Тольяттинский театр «Колесо» имени Глеба Дроздова, где поставил несколько очень интересных и по-настоящему современных спектаклей.

Никогда не упоминался в «главных фестивалях» Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке под руководством Семена Спивака — на мой взгляд, один из самых интересных театров не только северных столиц, но и страны. Зато очень часто приходи-

лось слышать от коллег, несколько пренебрежительно констатирующих: «добрый театр». Мне посчастливилось видеть большинство спектаклей Семена Спивака и в Санкт-Петербурге по несколько раз, и на гастролях в Москве, и на фестивалях в Самаре и Москве, и те, что поставлены им в Белгородском театре — и каждый раз я не только впитывала их всей душой, но и отдавалась настрою зрительного зала, на редкость единодушного, живущего, по словам Герцена, в одном ритме дыхания со сценой от начала до конца спектакля.

Восторг зрителей, раскупающих билеты задолго до даты спектакля, и — полное равнодушие большинства критиков. Чем это объяснить, как и в случае с другими, названными и не названными режиссерами? Приверженность одним именам и твердое убеждение незначительности других? А на чем оно выстроено? — на личных пристрастиях? На грубой формулировке «пипл хавет»? На желании бежать, подобно Тарелкину, впереди прогресса, предсказывая театру будущее, в котором черты русского психологического театра будут неумолимо стерты (откуда, собственно, берется эта уверенность?) Или — на таком понятном желании не отстать ни на шаг от большинства, которое, по горькому опыту, чаще оказывается правым? Не это ли желание отчасти или не отчасти и привело столетие назад нашу страну к победе большевиков?..

Не стану отрицать, что есть определенная часть публики, которой мало адреналина от нашей уличной жизни, экономических, политических, общественных перипетий, от телевизионных экранов — им и в театре подавай агрессивность, жестокость, насилие, кровь или хотя бы душераздирающие подробности личной жизни «медийных лиц». Но хочется верить, что большинству все же необходим хоть какой-то просвет, и в театр эти люди ходят не только для того, чтобы насладиться ви-

дом любимых артистов и отметить на громких премьерах, о которых говорят вокруг, но пережить чувства, среди которых немалое место занимают те, коих так недостает в жизни, — милосердия, понимания, сочувствия, причастности к благородству персонажей, желания режиссера и его актерского ансамбля научить нас чему-то очень нужному, не поучая, не навязывая...

Неужто и само слово «добрый», которое мы употребляем давно уже всуе, не задумываясь, приветствуя человека утром, днем и вечером, стало тоже замшелым и лишним в нашем жестком лексиконе?..

Разумеется, каждый человек, будь он просто зрителем или «просвещенным зрителем», каковым, по сути своей, является театральный критик, имеет право на собственное мнение. Но трудно поверить, что собственное мнение формируется нынче под влиянием слишком быстро меняющейся моды или под давлением «стаи», в которые стремятся сегодня сбиться те, кто по всем неписаным законам профессии призван быть одиночкой...

К счастью, не все. Есть еще те, с кем можно поспорить или согласиться, опираясь в своих впечатлениях о спектакле не на эмоции, а на законы театрального искусства, которые не в силах отменить никакие новации и эксперименты. Они, конечно, тоже нужны, но далеко не исчерпывают значения театра, как это пытаются доказать сегодня многие...

Так зачем и для кого пишем мы сегодня? Для самовыражения или для истории? Впрочем, поскольку на наших глазах история все переписывается и корректируется, надо ли для нее стараться оставить свой след? Кто знает, какой она будет через десяток лет...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# МАГИЯ ТЕПЛОГО ВОЛШЕБСТВА

**В** центре бурной и кипящей театральной жизни региона стоит Саратовское региональное отделение Союза театральных деятелей РФ (ВТО), которое в феврале 2018 года с шумом и праздничным размахом отметило свое 80-летие.

Образованное в 1938 году Саратовское отделение Всероссийского театрального общества возглавил крупнейший артист Саратовской сцены — народный артист РСФСР **Иван Артемьевич Слонов**, имя которого когда-то носило местное театральное училище, а сегодня гордо ставит на своих афишах **Саратовский драматический театр**. Позже во главе Союза в регионе стояли ведущие театральные деятели, среди них — **Юрий Петрович Киселев**, бессменный в течение полувека руководитель **Саратовского ТЮЗа**, ставшего под его началом легендарным, замечательная актриса и педагог **Валентина Александровна Ермакова**, лауреат «Золотой Маски», дирижер и художественный руководитель театра оперы и балета **Юрий Леонидович Кочнев**... Сегодня председателем Саратовского регионального отделения СТД РФ является народная артистка РФ, профессор Театрального института Саратовской консерватории им. Л.В. Собинова, лауреат премии «Золотая Маска» **Римма Ивановна Белякова**.

Поле деятельности Саратовского отделения СТД РФ очень обширно. Саратовское отделение участвует в проведении областного театрального фестиваля «**Золотой Арлекин**», на котором раз в два года отмечают лучшие спектакли и артисты региона. Вот уже много лет выступает инициатором проведения литературных вечеров, посвященных творчеству Гоголя, Лермонтова, Пушкина, Булгакова. Молодежный проект «**У подиума**» следит за творческим становлением будущих артистов, студентов саратовской театральной школы, собирает полные залы зрителей, среди которых и ветераны сцены, и участники детских театральных коллективов. Музыкально-поэтические встречи «**Времена года**» — шанс для талантливых ребят из

театральных и музыкальных студий Саратова проявить себя, представить свое творчество состоявшимся артистам.

Еще Саратовское отделение СТД РФ помогает тем, кто только еще становится на путь театра, ведет серьезную работу для знакомства творческой молодежи с опытом мастеров, по увековечению памяти выдающихся театральных деятелей Саратова. Старшие коллеги дают молодым уроки мастерства, проводят творческие вечера, где вспоминают своих учителей и кумиров. Так создается традиция, школа, сохраняется история. Особенно дороги сердцу встречи с ветеранами сцены — участниками Великой Отечественной войны. Сохранение памяти о деятелях театрального Саратова, ярких фигурах и подвижниках театра прошлых лет всегда было и будет приоритетом работы отделения.

Помнят и о тех, без кого невозможен театр, — о зрителях. На работу с самыми юными театралками, оказавшимися в трудных жизненных ситуациях, направлены поддерживаемые грантами проекты «**По дорогам доброты**» и «**Возвращение «Синей птицы» детям-инвалидам, страдающим ДЦП**». Соприкосновение с миром искусства стало ярким праздником для всех участников этих программ.

Осуществить свои собственные уникальные и смелые проекты помогает поддержка стипендиями Министерства культуры РФ — благодаря им создаются новые спектакли и концертные программы, пишутся пьесы — только успевай следить за яркой афишей творческой жизни города.

26 февраля 2018 года на сцене Саратовского театра кукол «Теремок» состоялся праздничный вечер, посвященный 80-летию Саратовского отделения СТД. Атмосфера в зале царил исключительно дружественная — Союз хранит и чтит любимую всеми театралками традицию проведения праздничных «капустников». Да и может ли быть лучший повод собраться вместе под одной крышей театрам большим и малым, молодежи и признанным мэтрам, комикам и трагикам, танцорам





Театр русской комедии

и певцам — «все музы были в гости к нам», как принято говорить в таких случаях.

Конечно, не обошлось и без официальной части. Свои поздравления саратовским театрам адресовали министр культуры Саратовской области **Татьяна Гаранина**, председатель Общественной палаты Саратовской области **Александр Ландо**, Саратовская областная дума, Саратовское областное отделение Союза художников России. Куратор региональных отделений СТД РФ **Маргарита Сильянова** зачитала приветственный адрес от **Александра Александровича Калягина**, вручила почетные грамоты и благодарственные письма саратовским деятелям театра. Неизменная поддержка региональных отделений Центральным аппаратом СТД РФ в Москве — это возможность каждому чувствовать себя частью большого театрального мира вне зависимости от места своей театральной прописки.

Но все же театральный праздник — это непременно хулиганство, причем самой высокой пробы. На сцену выходят профессионалы, дух карнавала у каждого в крови, потому что «инъекцию» юмора получает каждый, кто служит в театре. Ведущие вечера,

артисты театра драмы **Виктор Мамонов** и **Татьяна Родионова** обыграли место проведения торжественного вечера и пригласили театры не просто на сцену для поздравления, а в сказочный «Теремок». Этот образ стал прекрасной метафорой Союза — места пусть не на физической, но на творческой карте, в котором живут вместе под одной крышей все театры области.

Музыкальным поздравлением под знаменитое танго «преступниц» из мюзикла «Чикаго» открыл программу капустника **Саратовский областной театр оперетты**, сразу придав вечеру нужный градус творческой смелости. Удивили вокальными талантами, которым могут позавидовать и профессиональные певцы, представителями драматических театров из **Вольска** и **Балашова**. Красотой голоса и артистизмом заворожила актриса из Вольска **Елена Кандаурова**, а дуэт балашовских актрис **Кристины Буддьженко** и **Наны Халиловой** в образах цыганок был настолько органичным и страстным, что у зала буквально дух захватило от точности попадания в образ и мелодичку цыганского разгула.

Настоящий мини-спектакль разыграли на сцене «Теремка» артисты уникально-



Саратовский театр кукол «Теремок»

го саратовского коллектива — **Театра драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»**, взяв за его основу сетевой хит этой зимы — пародийный рассказ **Павла Морозова «Похороните меня за кулисой»** о новых течениях в искусстве. Авангардный режиссер **Майкл Борджиа** в исполнении молодого артиста «Балаганчика» обещал испуганной труппе условного провинциального театра «вывернуть наизнанку Чехова, сделать ему подкладку из Юнга, карманы из Гурджиева и Арто», но в конечном итоге оказался неспособным поставить «просто хороший спектакль», который так любят зрители.

Фельетонно-сатирический мотив подхватили в своих поздравлениях **Михаил Третьяков**, артист Саратовского театра юного зрителя имени Ю.П. Киселева и **Юрий Лапшин** (театры «Версия» и «Балаганчикъ»), которые с блеском выступили с сольными номерами собственного сочинения. Михаил Третьяков подготовил остроумную зарисовку на тему диспропорций актерских амбиций и актерских зарплат в духе популярных сегодня стэндап-комиков, талантливо написанный и не менее талантливо исполненный номер оказался одним из самых запоминающихся

моментов вечера. Не менее ярко выступил с рассказом в духе театральной «байки» **Юрий Лапшин** — его захватывающая история о театральной взаимовыручке и приключениях хранящегося у самого сердца драгоценного «гранта» получилась одновременно злободневной (кто из театралов не мечтает получить этот самый грант!) и отсылающей к лучшим традициям вечно популярных театральных историй о «срочных вводах».

В традиционном жанре костюмированного капустника выступили **Саратовский театр оперы и балета** и **Саратовский театр драмы имени И.А. Слонова**. Солисты оперы обнаружили неожиданные комедийные драматические таланты в сценке о трех «ходоках», съехавшихся со всего света вступать в Саратовское отделение СТД. Актерская игра певцов в этот раз затмила даже силу их прекрасных голосов, возможно, помогла работа над опереттой «Летучая мышь», премьеру которой они спустя неделю сыграли на сцене своего театра. Драматический театр уже не в первый раз приходит на капустники в костюмах из детских спектаклей, на этот раз ведущие артисты драмы вышли в образах из «Чиполлино»,

придав знакомым персонажам новое содержание — неугасающая актуальность вымышленной сказки придала остроты сатирические нотки их выступлению.

Трех порсят от хозяев вечера, **Саратовского театра кукол «Теремок»**, давно полюбили все театралы города, поздравления и приветствия от обаятельных хрюшек уже стали визитной карточкой театра. Помимо блестящей техники владения куклами и голосами артисты «Теремка» неизменно поражают смелостью и лукавым юмором своих выступлений, можно без преувеличения сказать, что этого номера все ждали с особым нетерпением. Трогательные нотки внесли в программу хулиганского вечера артисты **Театра русской комедии**, которые наполнили зал разноцветными шарами и улыбками, причем в буквальном смысле слова — они принесли с собой на-

бор улыбающихся смайликов-эмодзи, которыми проиллюстрировали свое выступление. Магией самого теплого чувства украсили праздник волшебницы из **Театра магии и фокусов «Самокат»**, составив из немного своенравных красных огоньков свое праздничное пожелание любви.

Любовью к театру, к профессии, к своим коллегам и зрителям был наполнен весь этот праздничный, шумный, смешной и трогательный вечер. Саратовское региональное отделение СТД РФ от всего сердца благодарит всех, кто помог в организации вечера — министерство культуры Саратовской области, Центральный аппарат СТД РФ, Театр кукол «Теремок» за гостеприимство, а также всех участников и зрителей, членов Союза, которые пришли на этот праздник.

Анастасия КОЛЕСНИКОВА  
Фото В. СТОРОЖЕВА

## «ПАЛИТРА» – ЧЕСТНО, БЕЗ МАКИЯЖА

**А**фиша фестиваля **моноспектаклей «Палитра лиц»** составила в считанные часы, лишь председатель **Краснодарского отделения СТД Анатолий Дробязко** бросил клич. Что закономерно: городские бары превращаются в частные театры, недавние выпускники театральных училищ пребывают в поисках самореализации, а востребованным артистам мало домашней сцены. Эти и иные мотивации способствовали «Палитре». И она получилась пестрой — от классики до новой драмы.

**Мария Ступченко** с итальянским оптимизмом и свойственными южанам страстями представила пьесу **Альдо Николаи «Соль и табак»**. **Любовь Литвинова** преодолела огромный массив текста **Марины Цветаевой «Флорентийские ночи»**, сменив монотонность и заунывность первой части на экспрессию и постаравшись наверстать во второй темпоритм, без которого стихи и проза Цветаевой невыс-

А. Радул в спектакле «Дневник Анны Франк»





Председатель  
Краснодарского отделения  
СТД РФ А. Дробязко



М. Ступченко в спектакле  
«Соль и табак»

лимпы. Именно ритмическое звучание поэтического слова стирает быт и придает замыслу масштаб вечного. Удивительно легко и вместе с тем многопланово – от имени всех персонажей – играл **Карим Нагапетян** в спектакле по **Владимиру Набокову** «Прощай, моя хорошая».

Запомнился и свет в зашторенном окне, тусклое пространство чердака с пробивающимися из-под занавески лучами, и в них бедная Анна Франк (**Анастасия Радул**), хрустально хрупкая, как стекло, разбитое в ту страшную известную ночь витрин, описанную в «Дневнике **Анны Франк**».

Не могли обойти фестиваль известные в Краснодаре рыцари музыкального театра. «За преданность жанру» награжден **Алек-**

**сандр Гогава** в спектакле «Мелочи жизни, или Трагикомические истории» по **А.П. Чехову** и другим авторам. В литературно-музыкальной композиции «Я песню свою допою до конца» **Евгений Туренко** рассказал историю адыгейского поэта **Хусена Андрухаева**.

Были и куклы. Наперекор финансовому кризису разыгралась фантазия артиста из Туапсе **Валерия Ермакова**. Он создал уютный и теплый мир на снежном ватном зонтике-глобусе в спектакле «Просто в мае снег пошел» по мотивам сказок **Сергея Козлова**. Дети поверили, а взрослым захотелось вместе с медвежонком сесть у теплой печки и ждать прихода весны.

Краснодарская актриса **Елена Буранши-**



*В. Ермаков  
в спектакле «Просто  
в мае снег пошел»*

на в «Лягушке-путешественнице» по **Всеволоду Гаршину** сыграла блюз счастливых лягушек в намерено эклектичном стиле: начиная от музыкального сопровождения, заканчивая сюжетным. Песни Эдит Пиаф, рёв вертолетов, свадьба лягушек на телеге, интермедия с дельфинами составили микст, за которым, к сожалению, потерялась канва сценического повествования. Довольно распространенная и столь же поучительная история для детских постановок в Краснодаре: масса лишних движений и посылов ради заигрываний с детьми; в итоге сказка не рассказана, урок не вынесен, опыт не получен — неприкаянные куклы грустно сидели где-то на телеге.

Историю детской душевной травмы убедительно раскрыла **Ульяна Запольских** в спектакле по пьесе **Алены Чубаровой** «**Колидор**». Девушка в кресле у психотерапевта с каждым сеансом проходит стадии внутреннего взросления. Она заново переживает свое советское прошлое — детские тревоги и разочарования от непонимания взрослых, антисемитизм, и, наконец, обретает любовь к ближнему и самой себе. Точная игра актрисы, несомненно, структурирует этот, немного надуманный материал.

**Евгений Парафилов** показал уже известную по прошлогоднему фестивалю поста-

новку «**Оскар и Розовая дама**» по **Эрику Эммануэлю Шмитту**. Спектакль растет, живет, а главное обладает внутренним светом, заставляющим верить в бессмертие души. Светлым и ироничным, в первую очередь по отношению к себе, получился и авторский спектакль певицы **Алены Стихарёвой** «**Без макияжа**». **Максим Корень** из Сочи интерпретировал пьесу **Марка Равенхилла** «**Продукт**». Место исламистов заняли антиглобалисты. В целом понижен смысловый, философский градус. Думается, пьеса актуальна прежде всего тем, что через абсурд и смех автор представил бунт против потребления как глобального культурного миропорядка. Здесь вышло мельче, ограничились любовью к розовым туфлям и киношным пародийным спасением любимого. Хотя, почему бы и нет: история в стиле комеди клуб может вызывать смех и над тем, как общество обмельчало. Тем более, что Максим Корень действительно плеснул в фестивальную палитру ярких, комедийных тонов, разбив четвертую стену уместными интермедиями и сделав зрителей соучастниками игры.

Такой «продукт» вышел в этот раз на «Палитре». Смешали, что могли — честно, без макияжа.

*Светлана КОЛЕСНИКОВА*

## НОГИНСК. Фавориты Луны

**Н**ынче, когда из Москвы до Санкт-Петербурга можно доехать за четыре часа, **Ногинский театр драмы и комедии**, юридически Московский областной, кажется расположенным от столицы не близко — полтора часа на электричке в один конец. Но сама возможность посетить ради театральных впечатлений другой город, а, вернувшись, даже успеть на последний поезд в метро, заманчивое приключение для любого театрала. Тем более, если повод к этому фантазмагория «**Сон в летнюю ночь**» **У. Шекспира**.

В «новое время» пьеса ставится часто, не только потому, что 2017 год объявлен годом экологии, а как возможность создать красивое зрелище, где много волшебства, ярких эффектов и лирических откровений. «Сюжет неразберихи чувств» двух пар влюбленных героев этой пьесы пересказать не легче, чем либретто «Волшебной флейты» или «Трубадура», тем более что происходит все на трех разных уровнях — божественном, героическом и «плебейском». Свое влияние на юные души стремятся оказать как власть предержащие Афинского царства, так и своевольные духи вечной природы. Затеса-

лась сюда и труппа ремесленников, возмечтавшая об успехе на свадебном торжестве их доморощенной «жалостливой комедии» о Пираме и Фисбе.

Для режиссера **Веры Анненковой**, сценографа **Сергея Тимонина**, художника по костюмам **Клены Родкевич** и хореографа **Алишера Хасанова** «Сон в летнюю ночь» вовсе не повод погрузиться в мир прекрасный и сказочный. Они последовательно создают на сцене атмосферу постиндустриальной антиутопии, выгородив подобие то ли недостроенного, то ли заброшенного вокзала. Здесь, как в романах братьев Стругацких, почти непрерывно льет дождь или гремит гром, много пустых бочек и ржавого железа. Яркие, но редкие огни тут ничего не освещают, а высасывают воздух из мрачного пространства. А музыка в ритме болеро, предвывая выход Тезея, герцога Афин, звучит зловеще. Он в этом мире такой же безжалостный правитель, каким оказывается царь фей и эльфов Оберон — в извечной природе. Обоих артист **Александр Мишин** представляет духовно едиными. Как Тезею с его повадками светского льва, так и Оберону, похожему на злого волшебника из «Лебе-

«Сон в летнюю ночь»



динога озера», равно введома сила зла и его цена. Каждый «направляет» сюжет под влиянием лишь собственных настроений и желаний, как всякий властитель.

Если скептическая царица амазонок Ипполита (**Елена Пашкова**) не слишком зависима от Тезея, с которым обручена, то раздор с Обероном царицы фей и эльфов Титании, похожей на Фосфорическую женщину из другой утопии (та же Елена Пашкова) — движитель основного сюжета, где жертвами чуть не стали четверо юных влюбленных. Но сначала тот же Оберон провоцирует внезапную страсть Титании к ослу, в которого по недоразумению обращен ткач Основа. Однако поток любовной лести, хлынувший на него, никак не повлиял на миропонимание простодушного ремесленника. Так или иначе, каждый герой комедии постоянно балансирует у бездны на краю, что одинаково смешно и страшно.

Блаженные или радужные сны в этом мире родиться не могут. Возможны тут лишь наваждения, мерцательные всплески чего-то неведомого и опасного. Плоские зеркальные силуэты трех странных великанов, возникнув на подмостках, отражают лунный свет. Эти бледные тени тоже создают атмосферу необъяснимой фантазмагории. Мистические свойства Луны, ее энергетика и об-

разной силы персонажи время от времени с энтузиазмом обсуждают, явно подпадая под ее зависимость. Молодежь от этой неизъяснимой силы страдает, быстро впадая в чувственный хаос и рискуя все потерять.

Квартет юных героев — Лизандр (**Максим Анисимов**), влюбленный в Гермюю, поначалу столь же влюбленный в нее Деметрий (**Дмитрий Егоров**), сама юная Гермюя, влюбленная в Лизандра (**Полина Жидкова**), и, наконец, Елена, влюбленная в Деметрия (**Алла Орлова**), — все испытывают острые припадки чувственности, еще не вызревшей в поэзию в их душах. Расслышать и понять, а тем более почувствовать друг друга им мешает юношеский эгоизм и бесшабашная готовность разрушить все, что можно и нельзя.

И хотя по законам комедии все приходит к счастливому финалу, положение героев, а в большой степени и артистов, усложняет, кажется, сам перевод **Т. Щепкиной-Куперник**, полный чисто литературных, иногда слишком многословных метафор, от чего заметно устают как персонажи, так и зрители.

Противовесом этому потоку ученых словес простодушная игра самодеятельных ремесленников. Плотник Пигва (**Олег Мошкаркин**), ткач Основа (**Игорь Бондаренко**), столяр Миляга (**Владимир Драковский**), починщик раздувальных мехов Дудка (**Федор**

Сцена из спектакля



**Казаков**), медник Рыло (**Андрей Глазунов**) и портной Заморыш (**Иван Баринов**) похожи на группу энтузиастов, которым была бы по силам сказка про Белоснежку и семь гномов. Но их неуклюжая импровизация на тему легенды о погибших влюбленных Пираме и Фисбе тоже трогает искренним стремлением прорваться в неведомый мир творчества. Посредником между опасным волшебством и выморочной реальностью становится маленький эльф Пэк, в миру Филострат, распорядитель увеселений при дворе Тезея. Мо-

лодой артист **Данил Музипов** нашел увлекательно разнообразные способы существования на двух уровнях этой фантазмагории. Его циничный черствый Филострат — предтеча нынешних диджеев и шоуменов, а юркий и невесомый, пластичный и стремительный Пэк — истинный дух творчества. Ведь даже в той путанице, которую он натворил, прежде всего проявилось творческое начало жизни как праздника, на который мы приглашены.

Александр ИНЯХИН

Фото Михаила БЕЛОЦЕРКОВСКОГО

## ОРЕЛ. Я боюсь телеграмм

**Т**елеграмма. Несколько фраз без предлогов, несурзные «тчк», «зпт» из тех времен, когда буквы летели по проводам, а дети и взрослые восторженно и нервно выбегали встретить человека с толстой сумкой на ремне. Сердце замирало, предчувствие накатывало волной удушья. Радостные новости и скорбные известия на маленьком клочке бумаги. Не было ничего и вдруг пара строчек, которые теперь важнее многого.

«Встречайте завтра буду подарками».  
«Приезжайте проводить последний путь». «Целую». «Скорбим». Скупой перечень без подготовки и выводов, оценок и эмоций. Быстро. Экономно. Неотвратимо.

### В СЕРДЦЕ ТВОЕМ СТРАХ

Новый спектакль театра «Свободное пространство» — совсем как та «молния».

В основе пьесы **Олега Михайлова**, уже знакомого Орлу по «Клятвенным девам», гайдаровская сказка про Чука и Гека, где Москва с красной звездой на Спасской башне, где бьют золотые кремлевские часы, где «все вместе люди знали и понимали, что надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную счастливую землю,

которая зовется Советской страной»...

Только кажется, кто-то пошутил и положил в красивую обертку с наивной картинкой терпкую пилюлю. На «заднем» плане повествования по мере погружения в действо, материализуясь как бесплотные тени, все четче и неумолимее вырисовываются судьбы жертв политических репрессий.

Где-то между этим горьким-реальным и приторно-бравурным правда и жизнь маленькой девочки, ее мамы, брата, отца.

Спектакль «**Телеграмма**» как старая фотография любящей семьи, разорванная рукой безжалостного чужака. Осталась пустая рамка да клочки на полу. А еще — трагедия целого поколения и укор целому поколению...

Есть одна старая легенда.

Некий странствующий монах встретил на большой дороге чуму.

— Куда направляешься, чума? — спросил он.

— Иду в твой родной город. Мне нужно забрать тысячу жизней.

Через некоторое время монах снова пересекся с чумой на своем пути.

— Почему ты меня обманула тогда? Говорила, что должна забрать тысячу жизней, а забрала пять тысяч.

— Я сказала правду, — ответила чума. — Я действительно забрала тысячу жизней. Остальные умерли от страха...





Э. Кузнецова, С. Нарышкина

Десятилетиями в нашей стране страх равнял героев и посредственностей, господ и слуг, гениев и злодеев. Бешено крутил в своем урагане всех без разбора, пережевывал, перемалывал. Ни избежать этой стихии, ни приспособиться к ней невозможно. И глаза не закрыть в надежде на призрачное спасение — сквозь сомкнутые веки все равно пробивается резкий свет.

## ДАНЬ

Режиссер **Лариса Леменкова** свой «многoplanовый» спектакль начинает кинохроникой о легком сердце и веселой песне. Но, кажется, даже мерцающие на экране буквы вскоре меняют задорную пляску на истерическую дрожь.

Бывает, действительность страшнее театральных драм. Это как раз тот случай. 3 февраля 1937 года в Бутове на полигоне НКВД от рук палачей сталинского террора погибло 258 человек. Почти в полном составе была расстреляна труппа латышского театра «Скатувэ».

Труппа, имевшая немалый успех у столичной публики и обожаемая латышской общиной, была создана в ноябре 1919 года соратником Вахтангова **Освальдом Глазниксом**. Москва того времени манила не только своими культурными традициями, но и свежими веяниями авангарда и космополитизма.

За восемнадцать лет в «Скатувэ» было поставлено 88 пьес, одной из ключевых стала драма «**В огне**» латышского классика **Рудольфа Блауманиса**. С ней орловский спектакль также перекликается.

В середине тридцатых руководству театра удалось пригласить в труппу звезду европейского кино **Марию Лейко**. Случайно оказавшись в Москве, латышская актриса, снимавшаяся у Мурнау и покорявшая берлинскую публику в театре Макса Рейнхардта, увлеклась новой для нее идеей.

Праздник искусства был недолгим. 8 ноября 1937 года «Скатувэ» показал последний спектакль. На сцену вышли лишь женщины, так как мужчины были арестованы. Через несколько дней актрис постигла та же участь.

## ЧАС МУЖЕСТВА

Словно по традиции времени, когда, чтобы жить, нужно было молчать (правда, и это не всех спасало...), режиссер обращается к иносказательности, называя свой спектакль страшной сказкой про жизнь. И все происходящее не обвинение, а скорее клеймо.

Рассказчик — маленькая девочка, у которой слезы больше глаз (**Эльвира Кузнецова**), незащитная душа, не важно, в какое тело заключенная. Говорит просто о непросотом, чтобы пожаловаться, чтобы отвлечься, чтобы найти понимание, чтобы поделиться сокровенным, чтобы поддержать себя, чтобы заглушить неумную боль... Ее мир реален до бытовых подробностей и в то же время создается впечатление, будто он ускользает с каждым произнесенным словом.

Бывает, ребенок, еще не разбирая букв, деловито «читает» придуманную историю из книжки с картинками. Героиня слишком хорошо знает, что предначертано ей судьбой, но все равно старается не глядеть на кровавые письма, увлеченно, отчаянно



Э. Кузнецова,  
М. Неженцев,  
С. Нарышкина

но цепляется за каждую букву мечты. Пока не перевернута страница, можно верить в светлое будущее. Рядом брат Гек-Паша-Сергея-Юра, а не старая кукла. Вот-вот спустится с горы отец-геолог, а не отец-арестант. И будет Новый год.

### ПОРЯДКОВЫЙ НОМЕР

В спектакле ни у кого нет имен, кроме брата. У него как раз прозвищ много, только самого его давно нет. Этот страшный парадокс будет объяснен в самом конце.

Для дочки главный персонаж — мама. Для мужа — жена. Для оказавшегося в беде — друг. Только называют их отчего-то теперь врагами народа.

Вот и героиня **Светланы Нарышкиной** тоже просто Женщина — с легким интригующим акцентом, красивая, экзотичная, родная. Немного чья-то мать, соседка, коллега, немного Мария Лейко.

Эта белая дама как в огне. Всем существом ощущает, как вокруг сжимается кольцо. Скоро совсем не останется воздуха, света, тепла...

В квартире мамы и дочка поселилась тревога. Вначале она лишь едва уловима, дрожит на кончиках ресниц, цепляется за тонкие пальцы, делает сбивчивым голос,

а потом набирает объем, вес, да так, что заполняет все вокруг, сталкивает героев с привычных орбит в бескислородное пространство страха. Теперь это полет в неизвестность, где нет притяжения любви и дружбы. Только ужас, разрезающий пространство телефонным звонком.

Куда бы ни взглянула, с кем бы ни перемолвилась, где бы ни оказалась — всюду пустота, откровенное пренебрежение и деликатное предательство. Скоро, скоро последняя капля...

Героиня выдерживает схватку с офицером НКВД с отчаянным хладнокровием человека, держащего руку над огнем свечи. И впадает в дикий ужас, едва не потеряв ребенка. Она и вправду просто Женщина.

Не бойтесь, девочки, вы же ужасно храбрые. И не важно, что каждый раз на грани — полного краха.

В работе Эльвиры Кузнецовой и Светланы Нарышкиной есть что-то удивительно чистое. Струна страдания настолько тонка, что отзывается в каждой зрительской душе. Нет примеси актерства, патетики, метафоричности. Слово пьеса — это не предлагаемые условия, а единственно знакомая среда существования. Получается очень честно.

Мужские партии в постановке исполняет **Михаил Неженцев**. Он представляется и трагиком, и лириком, и комиком совершенно особого рода.

Трагедия, никогда не доводимая до отчаяния. Лирика без права себя жалеть. Юмор — размашистый, объемный, чтобы удержаться на плаву. Простота, вытаскивающая себя за волосы из болота. Белогвардейская выправка: пока прямая спина да уже надломленный дух. Строгость философа наперегонки с детской непосредственностью. Рубаха-парень с камнем на душе. Хозяин, забавно стесняющийся показать свое радушие. Офицер НКВД с трезвой рассудительностью и пламенностью трибуна. Несуразный извозчик. Это все он, Неженцев, использовавший каждую возможность, чтобы показать характеры героев, даже больше — душу или ее отсутствие. Краски в палитре актер выбирает быстро, не смешивая. И каждый мазок — искусство.

## НЕТ ВЫХОДА

Ключевую свежесть душ героев спектакля отравила ржавчина времени. И теперь кипит, кипит рыжая вода в котелке. Плакать — слез нет. Борьаться — руки коротки. Бежать некуда.

Но есть персонаж вовсе бессердечный, холодный, как змея, изменчивый, как трансформер, неумолимый, как смерть, ритмичный, как стук колес, воедино скрывающий пространство слова, мысли, чувства. Это сценография художника **Натальи Леменковой**. Схематичная, скупая, но живая. Никаких пробелов и пустот, разве что окна... Черные п-образные громадины с красным зевом прикидываются дрожащим вагоном, чемоданами, санями, мчащими по глубокому снегу, тесными кроватями, гробами. И тоже несут в себе злой рок, напоминая героям, что с обстоятельствами придется мириться, втискиваться в них, нести свой крест.

Самое страшное в сказке «Свободного пространства» не ожидание, не ночные звонки, а ее нереальность и постоянное ощущение потери, будто кровь уходит из раны. Становится так холодно.



*С. Нарышкина, М. Неженцев*

Девочка остается одна. Все другие — мечты и воспоминания — возвращаются в царство теней.

Она не Орфей, не выведет Эвридику своей чудной историей из Аида, никогда не узнает, смастерил ли брат дом из подручных материалов.

Крик отчаяния — это очень страшно. Это когда нет уже слов, и сил, и надежды, и желаний... Но в этот миг «на заднем» плане возникают те, ради памяти которых нужно правильно жить, в том числе актеры театра «Скатувэ», народные враги народа.

Сквозь слезы и боль потерь высший героизм и проявление священной борьбы: пускай вырвали из жизни, из сердца — никогда.

Как могла ты, «кипучая, могучая, никем не побеждаемая»? Не дает ответа.

Главное, чтобы не забыла страна и мы не забыли.

*Ольга СУДАРИКОВА*

# ПРОКОПЬЕВСК.

## На ковчеге дружбы и веры

«У Ковчег в восемь»... Название сказки **Ульриха Хуба** стало уже магическим. Как известно, пьесу немецкий актер написал 12 лет назад, чтобы создать спектакль для детей на религиозную тему по предложению одного издательства. Работал над пьесой долго: около года обдумывал тему, перечитывал Библию, сочинял историю. Размышления дали свои плоды: у пьесы легкая поступь, свежее дыхание, живые диалоги, — и все это несмотря на серьезные ветхозаветные мотивы и глубокий предмет разговора: о вере в Бога, о совести, о природе божественного начала. Плоды непростых размышлений оказались простыми, искренними и мудрыми. Иначе и не бывает.

Если режиссер путешествует по вечному океану безусловных ценностей на одной эмоциональной волне с автором пьесы, эта прекрасная волна подхватит с собой и исполнителей, и зрителей. Во всяком случае, меня она вовлекла в свой теплый поток, когда я смотрела премьерный спектакль **Прокопьевской драмы «У ковчег в восемь»** в постановке **Владимира Золотаря**. Я смотрела спектакль, снова и снова убеждаясь в том, насколько эмоциональное воздействие сокровенных вещей, тонко и грамот-

но поданных театром, более проникновенно, чем долгие лекции и ученые беседы. Говорят, Владимир Золотарь этот спектакль по каким-то причинам не завершил. Не знаю, но в композиции, в каждой мизансцене, в особой эластичности актерских партий, в музыкальной составляющей — во всем угадывается рука этого мастера и его какой-то неуловимый театральный почерк: когда в зрителя неизбежно попадает не текст, а все то, что вне текста — некие волшебные и возвышенные субстанции. Должна сказать, что и мои маленькие соседи по зрительному залу сидели, затаив дыхание.

Дополнительной удачей спектакля стала молодая энергия, задор и юмор совсем юных исполнителей — вчерашних студентов. Три арктических пингвина (**Юрий Левин, Александр Котляренко, Михаил Дмитриев**), получив два билета на Ноев Ковчег, оказываются перед выбором: как спасти и провезти на борт своего третьего друга. Их наивные споры приводят к решению поместить друга в чемодан и провезти его тайком, а затем начинается их плавание на ковчеге — восхождение к вере. Недаром в основе сценографии **Елены Турчаниновой** — лестницы на сцене (в белых одеяниях изображающие арктические льдины) и выразитель-



Первый Пингвин —  
А. Котляренко,  
Второй Пингвин —  
Ю. Левин,  
Белая Голубка —  
А. Булатова



Первый Пингвин —  
А. Котляренко,  
Третий Пингвин — М. Дмитриев,  
Второй Пингвин — Ю. Левин,  
Белая Голубка — А. Булатова

ный большой диск — в ее глубине. Правда, диск оказался в значительной степени функциональным — света и радуги на нем явно недостаточно, как, впрочем, и во всей сценографии художника-постановщика.

Но Белая Голубка в исполнении очаровательной **Александры Булатовой** так трогательно летает по «трюму» ковчега, так порывисто хлопочет о справедливости, что

не остается никаких сомнений в ее голубиной природе. Как и вообще не остается сомнений к финалу спектакля в восхождении к небу — не только по неприятзательным ступенькам лесенок, но и на крыльях светлой веры. Особенно, когда свет этой веры зажигается в твоей душе.

Галина ГАНЕЕВА  
Фото из архива театра

## САРАТОВ. Безжалостный свет

### ЧТО ДЕЛАТЬ, РАХМАНОВ?

**В** едь «в руках у нас винтовка». И суд, мораль, и церковь, вся карающая машина государства. Из бесчисленных виршей, прозвучавших в спектакле **Саратовской драмы «Живой труп»** по **Л.Н. Толстому** в исполнении непризнанного гения Ивана Александрова (нервно рефлексировать в роли поэта **Александр Фильянов**, «удушая» всех рифмами) в памяти остались эти: «Нас согнули в дугу: безысходность, предвзятость и сроки. / Мы как две параллели близки, но как смерть — одиноки». Спектакль московского режиссера **Марины Глуховской** дешифровываешь как вавилонскую клинопись, находя источники и смыслы, радуясь каждой находке.

Да, во главе угла железная дорога. Да, декорации напоминают вагоны разной степени комфортности. Они помещены у арьерсцены, в коробочку, где идет несколько холодноватое, как бы отстраненное действие (художник-постановщик **Юрий Наместников**). Но ведь любовный треугольник? Жена любит другого, другой любит жену, и муж — пьющий, кутящий, проматывающий состояние — самоустраивается. Однако страсти не кипят не только в уютном домике Лизы Протасовой (в сдержанном исполнении **Татьяны Родионовой** она похожа на небожительницу) и в «роскошно-скромном кабинете» гранд-дамы Анны Дмитриевны (чуждая в этой маленькой роли **Алиса Зыкина**), но и в цыганском окружении Федора Про-



Лиза Протасова –  
Т. Родионова

тасова. Цыгане тут как из нашего фольклора. Томно поют, но душу на части не рвут. На роль Маши назначена **Зоя Юдина**, красавица, строгая и умная. Спасая Федю и свою любовь, Маша подскажет выход: исчезнуть, раствориться в другой жизни. Забавно, но именно Маша расскажет ему про скучный роман «Что делать?», где «Рахманов взял да и сделал вид, что он утопился». Оппонент нашему демократу, здесь, очевидно, сам Толстой, по-мальчишески высунувший язык.

Как все просто у этих новых людей: не желая мешать чужому счастью, герой Чернышевского имитирует самоубийство, уезжает в Америку и возвращается ... агентом английской фирмы. Попробуй исчезнуть в полицейском государстве! Не «сыскари», так плебс, городская шушера, вроде Ваньки-левши или Петушкова (зловещие типы у **Дмитрия Кривоносова** и **Андрея Казакова**), напят и «телегу» за тебя накаатают.

## АННЫ И КАРЕНИНЫ

Перрон – вот, где настоящая жизнь, а не в задних «коробочках» сцены. Он бурлит, живет слухами, тащит свой нехитрый скарб. Кто-то пьет у вагона, плюхнувшись прямо в грязь, кому-то «чистят карманы», кого-то откровенно грабят. Запоздало является со свистком блестительный порядок. Несколько ролей здесь у **Максима Локтионова**, **Валерия Ерофеева**, **Светланы Москвиной**.

Это и есть плебс, среди него бродят, как тени, наши хорошие, превосходные герои. Две их матери – обе Анны. Мама на разных полюсах семейной драмы и – актерской игры. Строгих правил, думающая лишь о счастье дочери Анна Павловна (**Любовь Воробьева**) и стареющая, изломанная светскими условностями Анна Дмитриевна. В пару ей князь Абрезков, не без комизма поданный **Владимиром Назаровым**.

Зачем-то понадобились писателю эти рифмы – Анны, Каренины. И тема железной дороги – дороги, откуда не возвращаются. Она тянется у Толстого от «Анны Карениной» и «Крейцеровой сонаты» и оборвется уже в Астапово. У режиссера сюда подверстана полумистическая история о провалившемся, ушедшем под землю составе, рассказанная в прологе. Как зачин большого динамичного полотна со многими действующими лицами, которое рождается из пьесы писателя, из документальной повести его сына Ильи с неприятным названием «Труп», из петербургских записок **Георгия Иванова**, цитат из других произведений, стихов, песен, из собственных текстовых вставок режиссера.

Что вдыхает – по обыкновению у Глуховской – больше жизни в героев: в доктора (**Валерий Ерофеев**), медлящего в ожидании вознаграждения, в Лизину сестру (**Екатерина Ледеява**), настроенную очень решитель-



Поэт Иван  
Александров –  
А. Фильнов



Федор Протасов –  
В. Мамонов

но, в старую цыганку (**Тамара Джураева**). И в подругу героини (**Александра Коваленко**) – эмансипе с ахматовской челкой. Только она да песенная цитата из Вергинского напомнят, что действие происходит в Серебряном веке. Мебель и костюмы условно исторические. Но как же хороши кружева Лизы – в цвет платья, серые и черные! Цыганские одеяния лоскутны, искусно составлены из разных материй.

В повести Толстого-сына, написанной по уголовной хронике, а потому более приземленной, есть описание раздувшегося от воды утопленника. В версии Глуховской мы заново переживем с Лизой Протасовой всю тяжесть процедуры опознания. И пойдем,

почему она признала в погибшем бывшего мужа. Показалось, что узнала. Именно здесь начинается ее «пробуждение к жизни». Искренний порыв Лизы – броситься на шею «ожившего» мужа – из того же ряда. А вот протасовское преклонение колен выглядит несколько театрально. В спектакле, как в повести сына (да и в жизни), неверный муж не кончает с собой, спасая жену от позора двоежия (как в пьесе Толстого-старшего). Протасов погибнет на каторге – под случайно сорвавшейся плитой.

Тяжелая решетка опустится и за Лизой, мгновенно отделяя ее от придуманного мирка, в который она так долго играла. Смотрильница бросит ей тюремный тюфяк, и



Сцена из спектакля

страшный звериный крик накроем зал. Разве может так кричать прелестная Елизавета Андреевна, хрупкое существо в милых кудряшках? Нет, это крик Катюши Масловой, проститутки, отравившей своего «благотелья». Как хрупка грань между той и этой.

## ЛЮБЛЮ И НЕ ВЕРЮ

Кто спасет героиню? Только не Следователь, эрудированностью напоминающий Порфирия Петровича (**Валерий Малинин**). Ожесточаясь, он может запинать арестованного ногами. Нанятый за большие деньги Адвокат (**Олег Клишин**)? Увы, зелен еще виноград российского правосудия. Поглощая мелкие кислые виноградинки, адвокат охотно излагает варианты развода, унижительного для женщины. Ну, а наш «превосходный человек», Виктор Каренин (**Александр Каспаров**)? Гибнет его женщина, любовь его жизни! А он такой же буквоед, как его романый тезка Алексей. «Человек есть все: все возможности, есть текучее вещество...», — учит Лев Николаевич. Режиссер отдаст Каренину мысли героя повести «Труп» — все его сомнения. Виктор дважды предаст жену, не поверив в искренность ее показаний и уйдя с ее же подругой.

Федор и рад бы, да уже не в силах спасти. «И это чисто русский тип. Он и алкоголик, и беспутный, и в то же время отличной души человек», не желающий участвовать ни

в каком обмане (мощно создает этот образ **Виктор Мамонов**). Лев Николаевич безжалостен и к любимому герою. Да, он часами смотрит на «мадону рафаэлевую» и слушает «Невечернюю», а про свои возлияния говорит так вкусно — Гиляровский на карандаш взял бы. Но он же выбалтывает не свою тайну собутельникам и полицейскому чину. «Толстую бумагу перегибай так и этак. И сто раз перегнешь. Она все держится, а перегнешь сто первый раз, и она разойдется», — говорит Протасов. И о своей любви, и о себе. Перегнули...

И в который раз взрывает душу песня Мари Лафоре: «Я люблю тебя, я люблю тебя, / Я слушаю твой голос, / Что говорил мне / «Я люблю тебя, я люблю тебя», / Но я больше никогда в это не поверю»... Все здесь кого-то любят, но с тем, кого любят, не остаются. У Толстого и про это есть: «Все участвующие — хорошие люди... несмотря на это, жизнь трех людей все-таки приносится в жертву какому-то неумолимому богу». Какому? Уж не тому ли бронепаровозу, чей пар клубится над сценой, чьи вагонные двери с трудом закрывают два дюжих молодца? И сыплет снег под безжалостным прямым светом, как в сцене гибели сторожа под колесами поезда, увиденной глазами другой Карениной...

Ирина КРАЙНОВА

Фото Алексея ГУСЬКОВА предоставлены театром



# СТАРЫЙ ОСКОЛ.

## «А вы знаете? Хорошо!..»

**Т**ак назывался первый увиденный мной спектакль **Старооскольского молодежного театра** по стихам **Евгения Евтушенко**. Спектакль, после которого в книжных магазинах города были раскуплены все сборники поэта.

Сложившийся когда-то из части севастьяпольской труппы, бывшей в городе на гастролях, театр зажил, заиграл, заискрился, как бывает, когда совпадают все художественные составляющие. Жили непросто, но творчески интенсивно и интересно. И вот грянула реконструкция здания. Скажу честно, узнав об этом, я приуныла. Представила себе бесконечный долгострой, перепады финансирования, равнодушие и некомпетентность строителей, тяжелейшие условия для работы коллектива в этот период... Как следствие: «разброд и шатание» труппы, потеря репертуара и зрителя. Не припомню, чтобы когда-нибудь так фатально и великолепно ошибалась. Театр реконструирован (не реставрирован!) и торжественно

открыт! При поддержке прекрасного, умного, образованного губернатора, руками чутких и умелых строителей. Сохранен репертуар, сохранилась и окрепла труппа. Сохранен красивейший фасад. А внутри – не налюбоваться фойе, лестницами, тремя залами. Спросите, зачем три зала? Нет, не спросите, вы же театральные люди, наши читатели. Единственный театр в городе должен учитывать интересы всех возрастных и социальных категорий населения. Теперь одновременно могут идти спектакли для малышей, тинейджеров и взрослых. Залы небольшие, но... идеальные. Синий, каминный и главный. И волшебный свет, и прекрасный звук. Сразу видно, как внимательно реконструкторы прислушивались к рекомендациям театра (не всегда так, к сожалению, бывает). Не забыто и закулисное пространство. Более, чем не забыто. Комфортабельные и уютные гримерки, удобные, оснащенные цеха. А с каким тонким вкусом сделан музей **Бориса Равенских**, чье имя теперь носит театр.

Музей Бориса Равенских





Борис Годунов — П. Бежин



«Царь Федор Иоаннович». Сцена из спектакля

Время, память и тончайшее режиссерское чутье продиктовали выбор пьесы для открытия обновленного театра. Многие ли знают, что указом царя Федора Иоанновича была учреждена крепость Старый Оскол? Надо ли напоминать, что именно легендарным спектаклем Бориса Равенских «**Царь Федор Иоаннович**» много лет открывал свои сезоны Малый театр? А сегодня просто оторопь берет от поразительной современности текста пьесы, представленной на старооскольской сцене в Главном зале.

**Семен Михайлович Лосев** известен как бережный хранитель традиций нашего психологического театра и в то же время он — мастер «оживления» исторических персонажей. Мне никогда не забыть юного Пушкина из спектакля «Пушкин. Лицей». Как сожалела тогда, что неминуемо повзрослеет актер и уйдет от нас этот чудесный отрок Саша. Да, он повзрослел, но не ушел от нас. Нет того Саши Пушкина, но есть Борис Годунов (**Петр Бежин**) в новом спектакле. Мощный, мудрый, терпеливый. И так неспо-

рима его правота, что кажется — все акценты расставлены и осталось нам за него «болеть», чтобы все вышло так правильно по его разумению. Но, однако, совершенно невозможно не поддаться обаянию порывистого, искреннего, темпераментного Шуйского (**Андрей Костиков**). Как невозможно не полюбить всем сердцем доброго, нежного, беспомощного, но такого обаятельного Царя Федора (**Сергей Скоков**). Такой треугольник власти. Такие разные люди решают судьбу нашей страны. И никак им не договориться, никак миром ничего не решить.

Какая-то есть особая острая печаль в восприятии действия. Это — печаль нашего знания. Сродни той печали — ну и что, что масштаб негосударственный, — которую я всегда испытываю, когда смотрю «Чайку». Бедная-бедная Ирина Николаевна. Она еще не знает, что в финале Костя застрелится, что все — зря. Мы знаем. Но в этом знании не сила, а, наоборот, беспомощность. И удивительное, столь желанное в театре чувство сопричастности и еди-



Царь Федор — С. Скоков

нения. Мы смотрим на них из нашего «сегодня». Думаю, у многих зрителей возник вопрос: «Что я хотел бы им сказать, если б мог?». Волей режиссера, актеров, невероятно живой интонации, присущей этому театру, мы оказываемся с ними в одном художественном духовном пространстве. Где нет никакого «очуждения».

На сцене — молодая Россия, молодая наша многострадальная родина. Вечно нелюбимые вожжи, воспринимаемые народом как Мефистофель наоборот: как часть той силы, что вечно хочет блага и вечно совершает зло. Об этом скажет Годунов у Пушкина.

Визуально спектакль решен лаконично и ясно. Сцена не перегружена бытовыми декорациями. Используя новые технические возможности, художник (**Татьяна Сопина**) создает очень мощный эффект движения. Для декораций придуманы свои мизансцены. Архитектурные знаки Москвы тех времен то возникают, то исчезают в разных местах в виде небольших, но подробных, очень красивых макетов. Что дает дополнительно ощу-

щение и понимание огромной власти над огромной страной упомянутого треугольника. Вот явился Собор (небольшой, в половину человеческого роста), а вот и исчез, как не было. Так же уходят поверженные мятежники — не за кулисы, а опускаясь, бесшумно и неотвратимо, с лица земли под землю.

В самом начале на простые холщовые рубахи актеры демонстративно надевают стилизованные длинные кафтаны и воротники (художник по костюмам **Ольга Афанасьева**). И эта изящная условность очень верно работает. Можно ведь было для пущей современности играть в современных костюмах, но я помню, как расстроилась, придя как-то на «Тристана и Изольду» и увидев на сцене современный офис. Такого грубого и примитивного хода и думать не могла встретить у Лосева. Просто и в самом деле ничему не учит нас история. Пишут, переписывают, а уроков не извлекают. Да и возможно ли это? Мы видим тех же самых, неиспорченных квартирным вопросом москвичей. Кажущаяся, но хит-

рая простота оформления и костюмов, как «дорога цветов» соединяет сцену и зал.

Кроме очевидной острой современности, спектакль явил высокий уровень актерского мастерства буквально всех исполнителей. Видна школа, в которой эти артисты явно были отличниками. Недаром при театре уже несколько лет успешно работает филиал актерского факультета Ярославского театрального вуза. Общеобразовательные предметы студенты во время сессии сдают в Ярославле, а профессиональные дисциплины изучают дома, в Осколе.

Спектакль мастерски выстроен: три часа пролетают на одном дыхании. Лосев — режиссер перфекционист. Каждая роль разработана «до донца». Такое становится возможным, когда у худрука и труппы достигнуто полное взаимопонимание. В этом случае они начинают смотреть не друг на друга, а в одну сторону. Говорят, что именно так определяется настоящая любовь. А от такой любви рождаются удивительные спектакли, после которых хочется думать и приходить в такой театр снова и снова.

Анастасия ЕФРЕМОВА

## ТОЛЪЯТТИ. Баллада о борьбе

**В** финале спектакля «Как закалялась сталь» Тольяттинского театра «Колесо» им. Г.Б. Дроздова, чье название во многом непривычно для современной театральной афиши, на иссиня-темном фоне контражуром высвечиваются абрисы персонажей и звучит голос Владимира Высоцкого: «Если в жарком бою испытал, что почем, / Значит, нужные книги ты в детстве читал. / Если мяса с ножа ты не ел ни куска, / Если руки сложа, наблюдал свысока, / И в борьбу не вступил с подлецом, палачом, / Значит, в жизни ты был ни при чем, ни при чем». Звучит не моралью и уж никак не воспринимается нравственной проповедью, а скорее «собирает» в тугой узел смыслы поистине романного охвата. В режиссуре **Михаила Чумаченко** они образуют широкое поле исторического контекста вокруг автобиографии **Николая Островского** и его литературной исповеди, издававшейся сверхрекордными тиражами вплоть до середины 1980-х.

Кому адресован спектакль «про жизнь», если в детстве уже нескольких поколений одни «нужные книги» заменены другими, да и тем потенциальные читатели предпочитают меседжи, смс-сообщения и, увы, полуграматные комментарии в социальных сетях, — вопрос риторический. «Колесо» меньше всего озабочено реабили-

тацией «красного евангелия», но отнюдь не чурается романтики и идеализма, если за последний принимать в наши дни неработающую маршрутную квитанцию по поиску положительного героя. Театр вместе со своим зрителем (в Тольятти он действительно «свой», поскольку в некогда обещанный «город-сад» сторонние почти не едут, а свои, напротив, все чаще отсюда уезжают) — и тем, кто читал роман, и тем, кто предпочитает ему и еще целому ряду отличных книг несуществующей уже страны фейсбуки и инстаграмы, пыгается разобраться в постреволюционной эпохе, родившей особое племя «корчагиных». Разобраться не через учебники и ученые свидетельства, а через Человека, испытавшего большую боль и большую радость в лучшее время своей жизни. Потому что лучшим только и бывает время, в какое ты живешь.

Столетие революции — тут лишь формальный повод, а премьера, приуроченная к 7 ноября, — отнюдь не «датский» спектакль. Скорее попытка, и — талантливая, — светит эпохи минувшую и нынешнюю в единый фокус зрения, проявить нестертые перестройками и переменами истины. Не общественно-политические, хотя и они важны, а частные, людские. Не «судебные», но — судьбоносные. Взять *автобиографический*



Извозчик —  
Е. Князев,  
Павка Корчагин —  
В. Губанов

роман («автобиографический» — неслучайно курсивом) — счастливая догадка Михаила Чумаченко. Как бы ни ревизовали, совершенно отечественным особенностям понимания истории, последующие поколения жизнь и деяния предыдущих, «непредсказуемость прошлого» не работает там, где речь о пережитом, где — личная история. Где — исповедь, как у Николая Островского, диктовавшего со смертного одра собственную автобиографию, куда вошли и еврейские погромы, и гражданская война, и строительство узкоколейки, — все, в гуще чего проходила его жизнь, совпадавшая с жизнью страны. Проходила в борьбе, но прежде всего — в борьбе с самим собой. Театру нужен не только текст романа, но и письма борца, воспоминания. Нужны стенограммы выступлений Владимира Ленина, Анатолия Луначарского и Демьяна Бедного. Даже больше — школьные сочинения и — процитируем программку: «откровения современной молодежи с интернет-порталов».

Михаил Чумаченко делает авторский спектакль, отбирая для его сценария все, что позволяет нам рассмотреть фигуру главного героя с разных сторон, разных времен и разных позиций. Это честный ход, поскольку работа «Колеса» подчеркнута уважительная и многоадресна: тем, кто читал, кто не чи-

тал, тем, кто либо никогда не прочтет или захочет после закрытия занавеса взять в руки книгу. Честность диктует правдивость разговора, а правдивый разговор может быть только прямым, «на равных». Значит в «топку» взыскующих к истине смыслов отправляется все, включая пафос и официоз, иронию и пародию, исповедальность и рефлексии. Но Чумаченко, выдвигая на передний план фигуру сложную, неоднозначную, пристально всматриваясь в нее и просвечивая, как доктор налобным отоларингологическим зеркалом (главный сценографический образ спектакля — четыре стальные стойки размером в зеркало сцены, увенчанные 32-мя прожекторами, напоминающими то спиральные обогреватели, то операционные светильники, то театральные софиты), не сакрализирует Павку Корчагина и не превращает в памятник, наоборот. **Владимир Губанов**, играющий крупно и событийно, строит роль на постоянных переходах. Его Павка пафосно собирает в багаж иллюзии и тут же развенчивает их, чтобы, познавая себя и мир, расти, двигаться вперед, неожиданно падать и мгновенно подниматься в рост (по Островскому, «Грудно жить — шлепайся. А ты попробовал эту жизнь победить? Ты все сделал, чтобы вырваться из железного кольца?»). Слепота провоцирует его на обострен-



Сцена  
из спектакля

ное внутреннее зрение, и этим зрением он видит окружающее как в зеркале собственной души. Душа болит и рвется, но не знает покоя. В движении — ее сила.

Что же в зеркале?

Мать (в замечательных соло **Елены Радионовой**), чей образ сберегаем в сердце, явится в кругу тех, с кем он встречался на ухабах борьбы и, кажется, только ее, а ничей другой, голос будет его поддерживать в операционном сне — поможет выжить. Два старика, по-житейски объясняющие ему непреходящие смыслы жизни, — Извозчик и Верующий дед, чья разная правда, оборачивается к нему не обывательским ворчанием, а доподлинным знанием поживших и пострадавших скитальцев (суть образующие для романного разворота спектакля эпизоды мастеров — народных артистов России **Евгения Князева** и **Виктора Дмитриева**). Три разные женщины — три музы: Тоня Гуманова (**Мария Филатова**), Рита Устинович (**Ольга Вольская**), Мадемуазель Люси (**Дина Касатъева**) — почему любовь приходила и уходила, почему не забирала целиком, навсегда, без расспросов?

Но то же зеркало может кривить. Один из сильнейших и, с первого взгляда, плакатных образов спектакля — Советская власть. Вечеловеченная сила, персонифицированная воля, окутанный кроваво-красным облаком

символ. Читающая прокламации и декреты, кидающая в зал филиппики и приказы, разметающая одним взглядом по сторонам массовку, **Ольга Самарцева**, ведущая роль, похожа на Рашель, поющую «Марсельезу» в Комеди Франсез и зовущую соотечественников гибнуть на баррикадах. Но — уже знаем — зеркало кривит даже в «похожести». Неумолимо придется Советская власть вдоль расстрельных рядов, не вздрогнув от автоматных очередей. А дальше, прикрывшись черной цакавейкой, невозмутимая революционерка и пламенная агитаторша предстанет в личине Редактора, беззастенчиво отказывающего товарищу Корчагину в работе. Нужны другие литераторы — не такие, как он. Выдающаяся роль актрисы.

Перевоплощениями одних персонажей в других Чумаченко складывает вокруг «истории одной жизни», как он определяет жанр спектакля, сюжет «отдельно взятой страны» в воображении героя. Сюжет «смещенный», проросший через времена и нравы вполне осязаемыми деталями и живыми чувствами и вместе с тем — фарсовыми, монструозными гримасами, мешающими и заставляющими жить одновременно (повторим слова автора: «А ты попробовал эту жизнь победить? Ты все сделал, чтобы вырваться из железного кольца?»). Слово кадрами, выхваченны-



Павка Корчагин —  
В. Губанов,  
Извозчик —  
Е. Князев



Редактор —  
О. Самарцева,  
Павка Корчагин —  
В. Губанов

ми воспаленным сознанием, складывается бугористая, набухшая непокоем картина мира, с которым Павка Корчагин вступает в перепалки, а начинающий писатель Островский ищет согласия. Не пропадают там и даже настойчиво напоминают о себе приспособленцы Автоном Петрович (**Андрей Чураев**) и Афанас Кириллович (**Сергей Максимов**), откровенно равнодушные к судьбе загнанного, как на булгаковском Подоле, еврейского

парикмахера Шлемы Зельцера (**Роман Касатьев**); держит нос по ветру Туфта (**Петр Касатьев**); танцуют свой танец роботов покрашенные «органчики» — хомутовы, бутуляки, цветаевы (**Роман Касатьев, Роман Верхошанский, Константин Кузьмин**).

Стучит в висках Павки-Губанова коммунистическая «молитва»: «Будущее принадлежит нам». Кружат голову мотивы — «Вихри враждебные», «Наш паровоз, вперед лети!» «Мы

— красные кавалеристы...», «Нас утро встречает прохладой», «Чтобы тело и душа были молоды», «Тумбалалайка», «Стаканчики»... Надо всем этим подымается голос из будущего: «Белые рубят красных, красные рубят белых, русские рубят русских». Поверх истории доносится вопрос — кто и где решает, кому жить на свете, а кому не жить: «Ведь смерть — это навсегда не жить».

Острая образы и мгновенно перевоплощаясь в людей «от театра», актеры выходят к рампе и читают письма Островского, адресованные из его времени в наше: трудно движется роман, тяжело бороться с недугом, радостно вспоминать и *переживать* события, изменившие мир...

Иногда кажется, что драматургический каркас спектакля несовершенно, скроен и шит из разных материй, однако — кажется. Мозаика эпох, по идее Чумаченко, складывается беспокойно бьющейся мыслью автора, жаж-

дущего собрать ту самую картину мира, какую он раньше выстраивал в толпе убежденных, теперь разнимает по кусочкам и складывает снова уже в горьком, но прекрасном одиночестве. Реплика Корчагина-Островского: «Я уже не вижу моря, только — слышу», — звучит символически, и в шуме слышимого, ощущаемого оголенной памятью возникают балладные переборы гитары Высоцкого: *«Мы же книги глотали, пьяня от строк. / Липли волосы нам на вспотевшие лбы, / И сосало под ложечкой сладко от фраз. / И кружил наши головы запах борьбы, / Со страниц пожелтевших слетая на нас»*. Зал, как один, поднимается в рост, чтобы единодушно принять послание «Колеса» как послание двух борцов, двух писателей, двух поэтов. Их встреча через время — главный итог спектакля-баллады под названием «Как закалялась сталь».

Сергей КОРОБКОВ

Фото Вячеслава ПРАСОЛОВА

## МЕЧТЫ СБЫВАЮТСЯ

«О мечтах, которым пора сбыться» — так называлась опубликованная в журнале «Театральная жизнь» статья Глеба Дроздова, в которой режиссер мечтал о новой системе организации театрального дела. В апреле 1986 года в **Тольятти** приезжал Генсек КПСС Михаил Горбачев, услышавший от местных жителей просьбу открыть в городе профессиональный драматический театр. В городе автомобилестроителей в те времена работали Театр кукол, несколько Домов культуры и кинотеатров. Не удивительно, что первый секретарь Тольяттинского горкома КПСС **Сергей Иванович Туркин** взял «на карандаш» и статью Дроздова, и его самого. Горисполком принял постановление «О создании в городе музыкально-драматического театра», отказавшись от размещения в Тольятти филиалов Куйбышевского или Сызранского драматических театров.

Мечты Глеба Дроздова о новом театре начинали сбываться. Ученик Андрея Гончарова, самый молодой главный режиссер в

Глеб Дроздов с учениками у здания театра







Г. Дроздов в антракте в гримерке. В центре — Н. Дроздова

СССР, коммунист с двумя строгими выговорами, наживший конфликт с руководством Ярославской области, человек с неумемной энергией, сумасшедшей энергетикой и нереальной работоспособностью, он рискнул начать все с чистого листа. Что это было? Стечение обстоятельств? Случай? Судьба?..

В Ярославле, уйдя из академического театра драмы, Дроздов успел создать «Студию-87», костяк которой составили его актеры-единомышленники — **Наталья Дроздова, Виктор Дмитриев, Евгений Князев**. Их вера в режиссера творила чудеса.

В Тольятти Дроздов привез пять готовых спектаклей. Так в нетеатральном городе появился не просто театр, а первый в Советском Союзе контрактный театр, самостоятельный в финансово-хозяйственной деятельности! Позже этот опыт взяли на вооружение многие государственные театры России.

Глеб Дроздов назвал театр «Колесо». Символ движения и символ АвтоВАЗа обрел сценическое звучание. Друг Дроздова, первый завлит Государственного Экспериментального театра «Колесо» **Эдуард Пашнев** вспо-

минал: «Когда мы приехали в Тольятти, местная самодеятельность восстала, пела гимн «и на обломках «Колеса» напишут наши имена». Многие ждали, когда мы развалимся...» Городские власти выделили сотрудникам театра целый подъезд в девятиэтажном доме на Голосова, 97. Квартиры были оборудованы всем вплоть до посуды!.. Шла реконструкция здания ДК, в афише театра было уже шесть спектаклей, труппа обкатывала их в гастрольном туре: Томск, Оренбург, Минск, Витебск, Куйбышев...

Дроздов создал из единомышленников и учеников потрясающую труппу. Театр «Колесо» стал главным делом его жизни: «Рождает птица птицу» Г. Дроздова и Э. Пашнева, «Звезды на утреннем небе» А. Галина, «Я, бедный Сосо Джугашвили» В. Коркия, «Пигмалион» Б. Шоу, «Ромео и Джульетта», «Отелло» У. Шекспира, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Опера сумасшедших» и «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Банкрот» А.Н. Островского, «Татуированная роза» Т. Уильямса, «Ночь ошибок» О. Голдсмита, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера...



«Жозефина  
и Наполеон»

Только за первые двенадцать лет своего существования театр девять раз выезжал за границу с гастрольями и для участия в фестивалях: Франция, Венгрия, Болгария, Югославия, Англия, США... В 1996 году в мэрии американского Форт-Уорта Дроздову в дни гастролей театра вручили диплом о том, что десятое сентября в Форт-Уорте — день театра «Колесо». Затем появились совместные российско-американские постановки «Ромео и Джульетта» и «Мурлин Мурло». Не случайно критики писали о том, что Тольяттинский театр «Колесо» разрушал языковые и политические барьеры...

Театральные фестивали в Тольятти — это совершенно особая тема! С 2000 года театр «Колесо» проводит фестивали, символом которых стала вишня, приносящая цветы раньше листьев. По традиции в день закрытия фестиваля его участники высаживают вишневые деревья...

В 2000 году в конкурсе «**Окно в Россию**» театр «Колесо» получил звание «**Лучший театр года**» за спектакль «Мария Стюарт» по пьесе Шиллера, который стал последней работой Мастера — в **декабре 2000 года** народного артиста России, лауреата Государственной премии России Глеба Борисовича Дроздова не стало. В **2001 году** театру было присвоено имя его основателя. Затем было много самых разных событий. Были и кризисные мо-

менты, которые театр преодолевал, как мог. Был и театральный конфликт, расколовший театр, но не погубивший его...

В последние годы благодаря усилиям директора **Янины Незванкиной** и художественного руководителя **Михаила Чумаченко** Тольяттинский драматический театр «Колесо» имени Глеба Дроздова обрел новое дыхание. У коллектива есть поддержка городских и областных властей, активный попечительский совет и надежные спонсоры, молодая, жадная до работы труппа, с которой можно решать самые сложные творческие задачи. «**Дыхательное место**» **А.Н. Островского**, «**Пять вечеров**» **А. Володина**, «**Визит дамы**» **Ф. Дюрренматта**, «**Дон Кихот**» **М. Булгакова по роману Сервантеса**, «**Сон в летнюю ночь**» **У. Шекспира**, «**Лодочник**» **А. Яблонской**, «**Как закалялась сталь**» **Н. Островского** — эти спектакли запоминаются надолго...

В октябре 2017 года руководители театра «Колесо» и Российский институт театрального искусства объявили о начале сотрудничества, в рамках которого театр станет стартовой площадкой для молодых режиссеров. Раз в сезон на Камерной сцене театра один из выпускников ГИТИСа при финансовой поддержке Министерства культуры России поставит дипломный спектакль. В рамках проекта в режиссерской лаборатории ведущие педагоги ГИТИСа проведут



«Влюбленный город»

занятия с молодыми актерами и режиссерами из Самарской области. Работу в этом направлении еще в 1990-е годы начал основатель театра «Колесо» Глеб Дроздов, стремившийся сделать театр региональной базой ГИТИСа, а город Тольятти — культурным центром Поволжья.

Сезон 2017–2018 годов театр проводит под девизом «30 лет вместе». 2 марта 2018 года, на юбилейном вечере чиновники разного уровня одарили руководство театра и актеров дипломами и грамотами. Отдав со сцены должное основателю театра — народным артистам России **Евгению Князеву** и **Виктору Дмитриеву**, заслуженной артистке России **Ольге Самарцевой**, отчего-то ни словом не вспомнили народную артистку России **Наталью Дроздову**, первого завлита и автора книги о театре, драматурга **Эдуарда Пашнева**, завлита и театроведа **Ирину Портнову**, ярко работавших в разные годы в театре режиссеров **Анатолия** и **Сергея Морозовых**, **Петра Монастырского**, **Владимира Хрущева**, не вспомнили актеров, первых выпускников театральной студии Глеба Дроздова — **Игоря Касилова**, **Максима Важова**, **Александра Зиновьева**, **Екатерину Минулину**, **Елену Назаренко**, **Ирину Новикову**...

А затем состоялась премьера мюзикла «Влюбленный город», придуманного выпускником РАТИ **Павлом Прониным**. Ак-

теры театра «Колесо» любят петь и танцевать, что с успехом и делают в целом ряде спектаклей. Но явно затянутые видеointервью на тему любви, отсутствие четкой сюжетной линии в наборе сцен из «Квадратуры круга» и «Дня отдыха» В. Катаева, «Валентина и Валентины» М. Рощина, «Чужого ребенка» В. Шкваркина, «Повести о молодых супругах» Евг. Шварца, «В поисках радости» и «В дороге» В. Розова, «Литературных мечтаний» В.Г. Белинского в разбивку с танцевально-музыкальными номерами на хиты советской эстрады «Хмуриться не надо, Лада», «Полосатая жизнь», «Только мы», «Давай никогда не ссориться» и на «Mambo Italiano» не убедили в претензии на такой жанр, как мюзикл. Попытка музыкального возвращения в 60-е годы, когда началось строительство Автограда, не оставила ощущения большой удачи, даже несмотря на теплый, по-настоящему юбилейный настрой публики.

На здании драматического театра «Колесо» вывешена солидных размеров афиша: «Готовится к постановке. «Дело Карамазовых» по роману Федора Достоевского. Режиссер — Михаил Чумаченко». Хороший повод еще раз приехать в Тольятти. Надо не забыть отметить в календаре...

Александр ИГНАШОВ  
Фотографии из архива театра

# ВСЁ ВОЗВРАЩАЕТСЯ

**В** Алматы состоялись гастроли **Карагандинского государственного русского драматического театра им. К.С. Станиславского**. Два из пяти привезенных спектаклей — «Ревизор» **Н.В. Гоголя** и «Стена живых» **Даны Сидерос** — поставлены режиссером из России **Станиславом Васильевым**, который давно и плодотворно сотрудничает с театром.

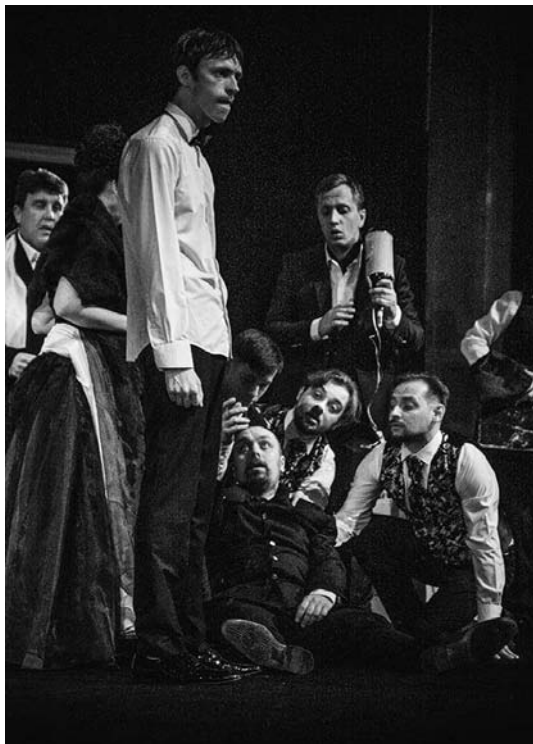
Гастроли открылись гоголевским «Ревизором». Это спектакль-флагман, стильный, эффектный. В нем Гоголь, «как рентген, просвечивает нас», особенно в финале с красной дорожкой, напоминающей о Каннском кинофестивале. Только вместо кинозвезд — портрет писателя, вместо знаменитой немой сцены — его пронизывающий взгляд через века... Замечательно использован гоголевский портрет и в трехязычной программке спектакля. «Ревизор» в интерпретации Станислава Васильева вполне соответствует модному ныне выражению «нескучная классика». В нем много неожиданных моментов (режиссерских находок, с удовольствием отыгрываемых актерами). Порой зрелище кажется эклектичным, насыщенным анахронизмами, балансирующим «на грани фола», но все искупается тем, что в спектакле ощущаются мощные силовые линии, своего рода каркас, приводящий все разрозненные детали к общему знаменателю. Одной из таких осей является

подчеркнутая артикуляция: внимание к тому, как звучит, как «подается» слово Гоголя. Сама чистая и правильная речь актеров, за которой скрывается большая работа, создает «лицо» этого спектакля. Во-вторых, «Ревизор» ритмически выверен: кажущиеся замедления и остановки представляют собой необходимые «мхатовские паузы», повышающие «вес» произносимых фраз. Способствует этому и разнообразная музыкальная палитра спектакля. Большинство музыкальных фрагментов исполняется актерами «вживую», и это придает действию удивительную цельность: перед зрителем предстает ансамбль, почти хор. Черно-белая гамма костюмов также сообщает необходимое единство происходящему.

Музыкальная составляющая чрезвычайно важна и интересна: у спектакля есть настоящая партитура, в которой «закадровое» оркестровое звучание «цитат» из «**Гоголь-сюиты**» **Альфреда Шнитке** и гимна **Михаила Глинки** сочетается с вокалом актеров, которые как под аккомпанемент, так и а capella исполняют народные песни, романсы. При этом все музыкальные эпизоды тщательно отлажены и «подогнаны» к действию. Так, «**Жаворонок**» Глинки распевается **Дарьей Данилиной** (Марья Антоновна) ученически, «по слогам», а **Галина Турчина** «терзает» **альябьевского «Соловья»** «с покушеньями на моду». И когда опьяневший Хлестаков



«Ревизор»



«Ревизор»

«Ревизор». Марья Антоновна — Д. Данилина,  
Анна Андреевна — Г. Турчина

(Павел Кондратьев) фальшиво пытается подпеть ей, супруга городничего переживает настоящий триумф. Не случайно апофеозом и своеобразным камертоном знаменитой «сцены вранья» Хлестакова становится замечательная музыкальная пародия: строки о Петербурге из вступления к «Медному всаднику» расппеваются Хлестаковым, а потом общим хором чиновников во главе с городничихой на мелодию «Романса» Георгия Свиридова к пушкинской «Метели». Этот искрометный и очень смешной музыкальный эпизод органично следует за «вдохновенной» декламацией Хлестакова, как бы подтверждающего, что с Пушкиным он действительно «на дружеской ноге».

Вполне уместна и украинская народная песня (именно так называется одна из частей «Гоголь-сюиты» А. Шнитке), а также русская «То не ветер ветку клонит» в соче-

тании с аутентичной колыбельной, замыкающей первое действие. Ведь хозяева города в самом деле «усыновили» странного чиновника, воспринимаемого ими в качестве своеобразного *enfant terrible*. Музыкальные «микроэлементы» спектакля при всей их фрагментарности завершены, они по-своему организуют спектакль акустически, создавая определенный темпоритм, и задают инерцию движения актеров по сцене. Это не значит, что все действующие лица «Ревизора» танцуют, как в мюзикле, но связь между музыкальным ритмом и актерской пластикой в этом спектакле ощутима.

Обращают на себя внимание еще некоторые особенности постановки. При сведении пяти действий гоголевской комедии к традиционным нынешним двум актам сокращений, разумеется, не избежать. И достается всегда слугам, купцам и просителям. Оригиналь-

ное решение этой задачи Станиславом Васильевым состоит в том, что эпизоды с просителями представлены в двух сценах, одна из которых вовсе без слов, а во второй жалобы и просьбы обиженных горожан Хлестаков слышит как бы сквозь сон. При этом все кружится в каком-то фантастическом танце, на сцене появляется дым, все говорят и кричат одновременно, не слушая друг друга, словом, сцена генетически восходит к бесовской вакханалии из «Вия». И тут стоит отметить, что все современные сценические и киноверсии гоголевских произведений тяготеют к обобщению, к представлению художественного мира писателя в целом. В этом смысле спектакль Станислава Васильева перекликается с постановкой «Ревизора» в Мытищинском театре кукол «Огниво» (режиссер Петру Вуткарэу), где была похожая сцена сна Хлестакова с дымом, загадочными птицами и диким шумом. Можно вспомнить также фильм Павла Лунгина «Дело о мертвых душах» (2005), в котором ранний и поздний Гоголь воссоединяются и взаимоотражаются.

Речевым гиперболам писателя в этом спектакле вторят сценические. Например, заколачивание в сундуке Бобчинского с Добчинским за лжеинформацию о мнимом ревизоре имитирует их казнь. Это напоминает прием «реализации метафоры»: какие-то элементы текста как бы «доводятся до абсурда» в сценическом воплощении. Из этой же области пощечина, которой награждает городничиха нерадивую дочь. В пьесе есть лишь слабый намек на возможный конфликт «отцов и детей», в спектакле этот мотив усилен. Словесная образность гоголевского текста обретает визуальное и акустическое воплощение, при этом режиссер искусно избегает иллюстративности.

Городничий в исполнении **Дениса Цветкова** импозантен и совсем не глуп, а, скорее, пребывает в недоумении: в чем его вина, и кто же вокруг безгрешен? Своим чиновникам он кажется отцом родным, потому что давно и привычно вникает во все мелочи подведомственного ему хозяйства. В минуту опасности «городская элита» сплачивается и демонстрирует полное взаимопонимание и поддержку вплоть до финальных разобла-

чений, если не считать доноситечества Земляники (**Александр Полевода**). Да еще **Андрей Белавин** в роли Ляпкина-Тяпкина демонстрирует попытку сопротивления «всеобщему сумасшествию». И еще нельзя не отметить, что чиновники в этом спектакле сравнительно молоды. Добчинского и Бобчинского (замечательный актерский танцем **Константина Снегирева** и **Антон Звонова**) сложно представить с упоминаемыми в «замечаниях для господ актеров» «брюшками». Чрезвычайно «помолодел» и Осип (**Алексей Браилко**), отчего изменилось и наполнение этого образа: из мудрого слуги-советчика в духе пушкинского Савельича он превращается в соратника и коллегу хозяйна, с которым они буквально «поют дуэтом».

Иван Александрович Хлестаков **Павла Кондратьева** – безупречное попадание в роль и эмблема спектакля. Он настолько пластичен, фактурен, будто послужил писателю в качестве модели. Что до простодушия, чистосердечия, необходимых актеру, исполняющему роль Хлестакова, то и эти качества в игре Павла Кондратьева демонстрируются в избытке. По воле режиссера, легкий флирт Хлестакова с дочерью городничего оборачивается «чистым чувством» с обеих сторон, особенно в эпизоде с альбомом, когда совместное чтение стихов Пушкина (один начинает, другой подхватывает) перерастает в любовное объяснение. Образ Марьи Антоновны поддался легкой коррекции. Дарья Данилина играет не послушную куклу в руках матери, провинциальной матроны. Вместо споров двух женщин о том, в каких нарядах предстать перед столичным гостем, дочь городничего пребывает в белом платье невесты, и даже мелькает то ли косынка, то ли фата... Галина Турчина изображает супруга городничего чрезвычайно интересно. Это именно гоголевская комическая героиня. Анна Андреевна все делает от души, с одинаковым рвением воспитывает дочь на собственном примере, вникает в дела супруга, и абсолютно искренне тут же готова мужа выручить, ему же изменив. В ней подчеркнута родовое, «утробное» начало.

Очень хорош в этом спектакле **Александр Тисен** в роли доктора Гибнера не только «лица немецким выраженьем», но и тем, как он



«Стена живых». Таисия — Л. Пекушева, Антон — А. Звонов

без слов, только мимикой «высказывает» за себя и других абсолютное согласие с распоряжениями городничего, готовность ко всему, что от него может потребоваться вплоть до полного пренебрежения своим врачебным долгом. Современная капельница, с помощью которой «обесточивают» Хлестакова, не противоречит смыслу пьесы, скорее, намекает на давние театральные традиции (Аристофан, комедия дель арте, ваханговская «Принцесса Турандот»), согласно которым играемая комедия должна касаться «злабы дня». Правда, гоголевский текст и сам по себе актуален: в дни гастролей театра газеты и телевидение были заполнены репортажами, в которых мэр Алматы отчитывался перед главным ревизором, президентом страны о проведенной реконструкции дорог и коммуникаций. А президент, в свою очередь, как раз разяснял программу «перевода» казахского языка на латиницу. О борьбе с коррупцией и говорить нечего. Словом, «Ревизор» в карагандинском театре получился и смешным, и серьезным, и современным, и многослойным, а потому равно интересным и детям, и взрослым, а главное, радостным

для самих актеров. Такие спектакли называют спектаклями-праздниками.

Во второй вечер карагандинцы познакомили зрителей с пьесой Даны Сидерос «Стена живых». Опубликованная в 2016 году, она не имеет, подобно «Ревизору», богатой сценической истории. Поэтому Станиславу Васильеву вместе с коллективом театра пришлось все выстраивать по крупицам, в буквальном смысле «поднимать целину». И спектакль получился серьезным и глубоким: сквозь быт и далеко не презентабельные детали истории о последних днях жизни тяжелобольной пожилой женщины проступает некий свет. В пьесе нет хэппи-энда, как в фильме «Ребро Адама» или пьесе Надежды Птушкиной «Пока она умирала», где парализованные, прикованные к постели женщины в финале вдруг поднимались на ноги, «оживали». В «Стене живых» все происходит так, как в жизни: бабушка Таисия умирает. Она страдает потерей памяти и поэтому существует как бы в разных временах — к ней возвращаются все страхи прошлого. Праздничный салют представляется ей бомбежкой, от строгого начальства послевоенных лет она забивается в одежный шкаф,

а с умершими знакомыми и родственниками разговаривает, как с живыми.

Такие роли, в которых актеру предлагается сыграть персонажа в разные эпохи его жизни без всяких внешних преображений, принято считать сложными для воплощения и одновременно «звездными». Необыкновенной удачей спектакля является исполнение роли Таисии **Людмилой Пекушевой**. Ее Таисия обаятельна, она вызывает сострадание не только потому, что больна и одинока. Мир, в котором она существует сейчас, в ее воображении не менее враждебен, чем послевоенная Польша. Подобно некрасовской героине стихотворения «О чем думает старуха, когда ей не спится», Таисия вновь и вновь переживает свои «грехи» и взывает покаяния. В конце концов, она оказывается на попечении внуков. С ними ее разделяют два поколения. Даже о конфликте отцов и детей говорить не приходится. Известно, что Таисия не разговаривала подожду с дочерью Ниной, а Ксюша (дочь Нины), в свою очередь, часто ссорилась со своей матерью и ни за что не хочет быть похожей на нее, хотя бабушка считает иначе. Теперь же Таисия не может вспомнить, что дочери уже нет на свете. Внукам не о чем спорить с бабушкой, они давно существуют в разных измерениях, живут по другим законам. Непонимание между поколениями кажется фатальным: все, на что способны в меру циничные (не скрывают презрения к родственнице Лере), в меру равнодушные Ксюша и Антон, сводится к устройству для Таисии более менее сносного быта и ухода. Но поступиться для Таисии личным временем и пространством они поначалу не собираются. И все же вынужденные обстоятельства все возрастающее сближение взрослых внуков с полусумасшедшей бабушкой приводит к постепенному движению навстречу, к пониманию и пробуждает в молодых людях «чувства добрые». При этом **Анна Суханова** акцентирует в Ксюше своеобразный синдром избалованной младшей сестренки, а **Антон Звонов** представляет Антона более ответственным и серьезным. Выясняется, что странная песня «от белух», которую Антон никак не может спеть по просьбе Таисии, на самом деле известна ему с сестренкой с самого детства,

что сочинила ее их прабабушка, что песня была семейной колыбельной. Нужно отметить, что автор пьесы Дана Сидерос – поэт, и стихи этой абсурдной и трогательной песенки перекликаются с отрывочными воспоминаниями Таисии о прошлом: в них и орлы, и башни, и пулеметы, и «жеребята с лошадытами», и «водка с махрой».

«Театр», столь возмущивший сына Таисии, «дядю Володю» (**Алексей Браилко**), когда внуки и родственница Лера, переодетшись в ретро-одежды, представили умирающей Таисии дорогих ей людей, на самом деле начались гораздо раньше. В сцене третьей Антон и Ксения устраивают для бабушки фиктивную автомобильную прогулку, имитирующую ее «возвращение домой». Позже они неоднократно «подыгрывают» ей, погружаясь вместе с ней то в 30-е, то в «сороковые роковые», то в послевоенные годы, защищая и ограждая родное и беспомощное существо от страхов и фобий, угнездившихся в помутившемся разуме Таисии, а также от грубости и хамства сиделки Ирины (яркая характерная роль **Дины Семененко**). Как выясняется, все «свидания» с родными и близкими людьми, которых Таисия не разделяет на живых и мертвых, необходимы ей только для того, чтобы проститься с ними, попросить у них прощения за все, покаяться перед ними. Можно ли играть в такие игры со смертельно больным человеком? Нет ответа. Но думается, молодые люди действовали из лучших побуждений и, конечно, хотели помочь своей бабушке и облегчить ее состояние. Ведь врачи отказываются госпитализировать ее как безнадежную больную.

Как и в пьесе, в спектакле камерные эпизоды в квартире Таисии обрамляются двумя сценами в кафе. Обе сцены посвящены ритуальным событиям. Первая – свадьба Леры. Лера в исполнении **Марины Марычевой** действительно добра, бросается на помощь по первому зову. Несмотря на то, что на свадьбе Ксюша с Антоном «глумились над ней», соглашается изобразить подружку юности Таисии. Свадебный эпизод в кафе прекрасно сценически обыгран: соблюдены все авторские ремарки. Тут и пиратская романтика (костюм официантки), и столь значи-





*Труппа Карагандинского русского драматического театра им. К.С. Станиславского и режиссер С. Васильев (крайний справа) на гастролях в Алматы*

мая в пьесе портретная галерея (стилизованная изображения актеров без конкретной фактографии), и наконец, ее звуковое наполнение. Если первый шлягер (он же лейтмотив всего спектакля) создает не слишком выигрышный фон для живых голосов, то набирающая силу свадебная какофония (танцы, песни, тосты, частушки) производит самое благоприятное впечатление. И кульминацией этого действия, как и положено, становится плач Таисии. Поначалу кажется, что исполняется одна из народных свадебных песен, что-то вроде плача невесты, а затем «инцидент набирает силу...» Людмила Пекушева в этом эпизоде неподражаема: в замершем зале раздаются горькие причитания. Непонятно, рыдает или поет этот голос, в нем ошутима древняя традиция надгробных плачей...

Заклочительная сцена разыгрывается в том же кафе, присутствуют практически все те же лица, даже соседки Таисии Фая и Рая (яркие микророли с характерными речевыми акцентами **Надежды Вебер** и **Ирины Городковой**). Можно увидеть в этом приеме своеобразную дань пресловутому «единству места». Не хватает только Таисии, хотя и тут она главная, поскольку перед нами тризна: поми-

нальный обед после ее похорон. Антон с Ксюшей, как и в первый раз, испытывают отчуждение к окружающим, как и раньше, находят объекты для насмешек. На этот раз они глумятся над голодным стариком-бомжем, издевательски разыгрывают «дядю Володу», с которым так и не нашли общего языка даже после похорон. Такой финал замыкает спектакль композиционно: все повторяется, все возвращается на круги своя, так продолжается жизнь... И все же есть перемены. Эпизод с портретом. Ксюша, как и всегда, по-хулигански, своенравно заменяет один из портретов актеров на портрет «Таи в молодости» из ее спальни. «Чтобы помнили...» Хозяйка ресторана в спектакле обнаруживает подмену, но разрешает не снимать портрет. Кстати, на этот раз официантка догадывается, что это сделала Ксюша, она узнала «девочку», которая задавала вопросы о портретах. Эта постановка привлекательна для зрителя потому, что в ней «заинтересованы» сами создатели, сами актеры: «Но вдохновение для представления / Разве возможно за деньги купить?» «Стена живых» в зале алматинского ТЮЗа игралась вдохновенно, а это дорогого стоит...

Несмотря на то, что Станислав Васильев режиссер приглашенный и с труппой работает не постоянно, оба его спектакля проходят «на одном дыхании» и отличаются особой слаженностью и взаимопониманием между всеми участниками действия, которые в прямом и переносном смысле «поют в унисон». Это подтверждает то, что Станислав Васильев не только «крепкий профессионал» с богатым опытом работы (около 30 постановок от классики до современной драматургии на различных сценических площадках), но и лидер, способный увлечь художественной идеей. В результате театральная труппа демонстрирует свои лучшие качества, а сделанные общими усилиями работы (это в полной мере относится к вышеназванным спектаклям Карагандинского государственного русского драматического театра им. К.С. Станиславского) вполне могут рассматриваться в качестве культурных событий.

*Галина КОРОЛЬКОВА*

*Фото предоставлены театром*

# ВОСПОЛНЯЯ ВНУТРЕННЮЮ ПУСТОТУ

## Первый международный театральный фестиваль им. В.С. Розова

**Ф**естивальная афиша России в начале 2018 года пополнилась многообещающим театральным проектом. **Костромская «Региональная театральная ассоциация»** и **Ярославский ТЮЗ им. В.С. Розова** учредили и провели **Международный театральный фестиваль им. В.С. Розова**. Событие долгожданное. Фестиваль не только содействует сохранению и акту-

ализации творчества одного из крупных драматургов советской эпохи Виктора Сергеевича Розова, но и заносит его имя на театральную карту современной России. Розовский фестиваль так же закономерен и необходим на ней, как и достаточно давно и успешно существующие два других «именных» фестиваля – Володинский (Санкт-Петербург) и Вампиловский (Иркутск), афиша которых формируется «под именами» двух великих современников Розова – Александра Володина и Александра Вампилова.

По словам **Сергея Викторовича Розова**, советского и российского режиссера, театрального педагога, сына драматурга, ставшего президентом Розовского фестиваля, количество заявок от желающих принять участие в нем приятно порадовало и удивило организаторов. Благодаря обилию откликов было решено провести фестиваль в два этапа, довольно символических. Первый прошел на костромской земле, с которой связаны годы творческого становления Виктора Сергеевича. Благодаря фестивалю костромской зритель получил возможность увидеть спектакли московских и петербургских театров, поставленные не только по пьесам Розова, но и по произведениям современников и последователей драматурга. Для принявшего на втором этапе эстафету Ярославского ТЮЗа проведение такого крупного фестиваля не только почетная и ответственная миссия, но и дело принципиально важное, укорененное в истории театра, к становлению которого Виктор Сергеевич Розов имел самое непосредственное отношение. Театр носит имя Розова, ведет свою историю с 1984 года: первая премьера Ярославского ТЮЗа – спектакль «Вечно живые» по пьесе Вик-

*С.В. Розов на открытии фестиваля*





«Обыкновенная история». Ярославский ТЮЗ им. В.С. Розова

тора Розова в постановке режиссера Сергея Розова.

В 2013 году главным режиссером театра **Игорем Лариным** к 100-летию В.С. Розова был поставлен спектакль по роману **И.А. Гончарова «Обыкновенная история»**, известная инсценировка которого принадлежит драматургу Розову. Им и завершился Розовский фестиваль. Юношеский пылкий максимализм, присутствующий героям Розова, отразился и в этой истории о крушении возвышенных идеалов и мечтаний. Спектакль нашел отклик в душе каждого, кто прошел сложный путь взросления, «перекодировки» сознания под воздействием реальности. По словам Игоря Ларина, обращение к текстам Розова помогает театру восполнить внутреннюю пустоту, вызванную отсутствием современной тонкой психологической драматургии. Жажда, тоска по театру «откровения» стала ностальгическим лейтмотивом всего фестиваля, который, как отмечает директор Ярославского ТЮЗа **Наталья Проки-**

**на**, органично вписывается в творческую политику самого театра, являясь закономерным продолжением репертуара, ориентированного на детскую и молодежную аудиторию.

Ожидаемым в афише фестиваля оказался спектакль **Санкт-Петербургского Театра Эстрады им. Аркадия Райкина «Шуры-Муры»**, поставленный **Юрием Гальцевым** и **Владимиром Глазковым** по рассказам **В. Шукшина**. В главных ролях — вчерашние выпускники мастерской Ю. Гальцева. Герои Шукшина, сыгранные молодыми актерами, воспринимаются зрителями как наши современники. Во время встречи со зрителями Юрий Гальцев поделился опытом работы с молодыми актерами над текстами Василия Шукшина. На современной сцене шукшинская проза потребовала иного языка и иного правдивого существования.

Однако в программе фестиваля ощущалась острая нехватка непосредственно розовского голоса, его текстов. За-



М. Розовский и И. Ларин

чем нужна современному зрителю эта драматургия? Как ее ставить? Это и стало одним из острых дискуссионных вопросов и в ходе организации фестиваля, и во время творческих встреч со зрителями, и в работе дискуссионных клубов, расширяющих художественно-эстетические возможности фестиваля, позволяющих побеседовать с творческими лидерами театров, обсудить ключевые проблемы современного театрального процесса в связке с драматургией «шестидесятников».

Знаменательно, что ярославский этап фестиваля открывался розовским спектаклем **Московского нового драматического театра «С вечера до полудня»** в постановке **Вячеслава Долгачева**. На сцене современная деструкция традиционных не только советских, но и общечеловеческих ценностей и понятий — семья, любовь, дружба, успех, благосостояние... Внешняя респектабельность, дающая своей монументальностью (герои живут в знаменитой московской «высо-

тке») и непоколебимостью устоев, скрывает внутренний распад, гниение взаимоотношений. С неожиданно тоскливой ностальгической ноткой на современной сцене прозвучал «шепталый реализм», заставляющий вспомнить ранние спектакли Олега Ефремова в «Современнике», тончайший психологизм постановок Анатолия Эфроса.

Активное участие в фестивале, что отменно, принимало творческое студенчество Ярославля — студенты театрального института, художественного училища и колледжа культуры. Творческие встречи-беседы со студентами создавали на фестивале особую атмосферу доверительного общения, за этим форматом скрывались довольно интересные и глубокие беседы, наполненные практическими советами, рассказами о сложностях и радостях становления художника, о необходимости определения нравственных приоритетов. Многим запомнились слова Вячеслава Долгачева, художественного руководителя Московского нового драматического театра о том, что такие авторы, как Виктор Розов, нужны современному человеку, как талисман, как сильное противоядие против ложных ценностей, навязываемых человеку обществом потребления.

Особый характер и особую цель имел дискуссионный клуб, модератором которого был главный режиссер ТЮЗа Игорь Ларин. Разговор на тему **«Драматургия 60-х на сегодняшней сцене»** плавно перешел в практическую плоскость — размышления режиссера о грядущей постановке спектакля по киносценарию Георгия Полонского «Подсвечник Чаадаева», по которому в 1967 году Станиславом Ростопкин был снят фильм «Доживем до понедельника». Ларину, планирующему на современной сцене постановку по тексту 60-х, важно было услышать, что думает о наболевших школьных вопросах сегодняшний молодой человек. В формате свободной беседы оказалось возможным почти бук-



«С вечера до полудня». Московский новый драматический театр

важно обнаружить переключку времен, нравственную переориентацию современного молодого человека, что созвучно планируемой режиссером постановке и что является важным в контексте Розовского фестиваля.

Значимыми событиями стали приезд **Московского драматического театра «У Никитских ворот»** со спектаклем «Папа, мама, я и Сталин» и встреча с его художественным руководителем народным артистом России **Марком Розовским**. Спектакль поставлен по одноименной автобиографической книге, написанной Розовским. Перед началом фестивального показа режиссер посчитал необходимым обратиться к зрителю с рассказом о своем детстве, воспоминания о котором и легли в основу действия. Это обращение глубоко тронуло ярославского зрителя своей, с одной стороны, интимностью, с другой — общностью травмы.

Ожидаемый аншлаг на творческой встрече с Юрием Гальцевым обернулся глубоким интересным разговором о современном положении театрального дела, о специфике актерского существования в эстрадном театре. Были и «лирические отступления» в виде концертных номеров замечательного артиста.

Первый международный театральный фестиваль им. В.С. Розова прошел отнюдь не комом. Именно благодаря этому фестивалю и именно в этом театральном пространстве ощущалась и реализовывалась необходимость живого психологического театра. Драматургия Виктора Розова необходима современному театру и невероятно сложна для него, что дает о себе знать и в минуты подлинных театральных удач, и в минуты неловкого прикосновения к розовскому тексту.

Ирина АЗЕЕВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

## НЕ ТОЛЬКО О ЛЮБВИ...

**М**не уже приходилось писать в «Страстной бульвар» о первом (дебютном) **Рязанском фестивале спектаклей о любви «Свидания на Театральной»**. Заканчивался он пожеланием сделать программу форума еще интересней и разнообразней и предупреждением, что на это, как правило, уходят долгие годы. И вот уже второй фестиваль скрывается за горизонтом, и остается признать очевидное: культурное начинание **Рязанского театра драмы** не просто «встало на ноги» — оно заявило о себе в полный голос и обрело собственное «выражение лица».

Начать с того, что форум открывался спектаклем **«Сердца и ножи»** — совместной постановкой Рязанского театра драмы и **Вольфганг Борхерт театра (Мюнстер, Германия)**, тесные отношения с которым завязались как раз на прошлом фестивале. Режиссер **Таня Вайднер** поставила с немецкими и рязанскими актерами раннюю пьесу **Генриха фон Клейста «Семейство Шроффенштейн»**, которая и на немецкой-то сцене несчастный гость. Ничего удивитель-

ного — на страницах своей ранней романтической драмы юный автор нагромоздил такое количество смертей, заговоров, мистики и роковых случайностей, что в какой-то момент невольно задаешься вопросом: это все еще драма или уже пародия на нее? К тому же, из клейстовского текста чем дальше, тем больше начинают торчать уши шекспировских **«Ромео и Джульетты»** — с враждующими родителями, юными влюбленными — вот только с явным упором на вражду и без всякого финального примирения.

Прекрасно понимая, что «в чистом виде» современный зритель вряд ли сможет «переварить» этот текст, режиссер решает его в жанре жутковатой клоунады с персонажами-масками, условностью театрального гиньоля и обилием черного юмора. Парадоксальным образом такое решение позволяет протащить главную (отноюдь не комическую) мысль Клейста: человек не управляет собственной судьбой, напротив, сам становится жертвой рокового стечения обстоятельств — зачастую нелепых и всегда разрушительных.

*«Сердца и ножи». Граф Сильвестр — М. Цангер, Граф Руперт — А. Зайцев*





«Король ухмыляется». Принц, старший брат – Л. ди Томмазо, Принц, младший брат – Ф. Кампаниле. Театр Луизы Гуарро (Неаполь)

Два враждующих семейства в спектакле изображают русские и немецкие актеры, что становится наглядной метафорой неразрешимости этой вражды – они буквально разговаривают на разных языках, неспособны понять друг друга. Конфликтуют не только языки, но и актерские манеры исполнителей. Так, графа Руперта, одного из враждующих отцов играет премьер рязанской группы **Александр Зайцев** – и это (при всей строгости формы) пример невероятно взрывного, насыщенно-эмоционального актерского существования. Роль его оппонента, графа Сильвестра, исполняет актер (и, по совместительству, директор) **Вольфганг Борхерт** театра Майнхард Цангер, и это, напротив, пример интеллектуального подхода к построению роли – с особым упором на виртуозную разработку речевого рисунка. Жюри не смогло выбрать из этих двух актеров лучшего исполнителя мужской роли, и соответствующий диплом был разделен между ними.

Своеобразным продолжением темы мрачной клоунады и черного юмора стал итальянский спектакль «**Король ухмыляется**» Театра Луизы Гуарро (Неаполь).

Древняя легенда о Короле, пославшем сыновей на поиски волшебной птицы, о братоубийстве за власть и неизбежном возмездии оборачивается в этой постановке притчей об экзистенциальном выборе, который каждый из персонажей совершает индивидуально. Под стать притче выбран и язык спектакля – сдержанный, минималистичный, пунктирный. Пространство образовано всего несколькими скупыми элементами. Лица актеров покрыты белым гримом (а поначалу и вовсе закрыты масками), жесты условны, а в каждый эпизод встроены рисунки той или иной цирковой репризы.

Особенно важной при таком оформлении и режиссерском решении (постановка и сценография – **Луиза Гуарро**) становится работа художника по свету, позволяющая придать каждому предмету, каждой мизансцене, каждому выходу актера на диалог со зрительным залом характер емкой и неоднозначной театральной метафоры. Жюри отметило работу **Паскуале Спаммонте** дипломом «**Лучшая работа художника по свету**». Второй заслуженной наградой для этого спектакля стал диплом «**Лучший ак-**



«Женитьба». Подколесин – И. Бабошин, Кочкарев – М. Чуднов. Пермский театр «У Моста»



«Отцы и сыновья». Аркадий Николаевич Кирсанов – В. Гудков, Василий Иванович Базаров – А. Рязанцев, Арина Власьевна Базарова – О. Самошина. Театр на Литейном (Санкт-Петербург)

терский ансамбль», который поделили между собой Франческо Кампаниле, Лука ди Томмазо и Джорджио Пинто.

Диплом «Лучший актерский дуэт» увез с собой Санкт-Петербургский Театр на Литейном, приехавший в Рязань со спектаклем Сергея Морозова «Отцы и сыновья» Б. Фриля по роману И.С. Тургенева. Приз

достался заслуженному артисту России Александру Рязанцеву и заслуженной артистке России Ольге Самошиной, сыгравшим в этой сложной многонаселенной постановке Василия Ивановича и Арину Власьевну – родителей Базарова. Диплом «Лучшая работа режиссера» получил Сергей Федотов – создатель и бессменный руково-





«#ПрощайИюнь». Репникова – М. Коношко. Театр «Суббота» (Санкт-Петербург)

директор **Пермского театра «У Моста»**. Его «**Женитьба**» **Н.В. Гоголя**, выдержавшая за 25 лет не один десяток редакций, возобновлений и вводов, по-прежнему поражает нетривиальностью и целостностью режиссерского подхода к одной из самых хрестоматийных пьес русского репертуара.

И, наконец, гран-при фестиваля – диплом с названием «**Лучшая история любви**» – получил **Санкт-Петербургский театр «Суббота»** с постановкой **Андрея Сидельникова «#ПрощайИюнь»**. В основе спектакля, как нетрудно догадаться, пьеса **Александра Вампилова «Прощание в июне»**, но хэштег и слитное написание в заглавии неслучайны – нам представлен принципиально современный и принципиально молодежный (в чем-то даже хулиганский) взгляд на одну из классических пьес советского репертуара. Именно отсюда форма спектакля – ностальгический «концерт по заявкам», когда каждый герой приносит с собой не столько собственную драму, сколько собственную музыкальную «тему», в значительной степени маркирующую и его характер, и линию его поведения в пьесе. Особое обаяние этому режиссерскому ходу придает присутствие на сцене живого оркестра,

исполняющего классические мелодии в неожиданных, зачастую – весьма парадоксальных аранжировках.

Отсюда и взгляд на происходящие в пьесе события как на цветные стеклышки в калейдоскопе студенческой жизни – веселую пирушку и непрекращающийся карнавал, где даже лица на надгробиях – лишь забавные смайлики на кусках фанеры, а подстреленная во время нелепой дуэли сорока просто нарисована на картоне. Конечно, такой подход несколько сглаживает присущий автору драматизм – особенно в том, что касается линии главных героев. Но у молодости свои права – помнить лишь те моменты, в которые был счастлив, и не слишком задерживаться на тех, где проявил себя не лучшим образом. Можно сказать, что сложность в этом спектакле оставлена возрастным персонажам второго плана – тем, чьи истории на момент начала пьесы уже подходят к концу. Так, еще одним дипломом, доставшимся театру «Суббота», стал приз «**Лучшая роль второго плана**», полученный **Мариной Коношко** за роль Репниковой, матери главной героини.

Алексей ПАСУЕВ

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

## КЛАССИКА. ВАРИАНТЫ ПРОЧТЕНИЯ

**В** Липецке состоялся V конкурс-фестиваль профессиональных театров Липецкой области «В зеркале сцены». В нем приняли участие четыре театра — областной академический театр драмы им. Л.Н. Толстого, Липецкий драматический, Елецкий городской драматический «Бенефис» и Липецкий государственный театр кукол. Фестивальная афиша включила спектакли по произведениям классики, как русской, так и зарубежной. И это дало возможность взглянуть на то, как видится проблема отображения и «отражения» классических произведений на современной российской провинциальной сцене.

На суд зрителя были представлены «Осенняя скука» Н. Некрасова (режиссер Г. Балабаев, художник С. Архипова) и «Вечера на хуторе» по Н.В. Гоголю (режиссер А. Истомин, художник Е. Шепелев) Липецкого драматического театра, «Как важно быть Эрнестом» О. Уайльда (режиссер С. Бобровский, художник О. Столбинская) и «Правда хорошо, а счастье — лучше» А.Н. Островского (режиссер П. Орлов, художник В. Мелешенков) академического театра драмы, «Мертвые души» Н.В. Гоголя (режиссер Э. Шахов, художник К. Данилина) Елецкого театра «Бенефис» и «Дюймовочка» Х.К. Андерсена (режиссер О. Пономарев, художник С. Рыжкова) театра кукол.

Общий тон разговору о классике и ее интерпретации задал первый же спектакль фестиваля — «Осенняя скука». Как все помнят, это одноактная комедия, не претендующая на особенную глубину. Тем не менее, Некрасов дает в ней целую галерею великолепных типажей — скучающего барина, его расторопного казачка и облепившейся дворни. Бесконечные выдумки барина, не знающего как убить вечер, суета дворни в поисках то ключа от шкафа, то барской шубы, вся эта совершенно водевильная активность маскирует полное отсутствие внутреннего действия. Персона-

жи бегают, ветер за окнами завывает, и, в сущности, ровным счетом ничего не происходит. В этом случае Некрасов выступает предтечей драматургии более позднего времени, заменяя отсутствие событий столкновением характеров персонажей.

В спектакле Геннадия Балабаева мы видим чрезвычайно колоритного барина (Игорь Коробов) и еще более колоритного Мальчика (Юрий Погорелый), а также всю полагающуюся дворню. Впрочем, возникает и новый персонаж — Муза (Анна Борискина), которая является спящему затейнику Ласукову, вероятно, с тем, чтобы вдохновить его на очередную каверзную задачу для прислуги. Ласуков предстает здесь не просто капризным самодуром, а фантазером. Он танцует на воображаемом балу и принимает воображаемый парад, устраивает шумные, но совсем не страшные разнысы полусонной дворне то по поводу грибов в соусе, то по поводу траченной молью шубы. В азарте ему не уступает Мальчик, который в прекрасном исполнении Юрия Погорелого предстает не столько слугой, сколько «соавтором» затей барина. Выдумки и беготни много, но, к сожалению, совершенно нет того, что делает пьесу Некрасова такой живой и забавной — характеров и взаимоотношений. Кучер, повар, портной, другие слуги кажутся какими-то одинаковыми. Полусонный вид и отпечаток неистребимой лени — вот черты, которые присущи решительно всем в доме Ласукова. И поэтому совершенно нелогичным выглядит финал, когда дворня вдруг решает поднять бунт и прогнать барина. (Как же без обличения крепостного права, все-таки Некрасов!) В спектакль внесена совершенно инородная ткани пьесы идея социального протеста, и это разрушило уютную вещь автора, в которой мотив осуждения крепостничества звучал мягко и приглушенно.

Другой подход к классике демонстрирует Алексей Истомин в «Вечерах на хуторе» (сценическая версия Олега Богаева по по-



«Осенняя скука». Ласуков — В. Золотников. Липецкий драматический театр

вести Гоголя «Ночь перед Рождеством»). Прежде всего, следует отметить работу художника. При открытии занавеса перед публикой возникает картина изумительной красоты: заснеженный хутор, на который с улыбкой взирают три ангела. Но когда проходит первый восторг от увиденного, зритель уже втянут в длинейший пролог спектакля, который заключается в том, что группе парубков и дивчин, веселящихся по случаю Рождества, раздают роли и маски ... кого бы вы думали? Веселящихся по случаю Рождества парубков и дивчин. Когда роли розданы, начинается собственно история. Сказку про кузнеца Вакулу, который летал на черте в Петербург к самой царице за черевичками для капризной Оксаны, знают, наверное, все. И это тот самый случай, когда зрителю интересно не то, что происходит на сцене, а как воплощен знакомый сюжет. Но зрителю предла-

гают очень подробный и затянутый пересказ истории с бесконечными ваяниями в одеяле (оно символизирует снег) со сценами, которые кажутся повторами предшествующих эпизодов. Действие, впрочем, разбавлено разнообразными «придумками» режиссера, иной раз удачными. Убедительной кажется мысль сделать Оксану (**Анна Борискина**) младшей коллегой Солохи (**Светлана Баронецкая**): со временем капризная красотка очень даже может стать настоящей ведьмой и лишь любовь к Вакуле (**Александр Малахов**) спасает ее от такого поворота. Интересно, по-мультишному, решен Пацюк (**Игорь Корбов**). В какой-то момент он исчезает, и остается лишь гигантский рот, который ловит такие же гигантские вареники. Сказочность и оттенок театрального капустника придает спектаклю сцена с оживающим памятником Гоголю, который указывает за-



«Мертвые души». Елецкий драматический театр «Бенефис»

блудившемуся Вакуле дорогу в Петербург. Черт (**Михаил Труфанов**) придавал действию динамику и живость. Получился настоящий гоголевский Черт, одновременно смешной и жутковатый, верткий, ухмыляющийся, подвижный как ртуть и очень обаятельный. Впрочем, эти и другие интересные находки утонули в бесконечном назывании сцен, как все эти развеселые парубки и дивчины тонули время от времени в снежном одеяле.

Сходным образом подошел к воплощению на сцене комедии Островского «Счастье хорошо, а правда — лучше» Петр Орлов. Есть, разумеется, яблоневый сад — как же без него, есть сочно исполненные персонажи, среди которых стоит отметить Мавру Тарасовну (**Зинаида Румянцева**) и Силу Ерофеича (**Хуррам Касымов**), есть и неизбежные при постановках Островского отсылки к нашему времени — правдолюбец Платон время от времени разворачивает плакаты «Долой коррупцию!» и другие в том же роде. Нет только милой интонации комедии Островского, в которой все оборачивается не просто счастливым,

а попросту сказочным финалом. В спектакле на фоне стремления осмыслить сюжет в духе социальной сатиры, финал выглядит не сказочным, а мелодраматическим и неправдоподобным.

Вообще, стремление механически осовременить классику зачастую лишает постановку глубины и многоплановости первоисточника. Именно это и случилось с «Мертвыми душами» Эдуарда Шахова. В спектакле все признаки модного нынче постмодернизма: и бал у губернатора в духе сегодняшней светской вечеринки, и повествование в стилистике телешоу, и мужчины у писсуаров (куда ж без этого!). Все помещики решены в советско-военизированном духе. Манилов (**Дмитрий Голобородов**) — представитель МЧС, Собакевич (**Владимир Громовиков**) — вертухай на зоне, Ноздрев (**Максим Краснов**) — омонотец, к тому же, похоже, постоянно пребывает, как пишут в полицейских протоколах, «под воздействием веществ». Коробочка (**Татьяна Милова**) представлена нимфоманкой, в которой читаются черты Паночки из «Вия», жены всех помещиков —



«Вечера на хуторе». Липецкий драматический театр

выморощенные полусумасшедшие существа. Всем заправляют две бабы в кокошниках (**Ирина Яцук** и **Кира Оборотова**), те самые, что у Гоголя ловят неводом рыбу в пруду недалеко от усадьбы Манилова. С демоническим хохотом они затаскивают персонажей на сцену своим неводом и утаскивают прочь, вмешиваются в происходящее, расправляясь с героями по своему хотению. Такие богини судьбы. И тема мертвых душ решена с выдумкой: у Манилова они предстают в виде бумажных самолетиков, у Коробочки — прах в банках для домашнего консервирования, у Собакевича — черепа, у Плюшкина — стоптанные пары обуви. Плюшкина играет тот же актер (**Виталий Проняшкин**), что и самого Чичикова, демонстрируя постепенное омертвление человеческой души, вполне еще живой в начале спектакля. В спектакле много эффектных и красивых, но совершенно необязательных сцен, решенных в пластике. И кони из тройки (актеры с масками лошадей) заменяются волками (актерами с масками волков), и все это скачет, танцует, поет и изнывает от похоти. И все

бы ничего. Режиссер, безусловно, имеет право на собственное прочтение текста первоисточника. Только в нашем случае в результате этого прочтения вместо глубокой, полной боли, любви и недоумения поэмы Гоголя на сцене возникает одномерная карикатура на постсоветскую действительность в духе 90-х годов. Вот уж действительно, куда мчишься ты, Русь?

Более убедительный подход к трактовке классики показали Олег Пономарев в постановке «Дюймовочки» и Сергей Бобровский в работе над уайльдовской комедией «Как важно быть Эрнестом». Театр кукол сделал убедительную сценическую версию известной всем сказки, добавив в нее смыслы, понятные современному ребенку. У Андерсена, как мы помним, Дюймовочку постоянно старались выдать замуж, и она прошла искусы бесцельного мещанского существования, светского блеска и большого богатства, сохранив в душе стремление к по-настоящему высокой и одухотворенной жизни. В инсценировке, автором которой стали **О. Пономарев** и **Э. Кораблина**, к этой истории добавлен мотив поиска утра-



«Как важно быть Эрнестом». Липецкий областной театр драмы им. Л.Н. Толстого

ченной семьи и ответа на вопрос «кто я?». В сочетании с замечательными куклами (художник **С. Рыжкова**), прекрасной техникой кукловодства и актерскими работами, среди них можно выделить яркую речевую характеристику, которой наградила свою Мышь **Валентина Бабкина**, получился трогательный и красивый спектакль, понятный маленькому зрителю.

Сергей Бобровский при работе над комедией Оскара Уайльда тоже осовременил классическую пьесу. Персонажи одеты в современные костюмы, пользуются электронными гаджетами. Вся совершенно невозможная история с девицами, помешанными на имени Эрнест, с потерянными и обретенными детьми, которых сдали в багаж и прочим нагромождением нелепостей существует лишь благодаря авторской иронии и остроумию, и в духе этой иронии происходит «осовременивание» пьесы. Режиссер задает тон «игры в англичан». Главные герои Алджернон Монкриф и Джон Уординг (**Роман Коновалов** и **Владимир Борисов**) говорят как англичане и истые джентльмены, они спорят как джентльмены, едят сэндвичи как джентльмены и точно так же ухаживают за девушками. Отдал режиссер дань и еще одной классической традиции: все действие спектакля сопровождается «хор». И ре-

шен этот хор тоже очень иронично — это кролики, которые, как известно, являются символами образа жизни плейбоя. В первом действии в маске и костюме кролика предстает дворецкий Лейн (**Владимир Юрьев**). Это кролик-джентльмен, более важный и пафосный, чем его хозяин. Во второй части, действие которой переносится в деревню, кроликов много, они, как положено, весело резвятся на травке и принимают самое живое участие в переживаниях героини. Есть место и пикантным штрихам. Алджернон, представляя непутового брата Джона Уоринга, появляется в облике, напоминающем об Элтоне Джоне, сам Уоринг приносит воспитаннице в подарок игрушечную мельницу, крылья которой выкрашены в радужные цвета. В конце концов, это ведь Оскар Уайльд! Но штрихи так и остаются не более чем штрихами, не мешая развитию двух забавных любовных линий. Особая роль в этом нагромождении нелепых ситуаций принадлежит мисс Призм (**Любовь Кабанова**) — трогательной, чудаковатой и невероятно смешной. И когда дело движется к развязке, и Джон Уоринг, вместо того, чтобы разыскивать имя своего отца в справочниках военного ведомства, закидает: «о'кей, гугл!», это вовсе не выглядит натяжкой и механическим осовременивани-

ем пьесы. Ведь сам автор написал: «Действие происходит в наши дни», а как в наши дни без интернета?

В случае постановки Оскара Уайльда на липецкой сцене мы видим вариант прочтения классического произведения, который позволяет раскрыть всю прелесть первоисточника, дополнив ее современными, понятными публике интонациями, но это не выглядит инородным вторжением в кружевную структуру уайльдовского текста.

«Как важно быть Эрнестом» отмечен как «Лучший спектакль», а режиссер-постановщик **Сергей Бобровский** — «За лучшую режиссуру». Актеры **Владимир Борисов** и **Роман Коновалов** получили приз

«За лучшую мужскую роль», а исполнительница роли мисс Призм **Любовь Кабанова** — «За лучшую роль второго плана». Награда «За лучшую сценографию» у художника **Ельсея Шепелева** за спектакль «Вечера на хуторе», «За лучшее пластическое решение роли» — у **Михаила Труфанова**, игравшего Черта, «За лучший эпизод» — у **Валентины Бабкиной** за роль Мыши в спектакле «Дюймовочка». Липецкому государственному театру кукол вручена также награда в номинации «За лучшую работу со зрителем».

Ольга ЕЛЬНИКОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ЮБИЛЕЙ

## ЖДЕМ НОВЫХ ПОБЕД

**11 марта 50-летний** юбилей отмечает актер и режиссер **Севастопольского академического драматического театра имени А.В. Луначарского Евгений Журавкин**. Он родился в Белоруссии, окончил Минский театрально-художественный институт (1991). С 1999 года работает в Севастопольском театре имени А.В. Луначарского, сыграл множество ролей, но основные — в спектаклях **Владимира Магара «Маскерадь, или Заговор масок»** (2001), «**Дон Жуан**» (2006), «**Отелло**» (2011).

Актера издавна привлекали режиссура и драматургия. Еще работая в Минске после окончания института, он написал и поставил две сказки: «**Золушка**» и «**Пираты Карибских гор, или Похитители радуги**». Но именно в Севастополе Евгений Журавкин попробовал свои силы в режиссуре на театральной площадке государственного исто-

рико-археологического музея-заповедника под открытым небом «**Херсонес Таврический**», которую театр стал осваивать заново.

Начал он в 2002 году с «**Отравленной туники**» **Н. Гумилева**, где сам исполнил роль арабского поэта **Имра**. Мизансценически простой, но с великолепной драматургией и удачными актерскими работами спектакль как нельзя лучше вписался в естественные декорации античного музея-заповедника и шел с успехом много лет. Вместе с десятком единомышленников Журавкин создал так называемый «**Античный филиал**» Театра имени А.В. Луначарского, который начинал свои сезоны на площадке «Херсонеса Таврического» после 20 июня и заканчивал к 1 сентября. В 2014 году руководство театра предоставило постановщику практически полную самостоятельность, в первую оче-



редь финансовую, и спектакли стали называться «Античной программой» или «Античным проектом», хотя его участники продолжали считать себя «неформальным филиалом» театра.

Репертуарная политика Журавкина была всегда удачна. На территории музея-заповедника им были созданы: «Отравленная туника» (2002) по Н. Гумилеву, «Эдип-царь» (2002) по Софоклу, «Троянская война окончена!» (2003) по В. Коркия, «Ангел стай» (2004) по Н. Гумилеву, «Ля-гушки!» (2006), «Женщины в народном собрании» (2008) и «Облака» (2010) по Аристофану; «Очень, очень романтическая комедия» (2013) по Э. Ростану; «Что позволено Юпитеру...» (2014) по Ж.-Б. Мольеру и Плавту.

Посещение постановок в Херсонесе стало не только одним из самых привлекательных туристических мероприятий для гостей города, но и действительно спо-

собствовало росту интереса к театру: часто после знакомства со спектаклями этой площадки зритель открывал для себя Основную сцену.

На ней в начале 2000-х годов Евгений Журавкин восстановил свои первые сказки и активно принялся за создание новых. Думается, их успех не только в том, что актер всегда стремился найти для себя и своих партнеров интересные роли, а в том отношении к миру, что проявлялось в созданных им спектаклях для детей. Они неизменно были добрыми и волшебными, в них не было злых героев (а если кто-то и вел себя неправильно, то исправлялся под влиянием других), и можно сказать о том, что эти сказки оказывали важное педагогическое воздействие. Не впадая в назидание, в увлекательной игровой форме режиссер тактично приобщал своего маленького зрителя к нравственным нормам. Его спектакли всегда касались непреходящих ценностей: любви, дружбы, верности, нравственного выбора. Для дошкольников подходили ранние сказки — «Золушка» и «Пираты Карибских гор, или Похитители радуги», а остальные были рассчитаны на детей более старшего возраста и их родителей. Как правило, сказки отличала крепкая литературная основа, хотя и адаптированная постановщиком, но были и те, сюжет которых рождался в процессе репетиций.

Привлекательная зрелищность, динамичность и музыкальная оснащенность неизменно отличали лучшие детские постановки Журавкина: «**Золушка**» (2005), «**Соловей**» (2006), «**Пираты Карибских гор, или Похитители радуги**» (2007), «**Рождество с привидениями, или В темном-темном лесу...**» (2008), «**Снегурочка**» (2009), «**Тили-тили-тесто, или На войне как на войне**» (2010), «**Ох, уж эти принцессы...**» (2011), «**Белоснежка**» (2012), «**Русалочка**» (2013), «**100 поцелуев принцессы**» (2014) и другие. Евгения Журавкина не



случайно называют в театре «Андерсеном»: вдохновенное отношение режиссера к делу всегда обеспечивало долговечность и успех его сказок у севастопольского зрителя. Игровое существование и импровизационный стиль вносили полезную разрядку в работу актеров, помогая им восстановить силы после напряженного сезона на Основной сцене.

В своей актерской ипостаси Евгений Журавкин более всего запомнился севастопольским зрителям в ролях **Дон Жуана** и **Яго**. Идея полярности личности самого Дон Жуана и мира, окружающего его, стала главной в спектакле и нашла блестящее выражение в работе актера. Его герой был и влюбленным, и циничным, и грешным, и праведным одновременно. Иронические сцены в постановке соседствовали с романтическими. «Я способен любить всю землю, и я, подобно Александру Македонскому, желал бы, чтобы существовали еще и другие миры, где бы мне можно было продолжить любовные победы», — торжествующе восклицал на авансцене герой Журавкина, и эти слова, усиленные динамиками, гремели над залом театра.

Актеру помогли природная музыкальность и чувство ритма, как и в работе над шекспировским «Отелло». Режиссер наделил его Яго важной возможностью выражения зреющих замыслов — танцем. В него герой несколько раз впадал, как в транс, словно против собственной воли, и в такие моменты был особенно пугающе прекрасен. Ногами в черных сапогах он все быстрее и быстрее отбивал ритм, припадая, словно в исступлении, на сильные доли. Как орлиные крылья, кружились руки в широких рукавах, развевались полы длинного плаща и волосы, а на лице было торжествующе-высокомерное выражение. Нечто демоническое выдилось в решении образа этого героя, в его гриме и costume, в жутком свистящем ше-

поте, в смехе, в танце, даже в самом его первом появлении: высокая гибкая фигура в черном плаще двигалась крадучись, с грацией дикого зверя. Речь его звучала столь объемно и ритмично, что и проза воспринималась как стихи. Работа актера в этом спектакле заставляла вспомнить одну из его первых работ в Севастополе — **Арбенина** в спектакле В.В. Магара «Маскерадь, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова, когда казалось, что его герой не просто говорит стихами, а думает ими.

Журавкину подвластна не только высокая драма, но и комедия, недаром он всегда тяготел к комическим ролям «Античного проекта». Его виртуозное актерское существование в праздничной игровой стихии «**Слишком женатого таксиста**» снискало его «**дяде Стенли**» заслуженную любовь севастопольских театралов.

Е.И. Журавкин создал несколько спектаклей для Основной сцены: «**Как важно быть серьезным**» (2012) по пьесе **О. Уайльда**, «**Queen, или О чем молчат королевы?**» (2014) по «**Стакану воды**» **Э. Скриба**, «**Седьмой грех**» (2015) по «**Королевскому брадобрею**» **А.В. Луначарского**.

Удачным экспериментом оказалась его режиссерская работа «**Письма Первой Крымской**» (2014), представленная на Малой сцене театра. Жанр ее — литературно-драматическая композиция, основанная на документальном материале 1854–1855 годов. Звучащая вдалеке музыка, отголоски стрельбы и голоса актеров, читавших письма, свидетельствовали о том общем, что касается всех и на все времена, что заставляет каждого чувствовать себя частью страны и Истории. Хочется верить, что и дальнейшая творческая судьба этого талантливого человека сложится благополучно, и впереди у него будет много актерских и режиссерских побед.

*Елена СМИРНОВА*

## В ЗЕРКАЛАХ

**Д**ля того, чтобы сочинить такой спектакль, надо обладать, по крайней мере, двумя чувствами – неистребимой любовью к своей стране и столь же неистребимой болью за нее: за ее историю, культуру в целостности, где прошлое отражается в настоящем в своей искаженной, но обусловленной логике, а будущее расплывается в тумане неопределенности... Потому что все будет повторяться и повторяться так или иначе, а предугадать ничего нам не дано...

И еще одно необходимо – внятное, четкое чувство театральности, опирающееся на высокую культуру профессии и личности.

Алексей Бородин поставил в РАМТе спектакль «Последние дни» по одноименной пьесе М.А. Булгакова, поэме «Медный всадник» и пьесе Б. Акунина «Убить змеенъша», создав в своей сложной композиции не только временной перевертыш от последних дней жизни Пушкина к дням, предшествующим воцарению Петра Первого, но непосредственно обратив-

шись к нашей эпохе. И способствует этому не только заостренный текст акунинской пьесы, но точная направленность мысли.

Спектакль получился очень сложным, но идеально соответствующим непреложному закону русского психологического театра: от захватывающего чувства, от высокого градуса эмоционального восприятия происходящего – к тугому клубку мыслей, которые начинают медленно разматываться, словно нескончаемая нить. И втягиваешься в этот процесс с первой же минуты, с своеобразного пролога, когда три молодых человека в костюмах разных эпох (Дмитрий Кривошапов, Максим Керин и Павел Хрулев) читают с подросткового возраста вошедшие в плоть и кровь строки «Медного всадника». Они читают как будто нарочито безэмоционально, скупно, хотя каждый незаметно добавляет немного чувства, а зрители беззвучно шевелят губами, повторяя, а порой и предвосхищая эти волшебные сплетения образов. Так мгновенно рождается эмо-

Трехглазый – А. Гришин, Василий Голицын – И. Исаев



ция, которой суждено стать ключом к мысли, к попытке разгадать этот спектакль.

В создании подобной эмоции очень важную роль играют непривычная сценография **Станислава Бенедиктова**, в которой отсутствуют столь высоко ценимые зрителем изысканность и изящество; музыка **Натали Плэже** и **Алексея Кириллова** – нервная, тревожная, но с теми нотами успокоения, что могут помочь лишь на короткое время; свет **Нарека Туманяна**, скупо скользящий по подвижным конструкциям, пробуждая иллюзии то метельной ночи, то одетой в серый гранит Невы, то как-то особенно угрюмой в зимнее время набережной Мойки с давящими громадами зданий, среди которых – дом, где очень скоро умрет смертельно раненый на дуэли Александр Сергеевич Пушкин; и, конечно, сценическое движение, поставленное **Андреем Рыклиным**...

А пока – в стенах его квартиры все дышит тревогой и предчувствием беды: сестра Наталья Николаевна Александра (**Мария Турова**), нервно ожидающая приезда Пушкина, дядька поэта Никита (замечательная ра-

бота **Олега Зимы**), остро чувствующий, что надо немедленно уезжать в деревню, суэта согладаята Ш Отделения Биткова (очень выразителен **Александр Гришин**). И приезд из гостей Натальи Николаевны (**Анна Тараторкина** словно несет в душе постоянное смятение), а затем неожиданное появление Дантеса (**Виктор Панченко**) только еще больше и больше нагнетает ощущение близящейся трагедии. Она все теснее сужает круги, но и ширит их одновременно – на завтраке у библиофила Салтыкова, великолепно представленного **Алексеем Блохиным**, словно искры костра, разлетаются и сталкиваются реплики и суждения Нестора Кукольника (**Алексей Веселкин**), супруги хозяйина Александры Салтыковой (**Дарья Семенова**), графини Воронцовой (**Янина Соколовская**), злобного хромого князя Долгорукова, с которого и почти два века спустя не снято подозрение в авторстве анонимных писем Пушкину (**Александр Девятьяров** одержим такой ненавистью к поэту, что вызывает моменты смешанный с отвращением ужас, и играет отлично), поэта Бенедиктова (**Андрей Сипин**), соревну-

*Евдокия — М. Турова, Петр — В. Панченко, Наталья — Д. Семенова*





Бенкендорф — А. Веселкин, Дубельт — А. Бажин, Николай I — А. Мясников

ющегося с Пушкиным за право называться первым поэтом России.

По сцене движется хоровод, атмосфера которого захватывает настолько, что возникает ощущение остановившегося времени. Но оно движется, и его встречный поток словно растворяет в себе волю зрителя. Перед нами проходят, как будто из глубины времен возникая, мастерски воссозданные фигуры императора Николая (**Алексей Мясников**), Дубельта (блистательная работа **Андрея Бажина**), Жуковского (**Илья Исаев**), Геккерена (великолепен **Виктор Цымбал**), Богомазова (**Александр Доронин**)...

И все происходящее — вне быта, вне каких бы то ни было деталей театрального реквизита: пьют из воображаемых бокалов, передают из рук в руки воображаемые листы со стихами и письмами, потому что «жизни мышья суета» с ее нескончаемыми доносами, предательствами, интригами, сребренниками, которые получают из рук Дубельта его вездесущие соглядатаи, вершится вне времени и пространства, оставляя семена раздора и зла здесь, на Земле, в наследство будущему.

Словно для того, чтобы дать зрителю возможность задуматься над тем, как прорастают эти семена, Алексей Бородин переселяет нас в прошлое — возникает перевертыш в вертеп, в скоморошество (блистательный этюд-соло **Алексея Блохина**) на фоне старой Москвы — позолоченной, претендующей на пышность, но незавершенной, недостроенной, как и души ее обитателей, что отчетливо видится все в тех же изобретательных конструкциях Станислава Бенедиктова. Здесь царствует Софья (игра **Янины Соколовской** выразительна и темпераментна) под чутким и гуманным по тем временам руководством Василия Голицына (очень точная работа **Ильи Исаева**) в то время, как брат его, Борис Голицын (яркая роль получила у **Александра Доронина**) пестует и наставляет юного Петра, всячески поощряя его честолюбивые мечты о власти, о строительстве новой столицы государства.

Любопытное возникает сопоставление! Прозванный в Лицее «помесь тигра с обезьяной», отличавшийся всю жизнь, по воспоминаниям современников, яростным темпераментом, неукротимым нравом и немалым честолюбием Пушкин, уравнивается по



Пушкина — А. Тараторкина, Геккерен — В. Цымбал

этим качествам и по осознанности своего предназначения со «змеенышем» Петром, сильно сыгранным **Виктором Панченко**. Решенная в рапиде сцена схватки Петра с главой Стрелецкого приказа Шакловитым (**Алексей Веселкин** особенно выразителен в этой роли), лишь усиливает это ощущение неуправляемости того, кто «Россию поднял на дыбы», как, в сущности, подняла ее на недостижимые высоты поэзия Пушкина.

И здесь царят те же доносы, интриги, предательства, что начались в незапамятные времена и нет им конца века спустя. И — не будет...

Поистине ювелирно выстраивают свои партии **Александр Гришин** (Трехглазый, неожиданно предавший Софью и Василия Голицына, «репетировавший» роль убийцы Петра и невольно вызвавший мысль: а что было бы, если б так и случилось?..), **Андрей Бажин** (поэт Сильвестр), **Виктор Цымбал** (Де Невиль, столь горячо воспринявший и оценивший нововведение Голицына вместо закапывания жен в землю живьем рубить им головы как «европейский путь»), **Дарья Семенова** (Наталья Кирилловна, почти на бегу, машинально при-

казывающая сыну: «Петя, надень шапку!..»).

А завершается все воцарением Петра и — вновь звучащими чеканными, волшебными строками: «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия...», заключительными же словами спектакля становятся: «...Печален будет мой рассказ...».

Этот рассказ Алексея Бородина и его уникальной труппы и печален, и поучителен, потому что столь смелое и резкое соединение различных текстов о том, кто создал и во многом европеизировал государственную машину России, принесшую не уравниваемые ни на каких весах доли добра и зла; повествование о том, кто, опираясь на традиции предшественников, необозримо далеко продвинул их вперед, вывел на мировой уровень русскую литературу, отворив двери в ее Золотой век, — не может и не должен пропасть для новых поколений. Для тех, кто, по словам Алексея Бородина, должен помнить: «все времена отражаются друг в друге. Это делает нас сильнее, хотя и отнимает надежду на счастливый финал...»

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото Марии МОИСЕЕВОЙ

## ГРАНЬ, ЗА КОТОРОЙ ВОЗМЕЗДИЕ

**М**алый театр обратился к «Маленьким трагедиям» А.С. Пушкина. Блистательные новеллы прозвучали на Малой сцене Ордынки в режиссерском прочтении Вячеслава Езепова, став его дебютом в таком качестве, воплотив давнюю мечту народного артиста России. Спектакль еще и актерское высказывание. Вячеслав Езепов исполняет три главные роли, обостряя в каждом персонаже – Сальери, Барон, Председатель – ключевые черты их характеров и мотивации, соединяет к финалу, при всей несхожести судеб, в одно целое. А это душа человека – от момента первого и самого страшного проступка, когда он возомнил себя Богом, до последней черты, к которой уже подходит лишенным веры и опустошенным.

Режиссер выбирает из пушкинского цикла пьес три и, следуя своему замыслу, меняет их порядок, начиная с «Моцарта и Сальери». Образ старого ком-

позитора, чей долгий путь в искусстве сплошь преодоление, в высшей степени трагичен. Сальери Вячеслава Езепова ведет беспощадный диалог с самим собой. Да, он добился признания и почестей, но внутренне понимает, что остался всего лишь ремесленником. Потому что талант, безграничный и чистый, у Моцарта. Его музыка – на кончиках пальцев, он слышит ее повсюду и в одно мгновение соединяет в партитуру на нотном листе. Музыка Сальери – кровавые мозоли, труд до седьмого пота, и как только начинают звучать моцартовские мелодии, она становится плоской, безликой.

Любовь и ненависть к Моцарту разъедают Сальери, он страдает почти на физическом уровне. Искренне плачет, когда прикасается к нотам с новым сочинением своего соперника, впадает в ярость, услышав плохую игру слепого музыканта (**Дмитрий Бочаров**), не прощает гениальному композитору его бес-

«Моцарт и Сальери». Сальери — В. Езепов, Моцарт — С. Ефремов. Фото Н. Антипова





«Скупой рыцарь». Барон — В. Езепов.  
Фото Н. Антипова



«Моцарт и Сальери». Моцарт — С. Ефремов,  
Сальери — В. Езепов. Фото Н. Антипова

печности по отношению к собственным шедеврам. В нем все время борются два человека – один стремится защитить божественный дар Моцарта, другой жаждет его смерти. Последний в итоге побеждает.

Моцарт **Сергея Ефремова** – искрящаяся радость, гимн жизни. Он открыт миру и великодушен, искренне любит старшего друга и без тени лести высоко оценивается о его произведениях, дорожит мнением о своих «безделицах». Но в шутовском диалоге двух композиторов, когда они садятся за клавиш и исполняют сочинения друг друга, отчетливо открывается небесная высота Моцарта и приземленность Сальери. Зависть становится тяжелым испытанием, а когда борьба проиграна, мир утрачивает краски, порождает Черного человека.

В бокале с вином еще нет яда, но Мо-

царт уже отравлен. Этот переход от бурлящей жизни к созерцанию потустороннего, осознание своей жертвы и, стало быть, предназначения, сыгран совсем еще молодым артистом достоверно, без лишних эмоций. Он пишет «Реквием», жизнь уходит по капле, во всем облике уже что-то нездешнее, и совсем скоро откроются светлые врата. Не для Сальери.

В «**Скупом рыцаре**» режиссером выбран главный монолог Барона, где каждое слово беспощадно высвечивает омертвевшую душу. В почти мгновенном сценическом перевоплощении Вячеслава Езепова – от высоких страстей и терзаний Сальери к утратившему человеческий облик скупцу – почерк настоящего мастера. В коротком эпизоде открывается чудовищная нелепость и бессмысленность жизни Барона, ослеп-



«Пир во время чумы». Священник — В. Дахненко, Председатель — В. Езепов

ленного золотом, давно позабывшего, для чего все эти сундуки. Облаченный в парчовый халат, он сливается с грудями золота, растворяется в неживой природе металла.

Эти важные смысловые акценты вписаны в текст спектакля художником-постановщиком **Александром Глазуновым** и художником по свету **Андреем Изотовым**. В «Моцарте и Сальери» живописное полотно мира к финалу трагедии становится черно-белым листом, в «Скупом рыцаре» и без того небольшое пространство сцены сжимается до размеров норы с заживо погребенным Бароном. Приходит время «**Пира во время чумы**», и краски становятся нарочито грубыми, утрачивают внутреннее свечение, как если бы их уже коснулся тлен.

Следуя логической цепочке, режиссер показывает последние дни обезумевшей толпы. Она ведома своим Председателем, окончательно потерявшим веру, а вместе с ней и надежду. Его опустошенность резко контрастирует с весельем

пирующих, с их отчаянными и нелепыми плясками. В ломаных линиях хореографического рисунка **Нatalьи Цыбульской** читаются знаки беды. Предупреждения и в жутких видениях Луизы (**Мари Марк**), но сила толпы, пусть и скованной страхом, оказывается сильнее разума одного человека. В какофонии звуков тонет чистый голос Мери, ее песня отрезвляет, но лишь на мгновение (в разных составах эту роль исполняют **Елена Харитонова** и **Аксиния Пустыльников**), и гимн во славу чумы из уст Председателя становится последней каплей.

У человека всегда остается выбор, даже если он стоит на пороге смерти. Тот, кто верит в спасение души, не упивается пороком. Кто помнит о возмездии, не перешагнет запретную черту. И тогда чума обойдет стороной наши города и дома.

Елена ГЛЕБОВА

Фото Николая АНТИПОВА  
предоставлены театром



## РАЗГОВОРЫ ПОСЛЕ...

**В**первые месяцы этого года в Театре-студии под руководством **Олега Табакова** состоялось две премьеры. Первая — по киносценарию **Федерико Феллини** «**Ночи Кабирии**» и вторая — «**Разговоры после...**», где в пьесе **Ясмینی Реза** есть еще одно слово «погребения», но театр убрал его, видимо, чтобы не огорчать зрителей.

Начну с так называемого ремейка известного фильм итальянского гения с Джульеттой Мазини, поскольку сценическую версию **Алены Лаптевой** и **Янины Колесниченко** нельзя полностью назвать ремейком, если не считать закодированных сюжетов, связанных с судьбой романтической проститутки, оказывающей сексуальные услуги клиентам не самого высокого ранга.

Малая сцена «**Табакерки**» с ее максимальным приближением к зрителю дает возможность крупных планов исполнителей, как в кино, но действенная природа театра не терпит статичности, заставляя актеров постоянно двигаться, обыгрывать декорации, придуманные художником **Ольгой Рябушинской**.

В первой части одноактного спектакля все персонажи неустанно изображают «дикие прерии» темного дна. Тут и бандиты, и проститутки, и бездомные, среди которых выделяется хрупкая фигура истощенной женщины со следами былой красоты, наблюдающей со стороны за шумным вертепом. Танцующим, поющим, дразнящим слабаков и плюющим на всякие приличия, пото-

«Ночи Кабирии»





«Ночи Кабирии». Бомба — Е. Германова

му что самое неприличное — это заявлять о своем достоинстве, быть не таким, как все. Сострадание здесь исключено, его заменили жестокость и вседозволенность, а доверчивых чудаков презирают, поднимают на смех. Неслучайно девушка по имени Кабирия (**Наталья Попова**), вытащенная из реки, куда ее бросил ухажер из-за денег, будет взята в плен пьяными отморозками, и издевательства продолжатся в виде акробатических этюдов. Летая с рук на руки, подобно гуттаперчевой кукле, она кричит, умоляет, но это ничуть не действует на расшалившихся «циркачей». Ни одна из подружек по «бизнесу» не придет ей на помощь, наоборот, бесплатное представление доставит им удовольствие. Пластический дивертисмент, технически выполненный молодыми артистами весьма искусно, — не что иное, как вставной эпатажный номер, который может быть, а может — и

не быть, поскольку жанр спектакля до конца не определен.

Неслучайно действие происходит в заброшенных римских катакомбах, приспособленных под ночной клуб, где каменные своды нависают над головой, под ногами по желобам течет грязная вода, и лишь обнаруженный археологами старинный фонтан напоминает о былом величии Рима. Для некоторых, заглядывающих сюда «упакованных» граждан, это экзотика, возможность проявить свое благородство и подарить коробку шоколадных конфет, для других — снять дешевую проститутку и отвезти в шикарный номер с хрустальной люстрой, которая опускается сверху и вызывает ошеломление у Кабирии, не говоря об автографе вышедшего в тираж артиста в исполнении **Никиты Уфимцева**, забавляющегося произведенным на нее эффектом.

Наконец, во второй части спектакля



«Разговоры после...». Натан — Е. Миллер, Элиза — О. Красько

энергия бесконечного кружения приоткрывается, и зрителям дается возможность поближе познакомиться с непутевой Кабирией, продолжающей верить в любовь, поближе рассмотреть гордую нищенку и разгадать ее тайну. И тут начинается самое интересное, потому что две актрисы **Наталья Попова** и **Евдокия Германова** (Бомба) играют судьбу, а не просто предлагаемые обстоятельства роли. Они связаны между собой. Одна только начинает осваивать профессию «ночной бабочки», твердо уверенная, что, накопив денег, оставит опасный промысел и сможет работать в модном магазине, встретит любящего мужчину, ну, а у второй — все мосты в будущее давно сожжены, она тоже когда-то мечтала, но жестокие обстоятельства оказались сильнее бесплодных иллюзий. Теперь ее дом здесь, среди бродяг и неудачников, таких, как она сама. Единственное, что у нее нельзя

отнять — это свободу и тележку, в которой помещается весь ее нехитрый, дырявый гардероб, надо только уметь его носить. Наталья Попова наделена природной органикой и внутренней пластикой. Скажу больше, Попова и Германова спасают спектакль от поверхностного скольжения, насыщают его непредсказуемыми психологическими поворотами и сильными чувствами. Чего только стоит встреча Кабирии с Оскаром (**Василий Бриченко**), притворившимся бескорыстным влюбленным и лихо окружившим ее, позвав к алтарю. Она ни минуты не сомневается в порядочности этого красивого мачо, продавая свой домик и снимая все деньги со счета. Когда же на последнем свидании циничный шулер показывает свое истинное лицо и, открыв чемодан, видит в нем подвенечное платье, его охватывает бешенство, он готов задушить бывшую «невесту». Но и тогда Кабирия не



«Разговоры после...»

хочет верить в столь страшное коварство, а убедившись — не раскаивается, бросая вслед «жениху» все свои накопления, ибо надежду на счастье у нее никто не сможет отнять.

Спектакль «**Разговоры после...**» по пьесе **Ясмину Реза** не носит утешительного характера и уж совсем не похож на слезливую мелодраму, перед нами скорее психологическая драма с непростыми отношениями между двумя братьями, Натаном и Алексом, сестрой Эдит и приехавшими на похороны брата дядей Пьером и его кокетливой женой Жульен.

В стеклянном загородном доме с прозрачными стенами, похожем на аквариум, еще витает дух покойного отца, дети которого давно не собирались вместе, и теперь должны посмотреть друг другу в глаза, простить старые обиды и покаяться... Сделать это очень трудно, ведь мертвый отец все равно не ус-

льшит их. Так думают они, но не режиссер **Данил Чащин** и художник **Николай Симонов**, реализовав загробный мир в виде наглядной живой инсталляции. На подвешенных мониторах периодически возникает образ отца, которого зрители видят, а растерянное семейство нет. Возникающий из небытия бывший хозяин дома (его транслирует на экране **Андрей Смоляков**) прислушивается к разговорам родственников, молча реагирует на их споры, конфликты, но не вмешивается. Теперь, будучи небожителем, он не имеет на это права, и в то же время своим витальным присутствием подтверждает — вечная духовная жизнь существует в отличие от грубой материи, способной превращаться в песок. На сцене его много, он сыплется сверху, словно дождь, наполняет чашки вместо кофе, создавая атмосферу ирреальности в окружающем мире условностей, где безусловен только внутрен-

ний мир человека. В спектакле молодого режиссера Данила Чащина мистика и реальность идут параллельно, расширяя границы непознанного и объединяя макрокосм вселенной и микрокосм души.

Вот почему в этом спектакле так важно было добиться от артистов правды чувств, не имитации, а настоящей правды. Ни одного из исполнителей не могу обвинить в механическом существовании и техническом проговаривании текста, что сегодня довольно часто встречается в других театрах. Сдержанная тональность при внутреннем напряжении присутствует почти у каждого исполнителя. Но больше всех, как мне показалось, много сил, чтобы не взорваться и не нагрубить, тратит Натан в исполнении **Евгения Миллера**. Он весь, как натянутая струна, все переживания до поры до времени держит при себе и на откровенный разговор с сестрой, защищающей младшего брата, не идет.

Неожиданный приезд бывшей любовницы Алекса роскошной Элизы (**Ольга Красько**) усугубляет его внутренний разлад с самим собой. Поэтому неизвестно, что перевесит: благородство по отношению к покинутому ею брату или вновь вспыхнувшие чувства к загадочной гостье. Как и следовало ожидать, побеждает страсть. В безумном восторге Натан осыпает Элизу поцелуями, рыдает, как мальчишка, потому что в любви момент она может выскользнуть из его рук и исчезнуть навсегда. А пока они могут укрыться под кружевным куполом черного зонта и траур не помешает им быть вместе.

В запутанном любовном треугольнике не последнюю скрипку играет Алекс **Ивана Шибанова**. Неуравновешенный комплексуемый неудачник, не ставший писателем, обижен на весь мир. Алекс преследует Элизу и постоянно провоцирует тех, кто не может ему ответить.

Таким объектом для насмешек он избирает жену Пьера — Жульену в нелепой шляпке из цветов. **Марианна Шульц** изображает мягкую, добрую, наивную женщину, выходящую в третий раз замуж, которая не в силах понять, чем она так насолила Алексу. Наконец, когда племянник доводит ее до слез, ему становится стыдно, и он бросается к ней на шею. Казалось, мир восстановлен в доме, но Алекс по-прежнему не может смириться с изменой Элизы, покинувшей его три года назад.

Зато Пьер, несмотря на преклонный возраст и мучительную подагру (поэтому передвигается с помощью костылей), относится ко всему легко, можно сказать, играючи. **Борис Плотников** создает образ стареющего бонвивана, поклонника женской красоты и любителя приключений. Своими шутками и анекдотами он разряжает гнетущую атмосферу трагического исхода. Сглаживая острые углы в отношениях непримиримых братьев, особенно внимательно относится к их сестре Эдит (**Марина Салакова**), понимая, насколько трудно этой одинокой женщине держать прямую спину и не жаловаться.

Каждый обитатель осиротевшего дома будет по-своему справляться с большой невосполнимой утратой, чувствуя себя неприкаянным. Даже идея с вкусным ужином, который все бросятся готовить, не объединит «чужих» родственников, поскольку судьба развела их в разные стороны и жить вместе они не смогут. Вот и приходится усопшему отцу смотреть на свое семейство свысока, то есть, с экрана монитора, надеясь, что когда-нибудь они поймут, в чем заключается смысл быстро проходящей жизни, утекающей сквозь пальцы, словно песок.

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото Екатерины ЦВЕТКОВОЙ

## АКТЕРСКАЯ СУДЬБА

**З**аслуженная артистка РФ, народная артистка РСО-Алания, актриса Русского академического театра имени Евгения Вахтангова Александра Николаевна Турик отметила свое 75-летие и 50-летие творческого служения.

«Яма», «Солдатская вдова», «Немного нежности», «Странная миссис Сэвидж», «Дорогая Памелла», «Афинские вечера» — более 200 главных ролей в разных спектаклях сыграно за полвека на сцене. Ее карьеру по праву называют блистательной.

Александра Николаевна говорит, что сама судьба привела ее на сцену. Стать артисткой мечтают многие девочки, но Саша Турик из глухой деревни Лисичкино в 60 дворов на Смоленщине об этом и не думала. Время было тяжелое, послевоенное, в школу приходилось добираться через лес, где иногда и волки рядом пробежали. В детстве Саша мечтала стать почтальоном. *«Почтальонку у нас во время войны и после ждали все, так что я даже завидовала*

*ей, совсем не задумываясь, что почти приходилось носить из райцентра, а это восемь километров через лес»,* — вспоминает актриса.

Позже появилась мечта стать художником — рисовать девушка очень любила, и у нее это неплохо получалось. В 15 лет уехала в Волгоград к сестре и поступила в строительное училище, выучилась на штукатурно-маляра и даже поработала по специальности. Какое-то время училась в Саратовском художественном училище на скульптурном отделении, но вскоре почувствовала, что это не ее призвание, и, вернувшись в Волгоград, стала активисткой комсомольской организации. В 19 лет Александру назначили художественным руководителем Дворца культуры Красноармейского района Волгограда, а поскольку знаний и опыта было маловато, она подала документы в культпросветучилище, и уже через год освоила аккордеон и гитару-семиструнку.

В училище на нее обратила внимание актриса Волгоградского драмтеатра

Александра Турик





Александра Турик

им. М. Горького, преподававшая на отделении режиссеров самодеятельных театров, и посоветовала девушке поступать в театральную студию. Выдержав конкурс за человек на место, Александра Турик поступила, но, чтобы учиться и стать актрисой, ей необходимо было избавиться от белорусского говора. Прежде чем достигнуть отличного результата, пришлось много работать над собой, заниматься с педагогом по технике речи, а теперь она сама уже многие годы преподает сценическую речь и художественное слово, и ее многочисленные ученики успешно работают в разных городах страны, снимаются в кино. Их успехи очень радуют актрису и педагога Александру Николаевну Турик.

Полвека назад она начала свой творческий путь на сцене Смоленского драматического театра им. А.С. Грибоедова. Здесь познакомилась со своим супругом народным артистом РФ, заслуженным артистом РСО-Алания Вячеславом Вер-



«Афинские вечера». В роли Анны Павловны

шининым, а некоторое время спустя актерская судьба привела их во Владикавказ. Так в биографии актрисы появился Русский академический театр имени Евгения Вахтангова.

С самого начала Евгения Турик завоевала любовь и признание зрителей. Она обладает особым и редким даром комедийной и характерной актрисы — красота, ирония, способность дарить ощущение праздника. Ее героини яркие, разноплановые, настоящие. Каждую роль актриса не создает, а проживает, поэтому ее выход на сцену всегда становится событием. Любит отрицательные роли, потому что «есть, что играть, есть за что зацепиться». *«Я очень рано стала исполнять роли старух и всегда с удовольствием делаю это, — говорит актриса. — Люблю образы деревенских женщины, потому что знаю, чем они живут».*

Все эти годы Александра Турик продолжает удивлять зрителей своими сценическими образами, соединяющими в себе смешное и трогательное, хрупкость и невероятную внутреннюю силу. Она наделяет своих героинь неподдельными чувствами и эмоциями, и они передаются зрителям, надолго остаются у них в памяти. *«Работая над ролью, я чаще иду от внешнего к внутреннему, — рассказывает Александра Николаевна. — И то, что я люблю рисовать, очень помогает мне в про-*



«Тетки в законе». В роли Ганриетты Карловны

фессии. Я должна увидеть образ внешне. Мне важно, во что одета моя героиня, какой у нее будет грим и даже, какой платочек — с кружевном или без. Например, в спектакле «Дядюшкин сон» для своей героини, стившейся полковницы Карпухиной, я нашла такую деталь: она появляется на сцене в валенках с обрезанными голенищами на босу ногу, танцует в них, а затем лихо сбрасывает».

Любимых ролей у Александры Турик великое множество — Харитина в «Не стреляйте в белых лебедях» Б. Васильева, Филумена в «Филумене Маргурано» Эдуардо де Филиппо, Зойка в «Зойкиной квартире» М. Булгакова, Мира в «В списках не значился» Б. Васильева, сестра Крысчед в «Полете над гнездом кукушки» К. Кизи, Лилли Белл в «Странной миссис Сэвидж» Д. Патрика. Из работ последних лет ей особенно дороги Малу в «Моем веке» М. Лоранс, Анна Павловна в «Афинских вечерах» П. Гладиллина, Генриетта Карловна в «Тетках в законе» А. Коровкина.

Была у Александры Турик в молодости мечта сыграть Настасью Филипповну в «Идиоте» Ф.М. Достоевского и Элизу Дулиттл в «Пигмалионе» Б. Шоу — не случилось. Но своей актерской судьбой она довольна: «Столько вкладываешь сил в роли, что все они становятся очень дорогими. Если роли не любить, как можно выходить на сцену? Жизнь пролетела как одно мгновение — нескончаемая работа, неиссякаемый поток зрителей, множество гастролей, аплодисментов, цветов. Время идет, меняются люди на сцене и в жизни, но одно остается неизменным — любимый театр, который и по сей день дает столько же сил, сколько и забирает. И, может быть, я старомодна, но мне претят столь популярные сегодня скандально-эпатажные выверты на сцене, которые выдаются за «новое слово в российской режиссуре». Я — за театр, понятный зрителю, несущий что-то доброе и светлое его душе. Считаю, что его главное предназначение именно в этом!»

Вера ЗИНЬКО



## ОСОБЫЙ СТИЛЬ

**В** 2010-м году труппа **Курского государственного драматического театра имени А.С. Пушкина** приняла в свои ряды молодого и многообещающего актера — **Евгения Сетькова**. За прошедшие годы ощутимо вырос уровень его актерского мастерства, и на сегодняшний день Евгений является одним из наиболее востребованных артистов театра.

Начав свою карьеру на Курской сцене с романтических героев, молодой актер постепенно осваивал новые горизонты и вскоре доказал, что его талант не вмещается в рамки определенного амплуа. Зрители смогли заметить это, познакомившись с его Мухояровым в спектакле «**Правда хороша, а счастье — лучше**» **А.Н. Островского**. Хитрый, пронырливый пройдоха разительно отличается от других героев Сетькова — прямых, горячих и честных.

Но самого пристального внимания заслуживает его **Джордж Пигден** в «**Номере 13**» **Р. Куни**. Когда актер впервые появля-

ется на сцене, его сложно узнать: сутулый, неуверенный в себе, едва ли не заикающийся Джордж — полная противоположность другим, блестящим образам. Сетьков предстает перед зрителем таким маленьким сыном, простым и бесхитростным, неспособным на решительные поступки. Этот персонаж меньше всего хочет быть втянутым в скользкую ситуацию, в которой оказался его шеф Ричард Уилли, и не видит иного выхода из нее, кроме как честно покаяться во всем.

Глядя на такого недотепу, поневоле думаешь: как же он выжил в мире политики и заслужил пост секретаря помощника премьер-министра британского парламента? И меньше всего от Пигдена можно ждать активных действий. Сгорбившийся и будто постоянно ждущий удара, Джордж производит вполне определенное впечатление. Тем удивительные изменения, которые происходят с ним по ходу развития действия. Распрямяющийся (и буквально,

«Номер 13». Джордж Пигден — Е. Сетьков, Тело — С. Тоичкин





«Портрет Дориана Грея». Адриан Синглтон — Е. Сетьков

и в переносном смысле) секретарь демонстрирует и смекалку, и находчивость и даже некоторую артистичность. Сетьков очень точно, по крупицам, меняет своего героя и потому этот процесс происходит естественно, без резких скачков. Тон его от сцены к сцене становится увереннее, меняется в зависимости от обстоятельств и дополняет картину, увиденную зрителем.

Можно заметить, что в своей работе актер старается использовать как можно больше выразительных средств, — он всегда стремится найти позы, манеру движения, походку, которые помогли бы составить мнение о его персонаже, сказать о герое Сетькова больше, чем слова. Так и Джордж, заламывающий в начале руки по каждому поводу, в конце позволяет себе уже более смелые жесты и движения. И, чем больше меняется его персонаж, тем сильнее это заметно.

Каждую из работ Евгения Сетькова отличает динамичность: его герои меняются, реагируя на обстоятельства и никогда не приходят к финалу такими же, как

ми были в начале. Это можно сказать и о персонажах, которые находятся на сцене не слишком долго. Даже в рамках эпизода Сетьков умудряется изменить своего персонажа. Это хорошо заметно в спектакле «Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду, где артисту досталась роль Адриана Синглтона.

Его герой присутствует на сцене всего лишь несколько минут, но за это время разительно меняется — от безучастного ко всему и потерявшего смысл существования юноши, до человека, который понял, для чего он появился на свет. Здесь Сетьков играет на контрасте отрешенности с цельностью и за короткие мгновения выдает огромный спектр эмоций. Одним из ярких воспоминаний о спектакле остается его безучастие в начале сцены и воодушевленность в конце. Адриан нашел смысл существования, исполнил свою жуткую миссию — и для него это мгновение, наверное, стало главным за всю жизнь. Одержимый фанатик, готовый на все ради своего учителя, — таким здесь оказался Сетьков.



«Мораль пани Дульской». Збышко — Е. Сетьков, пани Юльясевич — Е. Петрова

Интересно наблюдать за актером и там, где его герой проходит длинный путь в течение всего спектакля, как это случилось в «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Работая над ролью графа де Гиша, Сетьков сыграл его представителем «золотой молодежи» того времени. И правда — сначала зритель видит капризного, избалованного мальчика, который привык получать то, что хочет. При этом отказать ему в уме нельзя, поскольку де Гиш не идет напролом, а добивается своего куда более изощренными способами.

Здесь Сетьков использует особую, кошачью пластику, которая отлично дополняет облик его персонажа. Вкрадчивый и обходительный, он старается обольстить Роксану, однако со своими недругами предпочитает не церемониться — если уж мстить, так до конца. Но и тут проявляется его манера обставлять все максимально пристойно: желая расквитаться с Сирано, он не принимает для него убийц, как для Линьера. Отчасти потому, что уже успел убедиться — с Бержеракком так не справиться. Вместо

этого де Гиш отправляет его на верную гибель, о чем прямо говорит Роксане. И привычку графа открыто говорить о планах и намерениях, нельзя рассматривать как честность. В интерпретации Сетькова это, скорее, способ насмешки над окружающими, заявление о своем всемогуществе и уверенность в безнаказанности.

Являясь антагонистом главного героя, де Гиш не превращается в законченного негодяя. По мере действия его персонаж развивается и в финальную точку приходит совершенно другим, нежели был в начале: повзрослевшим, помудревшим и даже отчасти раскаявшимся. Может быть, его изменило время, а может быть, он увидел силу любви Роксаны, которая и спустя годы осталась верна Кристиану. Само его поведение дает понять, что это уже не злой мальчик, который старается во что бы то ни стало напасть на счастливого сопернику.

Правда, Збышко Дульскому в спектакле «Мораль пани Дульской», по воле драматурга Г. Запольской измениться не удалось. Мы видим блестящего хлыща, про-

жигающего жизнь. Для него как будто нет никаких авторитетов: к родной матери он относится, пусть и с сыновней нежностью, но насмешливо, отца любит, но жалеет. А сам, словно мотылек, порхает по кабачкам, не желая всерьез осмыслить свою жизнь.

Первая искра симпатии к персонажу Сетькова проявляется, когда зритель видит, как Збышко общается с одной из своих младших сестер. С Хесей, которая кажется более близкой ему по характеру, он не церемонится и порой обращается с ней даже грубо, тогда как Меля, напротив, является для него единственным лучом в окошке.

И вскоре становится понятной причина такого отношения. Легкомысленный и, казалось бы, пустоголовый мотылек, в глубине души ненавиден сам себе. Он изо всех сил старается выдать из себя врожденное мещанство, стать Человеком с большой буквы. Проницательный, он смотрит людям прямо в душу. Потому и видя, что болезненная сестра сильно отличается от остального семейства, находит ее общество более приятным, тогда как пребывать в компании остальных ему порой даже противно.

Наблюдая за героем Евгения Сетькова, иногда просто физически ощущаешь, как раздирают его на части внутреннее мещанство и стремление стать честным, бла-

городным человеком. Как мечется он между сытой, спокойной жизнью и долгом чести. Это уже отнюдь не «золотой мальчик», как в предыдущем случае, который мало задумывался о том, как живет и что делает. Герой Евгения Сетькова хочет истребить в себе мещанство, но слишком слаб для этого. И пани Юльясевич, которая тоже отличается достаточной проницательностью, знает, на какие точки давить, чтобы сломать его.

Когда уже сломленный Збышко начинает бунтовать, это похоже на предсмертную агонию, в которой он хоронит все свои мечты и понимает, что мещанин в нем все-таки взял верх над честным человеком. И когда молодой пан грозит распутничать и куролесить, когда он выплевывает слова с ненавистью и отвращением, становится понятно: эти чувства он испытывает прежде всего к себе самому. За то, что не смог стать тем, кем хотел...

Такого поверхностного с виду и на самом деле многослойного персонажа создал актер, точно прочитав замысел драматурга. Пожалуй, это является его особенностью: быть на сцене человеком с «двойным» дном. И потому зрителям особенно интересно наблюдать за работами Евгения Сетькова.

*Ирина КОРЕНЕВСКАЯ*

## СТО ЛЕТ АЛЕКСАНДРА ЛАЗУТИНА

**М**олодой Александр Блок, игравший в любительских спектаклях, мечтал умереть на сцене. Ведущий актер **Оренбургского театра музыкальной комедии**, заслуженный артист России **Александр Лазутин** всегда очень хотел отметить на сцене свой столетний юбилей. Мечта сбылась. Сложив две даты — **60-летие** со дня рождения и **40-летие** сценической деятельности, он назвал свой бенефис «**На все сто!**» За 40 лет служения сцене в его судьбе бы-

ло всего два театра — Оренбургский и Магаданский. И в обоих он работал и работает на все сто!

Он пришел в Оренбургский театр после окончания Саратовского хореографического училища как артист балета. Но на сцене раскрылись его незаурядные вокальные и драматические способности.

— *Александр Геннадьевич, что-нибудь предвещало, что вы станете артистом?*

— Нет. Но мама и пятеро ее сестер хорошо пели, а папа играл на гармошке. Про-



Александр Лазутин. Бенефис «На все сто!»

фессиональных артистов в семье не было, я один. Все началось с того, что мама привела меня, одиннадцатилетнего, на «Коппелию» — выпускной спектакль хореографической школы-студии при театре музыкальной комедии. Жили мы в то время небогато, театром не были избалованы. В кино, в цирк ходил, а в театр — впервые. И вот уж действительно ничто не предвещало, что мне понравится балет. Если бы комедия... Но я так увлекся, что через пять дней меня привели в хореографическую школу на просмотр. Там сказали: берем! Отучился четыре года, поехал в Саратов, а после училища вернулся в Оренбург.

— *Кто тогда блистал на сцене Оренбургского театра музыкальной комедии?*

— Валентина Дей-Дей, Владимир Дубовов, Вера Малясова, Альберт Леман, солисты балета Владимир и Гульнара Черновы, Ирина Горовацкая, Людмила Гарган. В амплу комика — Юрий Матве-

евич Шнейдеровский. Я обожал его, когда он выходил на сцену. Наш театр гремел на весь Советский Союз. Было очень много гастролей, мы объехали буквально всю страну. Народ всегда любил оперетту, хотя у нас и на мюзиклах сейчас аншлаги.

— *А у вас к чему больше сердце лежит — к оперетте или мюзиклу?*

— К оперетте. Я вырос на этом и 20 лет проработал в оперетте, как артист балета. На меня ставили много эксцентрических номеров — канкан, арлекинада, все перетанцевал.

— *А как в вашей жизни появился Магадан?*

— Здесь очень трудно решался квартирный вопрос, а туг меня и супругу — солистку балета, пригласили в Магадан. Это произошло в 1990-м году, и в общей сложности мы там проработали 16 лет. В 2005 году там же мне присвоили звание заслуженного артиста России. Но уже не как артисту балета...

— *А вот с этого места, пожалуйста, поподробнее. Как вы перешли на актерские рельсы?*

— В 1998-м, как артист балета, я ушел на пенсию, и меня стали использовать в качестве драматического актера. Магаданский театр — музыкально-драматический, там один день шла оперетта, другой — драма. И вот после завершения балетной карьеры я сыграл 37 драматических ролей. И «Вишневый сад», и «Три сестры» Чехова. Играл с Людмилой Ивановной Касаткиной в спектакле «Странная миссис Сэвидж». Она приезжала к нам на четыре спектакля. А с Валентиной Талызиной мы играли комедию «Шестой этаж».

Я был занят не только в драме, но и в оперетте. Мне давали небольшие роли, когда я еще выходил на сцену как артист балета. В основном в сказках и без вокальных партий. Спел я всего одну фразу в спектакле «Цыган-премьер». «Темпо, темпо, черт вас знает, темпо, черт вас побери, так написано в клавире, раздва, раздва, раздва-три» Вот и все слова. Но я учил их месяц. А первая большая роль случилась в советской оперетте «Принцесса из Марьиной рощи».



Концертный номер «Танго»

— Спешим?

— Да.

— *Голос подходящий оказался или учились петь?*

— Я и сейчас учусь. Хожу к концертмейстеру, как к зубному врачу. Она меня мучает — не то, не так. Но я все равно очень рад, потому что понимаю важность этого. Моя вторая большая роль была в мюзикле «Бальзаминов». Потом пошли оперетты — князь Воляпок в «Сильве», дядюшка Пеликан в «Принцессе цирка», Фраскатти в «Фиалке Монмартра», Карнеро в «Цыганском бароне»...

— *Какой спектакль больше всего запомнился?*

— Самый первый, та самая «Принцесса из Марьиной рощи». Мне было так пло-

хо, я покрывался холодным потом. Боялся, что, как откроется занавес, у меня дыхание остановится. Дыхание не остановилось. Но, кажется, я заикался от волнения. Когда танцевал, так не волновался. Балет — совсем другой жанр.

— *Мне кажется, что в вас изначально заложена комедийная стихия.*

— Да, и я это люблю. Но перед спектаклем я должен прийти и со всеми переругаться. Заведу себя, потом сижу, гримируюсь, слушаю первый акт. Настраиваюсь. Прихожу в форму. Предположим, «Сильва» идет. В гримерку заходит Павел Бедарев, исполнитель главной роли. Смотрит на меня и говорит: «Зачем я консерваторию заканчивал? Пою-пою, а сейчас выйдет Лазутин и соберет все цветы и аплодисменты».

— *Думаю, что у комика больше простора для фантазии, чем у героя.*

— Это действительно так. Виталий Николаевич Брук, наш главный дирижер, говорил Павлу: «Никогда не хохми. Это не твое амплуа. Ты герой: в первом акте вышел, познакомился с героиней, во втором разругался. В третьем помирился и пошел на поклоны. Все». А у меня действительно простор.

— *Почему вы из Магадана вернулись?*

— Умер папа жены, потом мой отец. Нашим мамам по 80 лет, и мы не могли их бросить в одиночестве. Меня не хотели отпускать, но, тем не менее, я дал прощальный бенефис «Я говорю вам до свиданья». Вернее — два бенефиса. Сыграл в комедии «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина и в оперетте «Баядера» Имре Кальмана. Уезжал с тяжелым сердцем. Север — это другие люди. Щедрые душой. Они так радуются, когда в театр приезжает новый артист. Сейчас Павел Бедарев туда уехал. Жалко, я с ним дружил. И для Оренбургского театра это большая потеря — классический герой, баритон. Хотя труппа у нас сейчас молодая и очень сильная.

— *Александр, вы великолетный рассказчик. Не преподаете?*

— Преподавал в Магадане. Вставал рано



«Ночь перед Рождеством». В роли Дьяка

утром и бежал к восьми в Северный гуманитарный лицей. Потом в детскую спортивную школу, где ставил хореографию в секции художественной гимнастики — номера с булавами, лентой, мячом, скакалкой. По четыре номера к каждому соревнованию. Еще был балетмейстером в кукольном театре. Потом шел на спектакль, после спектакля приезжала машина, и мы с женой ехали в ресторан «Империал». Тогда в ресторанах были модны мюзик-холлы. Вот и мы танцевали. До пяти часов утра. Приходили домой и падали. А к восьми опять в Северный гуманитарный лицей. И так 16 лет. Поэтому сейчас не преподаю. Категорически не хочу. А супруга преподает.

— *Оперетта предполагает умение носить смокинг, цилиндр, элегантно опираться на трость. Где вы этому научились?*

— Я думаю, это от балета пошло. Когда я только пришел в театр, режиссер Исаак Иосифович Берлянд заставлял молодежь надевать репетиционный фрак. И ходить надо было, распрямив плечи так, чтобы края бортов не сходились. Чтобы открывались пуговицы рубашки, края жилета и бабочка. Учили держать спину. Мне наша актриса Анна Ивановна Леонова го-

ворит: «Уж как ты красиво держишься. И все время королей да царей играешь. Ты когда-нибудь тракториста будешь играть?» «Не царское это дело, матушка!», — смеюсь я. А и правда, в «Трех мушкетерах» играю Людовика, в «Дубровском» — князя Верейского. В сказке «Иван да Марья» царя репетирую, занят в мюзикл Кима Брейтбурга. Его ставит московский режиссер Алла Чепинога. На репетициях мы много импровизируем, смеемся от души. Все, как я люблю.

— *А в жизни вы такой же искрящийся, легкий?*

— Я, видно, очень плохой человек, потому что вокруг меня только хорошие люди. У батарейки не может быть два плюса или два минуса. Сколько вокруг меня было хороших людей! Я приехал в Магадан, был еще жив Вадим Козин — великий певец. На его 90-летие приехали Светлана Тома, Иосиф Кобзон, Капитолина Лазаренко, братья Дьяченко. Было много цыган, Козин ведь из рода Вари Паниной. Цыгане такие уже, ассимилированные, с благородными манерами. Кобзон привез австрийский алый рояль. А Козин жил в однокомнатной «хрущевке». Поэтому мэр Магадана купил соседнюю трех-



«Бабий бунт». Дед Захар — А. Лазутин, Семеновна — О. Шехурдина

комнатную квартиру. За 20 дней ее отремонтировали, затащили рояль через окно. Здесь и должны были отмечать юбилей певца, на который он не пришел. Ему привезли костюм. А он заявил: пойду так, как хожу всегда. А ходил он в огромных валенках, трениках с вытянутыми коленками, дырявом свитере, на котором было море булавок. Он боялся, что его слезят. Так вот, юбилей не пришел, но торжество состоялось. В зале стоял огромный трон, приготовленный для него, гости говорили речи и складывали на него цветы. А он цветы терпеть не мог. Особенно розы. Он потом их о колено сломал и выкинул. Он кошек любил. Их у него было полно...

— *В чем же ваша «нехорошесть» выражается?*

— Я могу поругаться, но тут же прощения попросить. И зла не помню. Жена и сын в противовес мне — спокойные. Окорачивают меня.

— *Вас узнают на улице?*

— Узнают не так часто. Я не звезда экрана. Когда говорят: «Спасибо», мне приятно. Не буду скрывать. Но бывают и смешные моменты. Однажды пошли с

женой на рынок. Мне ужасно захотелось чебурек. Стою, ем. Жена говорит: не позорься, не ешь эту дрянь. А тут женщина подходит и восклицает: артист ест, почему бы и нам не поесть?

— *Вы довольны своим «столетним» бенефисом?*

— Конечно. Очень благодарен и директору театра Светлане Борисовой, и режиссеру Денису Радченко, и всем актерам. Мы готовились к премьере «Трех мушкетеров», было не до бенефиса. Но они оставались после спектакля и работали. Огромное всем спасибо!

— *На бенефисе публика укусила вас в овалцах...*

— Цветами просто завалили.

— *Розы не ломали об колено?*

— Нет, я не такая звезда, как Вадим Козин. В зале была моя мама, приезжала родная сестра из Мурманска, которую я не видел много лет. На бенефисе она меня первый раз увидела как актера и провела весь спектакль...

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА

Фото из архива театра



## ШКОЛА «ХЕЙФЕЦЕВ»

**В** декабре в Омске на базе Городского драматического театра «Студия» Л. Ермолаевой» прошел уникальный театральный фестиваль-лаборатория «Школа Леонида Хейфеца». Впервые ученики Мастера, работающие в разных городах России, участники лаборатории Л.Е. Хейфеца, собрались, чтобы не только учиться, но и продемонстрировать результаты, показать поставленные ими спектакли.

Для мира классической музыки или изобразительного искусства и сегодня понятия «мастерская», «школа», «класс» — знаковые, определяющие репертуар, стиль, направление. Проводятся фестивали, выставки, объединенные именем Мастера. В театре такой корпоративной традиции до омского фестиваля 2017 года, к сожалению, не существовало.

Понятие «Мастерская Леонида Хейфеца» в более широком, чем режиссерский курс в театральном институте значе-

нии: это и выпускники РАТИ-ГИТИСа, где Хейфец преподает с 1971 года, ТИ имени Б. Щукина и участники лаборатории при СТД РФ. Кстати, на Омской «Школе» свои спектакли показывали Алексей Крикливый, закончивший РАТИ-ГИТИС, Наталья Николаева — выпускница курса Л.Е. Хейфеца в ТИ им. Б. Щукина и многолетние участники лаборатории СТД РФ из разных регионов России.

Л.Е. Хейфец, ученик М.О. Кнебель и А.Д. Попова, выдающийся режиссер и педагог, профессор, народный артист России, апологет русского психологического театра, корифей школы, которая дает фундаментальные основы профессии, учит ремеслу. Уроки мастера в Омске возвращали в сладкую пору ученичества состоявшихся режиссеров, активно работающих в профессиональных театрах. Но главное, чем дорожат все участники лаборатории и сам Мастер, — это атмосфера, которая царит на занятиях. Здесь можно откровенно го-

*Леонид Хейфец*



ворить о проблемах в профессии, увиденных спектаклях, высказываться о том, что волнует сегодня режиссеров.

В афише фестиваля девять спектаклей: «Дядя Ваня» Рыбинского драматического театра, «Папин след» Омского Северного театра им. М.А. Ульянова, «Без вины виноватые» Театра «Студия», «Ощущение Бороды» Омского Лицейского театра, «Господин Ибрагим и цветы Корана» Томского областного театра драмы, «Хочу в Париж» Нижневартовского городского драматического театра, «Дон Педро» Театра «Стрела» из Жуковского, «Мария» и «Искушение» Омского театра драмы. Не равнозначные по литературной основе и художественным достоинствам, все спектакли поразили вдумчивым отношением к материалу, стремлением к многообразию стилей и жанров, внимательным отношением к человеку на сцене и уважением к зрителю.

«Ощущение Бороды» по пьесе Ксении Драгунской в Лицейском театре поставил Евгений Бабаш. Линейный сюжет про приехавшую в деревню молодую, но уже

известную журналистку Марину ушел на второй план. На первом же — веселый калейдоскоп деревенской жизни, где есть и братья Камазовы, и поэт-пастух Ковбоек, отбывающий в город учиться, и немая кузнеца внука, и многоговорящая жена художника У, к которому собственно и приехала очарованная им столичная девушка. Деревенские чудаки живут в лубочном мире, но лубок не визуальный и не вербальный, лубок в Лицейском театре — простота и доступность мира, его понятность, но необъяснимость. В многоголосии «народной поэмы», как определила жанр своей пьесы Ксения Драгунская, режиссер определил каждому герою меру звучания, дал каждому актеру сольный кусок. Евгений Бабаш вслед за драматургом театрализирует действительность, его чудаки и чудачки — смешны и забавны, призраки — обаятельны, а жизнь, даже в самых нелепых и ужасных ее проявлениях — удивительна.

«Без вины виноватые» — серьезная работа режиссера Наталии Корляковой. Проблема этого спектакля — несоответствие безвкусно-пестрого визуального ряда тон-

Лаборатория Л.Е. Хейфеца



кой режиссерской концепции. В одном из интервью режиссер призналась, что в первые годы общения с Леонидом Хейфецем ее удивляло, когда он говорил: «Я могу ставить только то, что болит». «Сегодня я могу ставить только то, что волнует. Если я читаю пьесу и вижу, там есть проблема, которая мне интересна, и у меня появляется желание поговорить на эту тему со зрителем, то я начинаю над нею работать». Театральное закулисье, интриги, рожденные на пустом месте, благородство и разврат, искореженные человеческие судьбы — все есть у Островского. Но судьбу, рок, режиссер уводит на периферию событий, оставляя за собой право говорить не только о парадной стороне театра, но и бессмысленной жестокости служителей Мельпомены. Судьба Кручининой-Отрадиной волнует режиссера с момента провинциального бенефиса. Наталья Корлякова отказывается от первого акта, делая вольные вставки-воспоминания в рассказы героини. Кручинина **Елены Устиновой** настолько склонна к воспоминаниям, что кажется, будто в реальности талантливая актриса оказывается либо на сцене, либо в воспоминаниях. Кстати, признание таланта не только публикой, но и братьями-актерами — один из важных мотивов спектакля, — только на сцене да в прошлой жизни.

Отдавая дань театральным страстям, Наталья Корлякова показала, как лихо закручивается интрига, как быстро распространяются сплетни, как легко губятся репутации. Не на сцене здесь проявляется талант комика Шмаги, трагика Миловзорова, Незнамова, Коринкиной. Цыганисто-разбитная, беспринципная Коринкина здесь вообще любительница игр без правил. Ее, как и Миловзорова, здесь играют вполне мило, подробно, умело, но не изобретательно. Другой актерский дуэт — Шмага-Незнамов — интересно придуман и сыгран. Косноязычный, почти не умеющий говорить, комик на сцене и проstack в жизни, пьяненький и подленький Шмага **Дмитрия Трубкина** кажется еще более приниженным рядом с обаятельно-благородным Незнамовым — **Дмитрием Жалновым**. Здесь во

врожденное благородство и хорошее воспитание режиссер верит безоговорочно. От того и страдания по поводу людской, вернее, женской подлости выглядят достойно и сдержанно. Дмитрий Жалнов вообще играет Незнамова человеком умным, порядочным, не компанейским и застенчивым. Актерство для него, беспаспортного, — возможность бегства от действительности в другой мир, где тоже приходится отстаивать собственное достоинство.

Для бывшего возлюбленного главной героини Мурова, персонажа, важного в жизни Отрадиной-Кручининой, но служебно-го в раскладе действующих лиц, режиссер придумала интересную характеристику. Этот некогда губернский чиновник, женившийся по расчету, где тоже приходится заезжая жизни. И теперь его телохранители преследуют, а сам он угрожает Кручининой, предлагая знаменитой актрисе законный брак. Счастливого финала у режиссера в спектакле нет, что дальше будет с героями — неизвестно.

Один из лучших спектаклей, показанных на фестивале, — «Папин след», поставленный **Константином Рехтиным** по повести **Гуго Вормсбехера** Омского Северного театра им. М.А. Ульянова. Это рассказ о судьбе семьи «российских» немцев, подвергшихся репрессиям в 1941–42 годах. Как считает главный режиссер театра Константин Рехтин, «за историей этой семьи — история целого народа, порядочных, честных, трудолюбивых людей, преданных своей Родине, народа, оказавшегося в силу политических катаклизмов без вины виноватым».

Пересказать спектакль Рехтина невозможно. Он удивительно гармоничен, страшен и красив, как может быть красива первозданная белизна снега, как может быть губительно-красивой метель. Когда на сцену выходят актеры и говорят, что в этом спектакле они будут играть, называя имя персонажа, режиссер словно бы отодвигает чужую жизнь, боль, трагедию от нас, зрителей. Но пройдет несколько минут и помимо собственной воли зрители начнут не просто следить за малень-

ким мальчиком из обычной немецкой добropорядочной семьи, но и станут искренне сострадать трагедии департированного народа, ужасаться не очень-то и скрывае-мым историческим фактам, что-то вдруг понимая про слезинку ребенка.

Театр не нагнетает события, но коллек-тивное сознательное, некий ген, передав-шийся по наследству от поколения, пере-жившего войну, порождает сострадание. Режиссерский прием Константина Рех-тина прост, он не пытается усложнить рассказ, что ведет актер от имени малень-кого немецкого мальчика, не всегда спо-собного оценить ужасы происшедшего. Изоляция от советского общества, о чем говорят автор и театр, — суровый приго-вор, равносильный уничтожению только за то, что в графе «Национальность» у них написано — немец.

Два моноспектакля — «Господин Ибрагим и цветы Корана» Томского областного те-атра драмы в постановке Н. Корляковой и «Хочу в Париж» Нижневартговского город-ского драматического театра, поставлен-ный **Маргаритой Зайчиковой** — еще од-на важная составляющая фестиваля. «Дон Педро» **С. Носова** — история двух одино-ких стариков превратилась в театре «Стре-ла» г. Жуковского в историю двух коверных клоунов, рыжего и белого, своей бесконеч-ной игрой бегущих от однообразия жизни.

У Э.-Э. Шмитта есть несколько тем, кото-рые в той или иной мере обязательно при-сутствуют в его сочинениях: взросление, вера и любовь. В повести «Господин Ибра-гим и цветы Корана» еврейского мальчика Моисея бросали дважды — мать после рож-дения и, уже школьника, отец. В спектак-ле Томского драматического театра актер **Евгений Казаков** ведет рассказ от первого лица, от лица того самого мальчика, кото-рый на глазах зрителей превратится из ре-бенка в мужчину, прошел все стадии взрос-ления. Отправной точкой этого повество-вания будет день, когда мальчик разобьет свою копилку, чтобы отправиться к доступ-ным девушкам на Розовую улицу.

Люди, о которых рассказывает Моисей, не появятся на сцене, но в какой-то момент

будет казаться, что они обрели плоть, ста-ли видимыми. Легко справляясь с махиной текста, превращая повесть Шмитта в жест-кий по режиссуре спектакль, Евгений Каза-ков отправляет зрителя в эмоциональное путешествие, когда каждый сюжетный по-ворот вызывает ответную бурю эмоций — от сострадания до восхищения. О лавочни-ке Ибрагиме, усыновившем мальчика, Мо-исей рассказывает тепло, искренне, но с юмором и иронией, если это позволяет си-туация. О матери говорит отстраненно, об отце — с легким испугом и недоумением. Но дотошные подробности этих характе-ристических отношений наполняют спектакль жизнью, которая неспешно течет на Голу-бой улице в Париже.

«Искушение» по **Фридриху Горенштей-ну** в Омском театре драмы было достой-ным завершением фестиваля. Для россий-ского зрителя, да, впрочем, и читателя, имя этого писателя не очень широко известно, хотя его смело можно причислить к сонму великих соотечественников. Л.Е. Хейфец, хорошо знавший Горенштейна, интерес к автору передал своим ученикам.

Сюжет «Искушения» разворачивает-ся в освобожденном от оккупантов юж-ном городе. Темный, безрадостный, с вокзальной толчеей, неумело-застенчи-выми танцами на праздновании первого послевоенного нового года, с арестанта-ми и их родственниками в очередях, с по-нятным желанием придать мертвых зем-ле, этот город трагичен и обречен. Ог-ромная махина с колоннами (художник **Е. Лемешонок**), противостоять которой невозможно, вращается по кругу, не заде-вая небольшое пространство на первом плане — стол, зеркало, кушетка, на ко-торой от негомого бессилия сворачивает-ся Сашенька, по злобе написавшая донос на свою мать. Но каждая вещь, как и чело-век, здесь сама по себе, случайна. Персо-нажи, события, ситуации в спектакле де-героизированы, лишены историческо-го пафоса. Горенштейн вообще писал о том, о чем не принято было писать и го-ворить в стране победившего социализ-ма. Сохраняя повествовательный текст,



Участники фестиваля-лаборатории «Школа Леонида Хейфеца»

бережно переводя описания в диалоги, режиссер вслед за автором пытается ответить на важные вопросы бытия — что есть зло и может ли ему противостоять добро. Как утверждал автор, добро и зло, ад и рай редко в равной мере противостоят друг другу. А между кругами ада, в которых оказываются герои, нет нестыковок. Они часто сами толкают друг друга туда, откуда трудно выбраться.

Для режиссера **Крикливого**, отдавшего роль глупенькой и подленько-истеричной девушки **Кристине Лапшиной**, Сашенька не самый главный персонаж. Актриса нарочито усугубила девичьи метания, невозможность внутреннего равновесия, разъедающего душу. Злая и бессмысленно бунтующая героиня все же понятна и объяснима во всех своих проявлениях. Режиссер не усложняет обыденные эмоции и поступки — понятно всепрощение сашинной матери, тихой Кати, с кротостью принимающей выходки дочери, понятна убогость Ольги и ее сожителя Васи, обосновавшихся в квартире Сашеньки. В многоголосье персона-

жей, уставших от войны, горестей и бед, режиссер выделяет троих, прошедших через ад войны, лагеря, потери семьи: фронтовик «культурник» Федор — **Иван Маленьких**, лейтенант Август — **Егор Уланов** и отсидевший по статье философ Павел Данилович — **Михаил Окунев**. Они спорят о любви Христа к Иуде, проповедают любовь, добро и всепрощение. Или, как Федор, пытаются спасти, мирить, помогать, опекать. Или, как Август, красавец-лейтенант, приехавший с войны, чтобы только перезахоронить свою убитую семью. В столкновении Ветхозаветного, Новозаветного и античного сюжетов зло будет не наказано, побеждено новой нарождающейся жизнью.

«Хейфецы», как называют в РАТИ студентов мастерской Леонида Ефимовича, продолжают дело учителя, воплощая уроки Мастера в жизнь. А сам Учитель повторяет, что сколько бы лет режиссер ни занимался профессией, у проблем, у школы нет конца.

Нина КАРПОВА

## МЕЖДУ МИРАМИ

**С**творчеством композитора **Назиба Жиганова**, одного из основоположников современной национальной музыкальной культуры **Татарстана**, сегодняшний столичный зритель почти не соприкасается. Постановка его оперы «Джалиль» на сцене ГАБТ СССР, получившая мощный резонанс, где пели Павел Лисициан и Ирина Архипова, датирована 1959 годом. Между тем, значение творчества Назиба Жиганова в становлении национальной музыкальной культуры татарского народа трудно переоценить. Он написал восемь опер, три балета, семнадцать симфоний и множество других произведений. Кроме того, в 1945 году Н.Г. Жиганов создал Казанскую консерваторию, которую возглавлял 44 года.

Стремление вернуть на сцену самобытные творения выдающегося музыканта — порыв благой и очень ценный. В 2017 году постановку эпической оперы «**Тюляк**», пос-

вященной борьбе волжских булгар с Монгольским ханством, совместно осуществили **Музыкальный факультет ГИТИСа (Мастерская Владимира Мирзоева)** и **Казанская консерватория имени Н.Г. Жиганова**. Редко какое театральное событие становится значительной социокультурной акцией. Именно это произошло в данном случае. Дирижер **Ринат Халитов** сделал новую редакцию партитуры, созданной автором еще в 1944 году. Исполнили эту музыку **оркестр «Tatarica»**, группа **Симфонического оркестра Казанской консерватории, смешанный хор Музыкального колледжа им. И.В. Аухадеева**, артисты **Музыкального театра**, а также танцовщики **Театра танца «Сайдаш»** и студенты первого и второго курсов Казанской консерватории.

Музыканты, расположившись в глубине сцены, ведут мелодические темы исторического полотна без пафосного нажима на этнографию. Звучание оркестра плот-

«Тюляк»



но, но легко. Музыка развивается пластично и многообразно, не утяжеляя действие, не иллюстрируя его, а раскрывая драматическую суть событий (оркестровка **Альберта Шарафутдинова**).

За оркестром расположен экран, на котором возникают пейзажи, динамичные панорамы боев, фрагменты древней архитектуры (видеоряд **Вячеслава Гладких**). Хореограф **Лаура Хасаншина**, балетмейстеры **Тахир Лагифуллин** и **Ольга Зарипова** вместе с режиссером по пластике **Рустамом Фатхуллиным** постарались создать эффектную пластическую партитуру действия, внятную и живую, несмотря на то, что на узкой полосе сценического планшета большинство мизансцен режиссеру приходится строить фронтально.

Идея «исторической фрески» доминирует в спектакле. Действие начинается в музее, где нынешняя пытливая молодежь бродит среди застывших фигур древних воинов, облаченных в боевые доспехи (костюмы **Булата Ибрагимова**). Молодой режиссер-постановщик **Евгений Артамонов** старается смягчить признаки «концертного стиля». Немногочисленный хор живо откликается на происходящее точными оценками и выраженным соучастием (хормейстер **Дина Венедиктова**).

Получилось увлекательное действие, в котором есть энергия неведомой эпохи и романтическая гамма переживаний главных героев. В сюжете, который стоит кратко пересказать, переплетены события исторические с легендарными, даже сказочными. В своем дворце хан Алимбек назначает состязание лучших воинов ханства. Наградой победителю станет женитьба на его дочери, красавице Аембике и власть в государстве болгар. О желании вступить в борьбу заявляет юноша Тюляк, брат по отцу военачальнику Сартлану и его сокольничему Солтану. Хан этим раздражен, ибо сделал ставку на победу Сартлана. Но Аембике, связанная с Тюляком нежными чувствами, вступает за юношу. Тюляк побеждает, но Сартлан намерен ему мстить. Девушка уговаривает любимого бежать, и ему удается скрыться от преследователей.



Сцена из спектакля

Ночью на берегу озера Асылкуль возле горы Алман-Тау Тюляк тоскует о любимой. Завороженные его песней, на берегу распускаются цветы. Один из них превращается в русалку Су-Слу, которая завлекает юношу в подводный мир. Аембике, придя в воинских доспехах на берег и поняв, что любимый утонул, приходит в отчаяние. От слез Тюляка, тоскующего по Родине и по любимой, воды озера становятся солеными. Этим недоволен владыка озера, а его дочь-русалка просит женить на себе Тюляка, чтобы тот забыл родину и земную любовь.

В разгар свадьбы вода в озере закипает: вероломный Сартлан привел отряды монгол на болгарский народ. В патриотическом порыве Тюляк облачается в воинские доспехи и выходит из озера. Су-Слу следует за ним. Владыка озера проклинает дочь. Выйдя на солнечный свет, она превращается в облако тумана. Появляются послы Великого Монгольского Хана и предатель



Сцена из спектакля

Сартлан, вновь домогающийся Аембике. Смертельно раненная, она зовет на помощь любимого. Тюляк убивает изменника, спасая народ булгар от завоевателей.

Легенда о спасителе народа сопряжена со сказкой. Подводные странствия юного романтика Тюляка, его отношения с русалкой Су-Слу вторят теме жертвенной любви речной царевны Волховы к Садко. Нежные арии Су-Слу, их дуэты с Тюляком подробно разработаны композитором, лирично и проникновенно спеты молодыми артистами. Недаром некоторые сценические версии этой легенды назывались «Су-Слу и Тюляк». Столь же очевидно и значимо в поэме патриотическое начало, присущее большинству произведений писателя Наки Исанбета. Режиссера и актеров это в равной степени вдохновляет.

Романтик Тюляк — **Ильгиз Мухутдинов**, чей прозрачный высокий тенор способен оживить прибрежные цветы, разумеется, похож на Орфея. Но он еще и воин, защитник отечества. Избранница его души красавица Аембике—Айгуль Гардис-

ламова предстает самоотверженной воительницей, а вовсе не безропотной голубой героиней.

Замечательно сыгран хорошим певцом и актером **Русланом Закировым** военачальник Сартлан, чье противоборство с главным героем крепко держит внимание зрителей. Характер получился яркий, страстный и противоречивый, родственник пушкинскому хану Гирею. Драматически цельные образы хана Алимбека и Солтана воплотили **Ильнар Давлетшин** и **Айрат Ганиев**. Трогательна в своей любви к дочери-русалке обаятельный Владыка подводного царства — **Ирек Фаттахов**.

Легенда о Тюляке, простая, но исполненная художественной мощи, открывает что-то новое в нашем знании истории древних волжских племен. Каждый, кому доведется соприкоснуться с этим творением или его сценической версией, обязательно найдет что-то интересное и поучительное для себя.

Александр ИНЯХИН



## ЗА ЧЕРТОЮ КУЛИС...

**С**езон 2017–2018 гг. для Арзамасского драматического театра юбилейный: в апреле его коллектив отмечает **75-летие** «альма-матер». На спектаклях старейшего учреждения культуры выросло не одно поколение арзамасских и нижегородских зрителей.

Арзамасский драматический театр считает датой своего рождения 30 апреля 1943 года, когда исполком Горьковского областного Совета принял решение о создании в городе постоянного государственного драмтеатра.

Однако история сценического искусства в нашем богатом духовными традициями городе восходит еще к началу XIX века. В 1817 году из учеников первой в России провинциальной школы рисования и живописи академика А.В. Ступина сформировалась любительская труппа, которой руководил вплоть до кон-

ца 1840-х годов сын академика Рафаил. В 1880-е гг. прославился театральный кружок, организованный К.Ф. Оборским — мужем племянницы А.С. Пушкина Ольги Львовны. Первая же профессиональная труппа была создана уже в XX веке — в 1919 году уездным Политпросветом. А с 1937 года Арзамас стал базой для Областного колхозного театра.

Решение об открытии в Арзамасе государственного театра, принятое в самый разгар Великой Отечественной войны, не было случайным. Уже на премьерном спектакле по комедии А.Н. Островского «Без вины виноватые» зрителями были не только горожане, но и бойцы и командиры расквартированных здесь воинских частей. С конца 1940-х — театр в центре культурной жизни города. На его сцене идут «Последняя жертва» А.Н. Островского, «Платон Кречет»

*«Женитьба». М. Хлопунов, А. Гуков, О. Гордиенко, А. Юшков*





*«Любовь, любовь...».  
В. Тимошенко,  
Т. Нестерова,  
А. Юшков,  
Т. Гордиенко*

Аман Кулиев



**А. Корнейчука, «Кто виноват?»** Г. Мдивани; для детей — **«Хижина дяди Тома»** по роману Г. Бичер-Стоу и **«Аленький цветочек»** по сказке С.Т. Аксакова. На афишах театра — пьесы авторов, ставших классиками советской драматургии: А. Салынского, Б. Лавренева, А. Афиногенова, Н. Погодина, В. Розова... Главные режиссеры в 40–50-е гг. — **В. Скалов, А. Булдаков, Б. Свицер**. С 1950 года над сценографией начинает работать известный арзамасский художник **Ф. Зобенко**, за годы своей деятельности оформивший более 130 спектаклей. А с 1959 года ведущим художником становится **Г. Ромашкин**. Укрепилась и труппа, насчитывавшая 29 человек, основу которой составляли не одно десятилетие любимцы арзамасской публики Е. Судбина, А. Красильникова, Е. Кобякова, А. Евстигнеев, Б. Ножинов, Г. Федотов, В. Кащенко и другие.

В год своего 20-летия, в 1963 году, драмтеатр обретает постоянную сцену в переданном ему здании городского Дома культуры, что значительно расширяет его творческие и технические возможности. 60–70-е годы — это время «взрос-



«Дядя Ваня».  
Войницкий —  
Ю. Рослов

ления» коллектива, поиска им своего оригинального творческого лица, что проявилось, прежде всего, в укреплении творческого потенциала труппы (в 1968 году в ней было 27 актеров) и определении современной репертуарной политики. Возможно, именно поэтому так часто менялись главные режиссеры. За эти два десятилетия творческим процессом поочередно руководили **В. Жданович, К. Угаров, Н. Зырянов, Л. Каменецкий, А. Мозгунов, Б. Лебедев, В. Белодворцев, Д. Сухачев.**

Одной из значимых страниц в творческой биографии театра стали 1980-е годы. Новый главный режиссер В. Осминин, сохранив классическую традицию, обратился к лучшим произведениям современной русской литературы. Начало 1990-х годов прошло под знаком чеховской темы. «**Чайка**» и «**Вишневый сад**» в постановке пришедшего на смену Осминину **В. Ткаченко** были показаны на чеховских театральных фестивалях в Сумах и Ялте. Из событий этого периода стоит также отметить впервые поставленный на отечественной сцене спектакль-мюзикл по **М. Булгакову** «**Зо-**

**лотой конь, или Версия «Театрального романа»** (пьеса **В. Ткаченко** и **В. Воронина**), а также постановку известным итальянским режиссером **Сильвио Манини** комедии **К. Гольдони** «**Хитрая вдова**». Вернувшийся в театр в 1994 году В. Осминин, с одной стороны, продолжил свой режиссерский поиск в классическом репертуаре. В мае 1999 года театр принял участие в IV Всероссийском театральном фестивале «Русская классика», организованном СТД России в подмосковном городе Лобня со спектаклем по комедии И.А. Крылова «Модная лавка». Осенью того же года театр получил приглашение Международного Классикцентра принять участие во II Международном Русском театральном фестивале в Париже. Событием этого периода стал и первый есенинский спектакль на арзамасской сцене «**Заметался пожар голубой...**», поставленный народным артистом России **А. Палеесом.**

После объединения в 1999 году драмтеатра с ТЮЗом труппу возглавил **П. Мясников**, поставивший в «новом-старом» театре два больших эпических спектакля — хронику «**Мамаша Кураж и ее**



*«Дядюшкин сон». Павел Александрович — М. Польшев, Князь К. — Ю. Рослов*

дети» по **Б. Брехту** и **«Дон Кихота» М. Булгакова**. С приходом П. Мясникова усиливается внимание к молодежному и детскому репертуару.

В 2010 году в состав театра влилась часть коллектива театра оперы. В это время главным режиссером стал заслуженный артист Карелии, лауреат премии им. Н.И. Собольщикова-Самарина, лауреат международного фестиваля «Славянский венец» **Аман Кулиев**, истинный человек театра, который сумел выстроить репертуар, раскрывающий творческие возможности как драматических, так и оперных артистов. В декабре 2012 года театр стал обладателем серебряного диплома проходившего в Москве III Славянского форума искусств «Золотой Витязь» за постановку комедии А.Н. Островского «Свои люди — сочтемся!».

В марте 2013 года на X открытом театральном фестивале-конкурсе им. Е. Евстигнеева М. Денисов и Т. Гордиенко были удостоены Дипломов лауреатов за роли в спектакле «Пигмалион и прекрасная леди» Б. Шоу.

«Свои люди — сочтемся» А. Островского, «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Вечер

А. Дударева, «Театр одного зрителя» В. Жеребцова, «Детектор лжи» В. Сигарева, «Пришел мужчина к женщине» С. Злотникова, «Девичник над вечным покоем» А. Менцелл, «Централ-Парк Вест» В. Аллена, «Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Исповедь» В. Панкратова, «Смешные деньги» Р. Куни, «Дочь Пурги» А. Староторжского и Л. Титовой, «Принцесса о-Цуру» по мотивам японских сказок — вот некоторые достижения театра за последние годы. Театр был приглашен на три фестиваля: VI Московский Всероссийский фестиваль спектаклей малых форм для детей «Сказочный мир» со спектаклем для детей «Дочь Пурги»; III Межрегиональный фестиваль «Волга театральная» со спектаклем «Дядюшкин сон»; XV Международный театральный форум «Золотой Витязь» со спектаклем-хроникой жизни нашего земляка Сергея Страгородского «Исповедь».

В юбилейный год театр живет достойной творческой жизнью, стремясь сохранить лучшие традиции своей истории. А история эта, как мы видели, богата и именами, и творческими открыти-



«Ромео и Джульетта».  
Ромео —  
М. Польшаев,  
Джульетта —  
Е. Быстрова

ями. Да и репертуарный лист театра за 75 лет впечатляет — более 220 постановок. Конечно, есть проблемы, есть свои сложности. Но прежде всего Арзамасский театр драмы сегодня — это коллектив единомышленников, объединенных любовью к своему делу: служению театральному искусству.

И день своего рождения театр, конечно же, отмечает премьерами — пьесой **Мольера «Мещанин во дворянстве»** и постановкой спектакля **«Зыковы» М. Горького**, приуроченной к 150-летию со дня рождения писателя. Творческие искания Арзамасского театра драмы во многом связаны с драматургией М. Горького. В первый театральный сезон 1943–1944 года был показан спектакль «Васса Железнова». Эта пьеса ставилась в театре неоднократно. Трагедия женщины со стальным характером, сложной судьбой, всегда захватывала публику. На сцене Арзамасского театра с успехом шли и другие спектакли по произведениям Горького: «Последние» (сезон 1972–1973 г.), «Старик» (сезон 1988–1989 г.), «Неоконченная пьеса о любви в двух частях» по пьесе «Яков Бо-

гомолов» (сезон 1991–1992 г.). Работать над премьерным спектаклем по пьесе «Зыковы» был приглашен молодой режиссер из Санкт-Петербурга **А. Иванов**.

Сколько потребовалось невероятных усилий, веры и любви директора театра **М.В. Швецов**, главного режиссера А.Я. Кулиева, всех актеров и сотрудников театра, чтобы на театральной карте России существовал Арзамасский театр драмы. Наш театр — это бесконечное разнообразие и праздник. «У театра великая будущность, как у всего, что имело великое прошлое», — считал Карел Чапек.

Сегодня благодаря Аману Кулиеву театр обрел свое новое «лицо». Спектакли этого режиссера могут нравиться или не нравиться, но нельзя оспорить главного: наличия направления, особого стиля. Режиссер всегда стремится к тому, чтобы спектакль заставлял зрителей думать. Важно, что артисты поверили в идею Кулиева, а потому приняли его исключительную требовательность. Знаменательно, что личный юбилей Амана Ягмуровича Кулиева совпадает с юбилеем театра.

Елена ВАЛЕЕВА

# НЕСИ СВОЙ КРЕСТ И ВЕРУЙ

*«...все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй».*

А.П. Чехов

**О**мский городской театр «Студия» Л. Ермолаевой начался с мечты — с любительского Театра поэзии, который в далеком 1966 году создала во Дворце культуры нефтяников **Любовь Ермолаева**. Со сцены звучало высокое поэтическое слово, поэзия органично соединялась с драмой, появлялись спектакли, которые становились легендами. Когда театр стал профессиональным, название «Студия» сохранилось в его имени. Неизменным остался и основной принцип — театр должен не развлекать зрителя, а подсказывать ему что-то очень важное, заставлять задуматься, вести за собой...

Труппа театра. 2017

## ПРОШЛОЕ

Характерная особенность «Студии» — «понимание театра как искусства, а не как лицедейства». Первым ее отметил московский режиссер **Михаил Али-Хусейн**, поставивший спектакль по трагедии **Федерико Гарсиа Лорки** «**Дом Бернарды Альбы**», в котором **Любовь Ермолаева** играла главную роль. В Москве в 1998 году на сцене знаменитой Таганки театр «Студия» Л. Ермолаевой открыл этой работой фестиваль, посвященный 100-летию испанского поэта и драматурга. А настоящий талисман «Студии» — **чеховская «Чайка»**, приносящая Ермолаевой известность, став-





Н. Г. Корлякова, художественный руководитель театра



Л.И. Ермолаева в зрительном зале

шая настоящим явлением, открытием в театральном мире. Спектакль отличали удивительный символизм, необычный способ актерского существования, изумительная искренность.

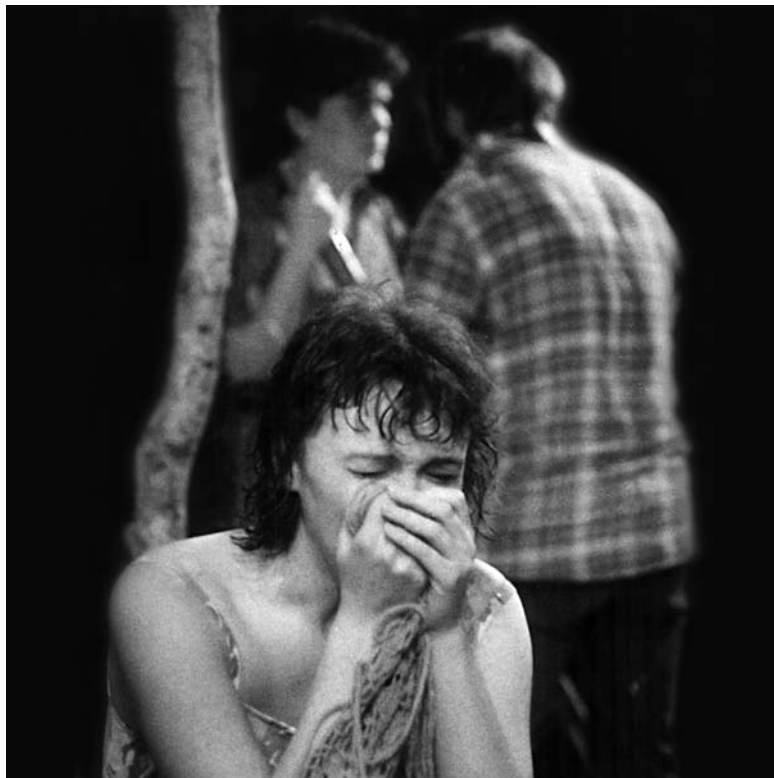
— *На протяжении всего спектакля персонажи оставались на сцене. Все чувствовали друг друга, находясь в одном пространстве. Мы продолжали жить на сцене, даже когда не участвовали в действии, — вспоминает Лариса Дубинина, исполнявшая в легендарном спектакле роль Нины Заречной. — Там был замкнутый круг из столов, накрытых белыми скатертями, на которых были разложены разные предметы — ружье, увядший букет, аквариум с тляками, и никто не мог из него выйти. Только в четвертом действии Нина беседует с Треплевым, уже находясь за пределами этого круга — в белом платье на фоне темных бархатных занавесей. И это удивительно перекликается со спектаклем Трелева о Мировой душе...*

Режиссерский почерк Любови Ермолаевой отличали глубокое проникновение в замысел драматурга, «вчувствование» в слово и понимание текста пьесы каждым актером; тщательная проработка событий характеров персонажей — до мельчайшего движения, до каждого вздоха. Таковы все ее спектакли — и звездная «Чайка», и ставшая еще одной легендой «Майя» Л. Разумовской, драма «Тектоника чувств» Э. Шмитта, и последняя работа — пронзительная «Жульета» С. Руббе.

#### НАСТОЯЩЕЕ

«Театр всегда ведет к мистической реальности, а не к эмпирической действительности в своих конечных целях», — утверждал в начале прошлого века Василий Сахновский.

— *Я все больше убеждаюсь, что театр — это мистика. Это нереальная субстанция, неизведанная, потому она так манит к себе. Мы*



«Майя».  
В центре —  
Л. Дубинина

*живем в реальном мире, но иногда нам хочется уйти в какие-то воздушные замки, и театр дает нам возможность какое-то время провести в этом ирреальном. Это совершенно магическое взаимодействие сцены и зала, — его ни интернет не дает, ни кино, ни телевидение. Взаимодействие живого с живым, обмен энергией, — солидарна с ним нынешний художественный руководитель театра «Студия» заслуженный деятель искусств РФ Наталья Корлякова.*

В 2013 году Любови Иосифовны Ермолаевой не стало. И ее театр, повинувшись объективным законам реальности, тоже должен был уйти. Но этого, к счастью, не произошло. Полтора года его директор **Татьяна Сухонина** сохраняла созданное Любовью Иосифовной, параллельно занимаясь поисками нового художественного руководителя.

Наталья Корлякова и Любовь Ермола-

ева — режиссеры одной школы, школы русского психологического театра. Театра, предмет исследования в котором, по определению режиссера **Анатолия Праудина**, — душа («психо») и жизнь человеческого духа. Они вместе много лет неизменно посещали творческую лабораторию Леонида Хейфеца — патриарха российской режиссуры, мастера психологического театра. Потому всегда говорили на одном языке.

*— Я в этом театре как хранитель. Для меня главное — ничего здесь не нарушить и сохранить созданное, сохранить и умножить, — констатирует Наталья Корлякова. — И мне это не сложно. Мне не пришлось что-то менять в себе, нужно было лишь подхватить этот флаг и нести дальше.*

И сегодня театр «Студия» остается театром Любови Ермолаевой. Здесь до сих пор чувствуется ее присутствие. А в ка-





Репетиция «Чайки». В центре — Л.И. Ермолаева

бинете Натальи Корляковой настоящей мини-музей — на стене висят фотографии Ермолаевой и поставленных ею спектаклей.

— Она все время здесь — как совесть моя. В любой сложной ситуации я всегда себя спрашиваю — а что бы Любовь Иосифовна сделала, как бы она отреагировала? — говорит нынешний художественный руководитель театра.

И по-прежнему это театр-дом. Ведь его создавал человек, который до того долгие годы руководил театром любительским. Основные принципы театра-студии Любовь Иосифовна перенесла в театр, ставший профессиональным. Здесь царят очень близкие человеческие отношения. Здесь есть любовь и взаимопонимание, порой, как в любой семье, случаются ссоры, но когда нужно, все объединяются, выходят на сцену и делают свое главное — создают новый спектакль.

За те два года, что «Студией» руководит Наталья Корлякова, в театре поставили 11 спектаклей. «Ветер в тополях» (режиссер Игорь Малахов), «Без вины

виноватые» (режиссер Наталья Корлякова), «Балаган» (режиссер Виталий Романов), «Нелюдимо наше море» (режиссер Сергей Федоров), «В объятиях Flamenco» (режиссер Игорь Малахов), «Сказка про Ваню» (режиссер Виталий Романов), «Принцесса Кру» (режиссер Наталья Корлякова) и другие. И это не считая благотворных, концертных программ, мюзикла «Песни нашего кино».

## БУДУЩЕЕ

— В начале октября мы провели лабораторию современной драматургии для молодежи и подростков под названием «Ты не один». В программе было пять эскизных показов пьес современных драматургов, о подростках и для подростков. Еще один наш проект — Всероссийский театральный фестиваль-лаборатория «Школа Леонида Хейфеца» стал победителем Дополнительного конкурса грантов СТД РФ в рамках творческой программы «Театральная панорама новой России», — рассказывает Наталья Корлякова.

В этом театральном сезоне художественный руководитель «Студии» будет



«Без вины виноватые»

работать над спектаклем по повести **Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря»**.

— *В последнее время мне почему-то хочется ставить прозу больше, нежели драматургию. Бывают такие космические произведения, которые хочется потрогать. Например, вот эта повесть — о настоящих мужчинах, о настоящих людях.*

Все в полном соответствии с духом театра «Студия». Ведь он, начинавшийся как театр поэзии, потом стал театром поэтической прозы.

— *Любовь Ермолаева ставила пьесы, которые можно было назвать поэтическими произведениями, особой поэзией без рифмы...*

И очевидно, что театр «по-прежнему идет по своему определенному пути, по особому вектору, который был в свое время задан Любовью Ермолае-

вой». Кстати, первым спектаклем, который Наталья Корлякова в статусе художественного руководителя поставила на сцене «Студии», стал спектакль по пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые». Спектакль о служении театру.

— *Когда полжизни прошло в театре, ты понимаешь, что твоя работа становится служением. В своем спектакле я попыталась рассказать о людях с разными судьбами, характерами, разным уровнем таланта, которые несут свой крест, навсегда связав судьбу с театром.*

И это удивительно переключается с главным мотивом прославившейся Любовью Ермолаеву «Чайки»: «Неси свой крест и веруй». Случайно? Вряд ли...

Елена МАЧУЛЬСКАЯ

# БОЛЬШАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОГУЛКА

**В** честь десятилетнего юбилея своего спектакля «Сирано» Московский театр «МОСТ» устроил публице большой французский праздник. Зрителя встречали с необычайным изяществом и шармом. В «Кафе Поэтов» под руководством самого кондитера Рагно пели Шарль Азнавур и Джо Дассен, гостей приветствовали парижане и парижанки, зазывали официанты «Жюльен» и «Оливье»:

*Друзья мои! Минуточку внимания!*

*Наш добрый друг Рагно сегодня угощает*

*Божественным напитком из Шампани*

*Бесплатно! Всем! Безмерно восхищает*

*Нас по-французски щедрая душа Рагно*

*И повод — десять лет спектаклю «Сирано»!*

Угощали розовым французским шампанским, а в антракте — французским желе и яблочным паем. С эстрады же тем временем читала свои стихи автор песен к спектаклю **Алина Симонова**.

«Сирано» — чисто авторское сочинение театра «МОСТ». Поэтическая фантазия Евгения Славутина по пьесе Эдмона Ростана поставлена самим Славутиным, с его же сценографией и костюмами.

Заметим, что главная сценография всех постановок «МОСТА» — это его знаменитый

белый интерьер, окружающий нас как в уютных фойе, так и на сцене. Мы в «белом театре». На белом фоне его кирпичных стен — «белая» круговерт танцующих персонажей с воздушными белыми шарами, белая карета и панорама Парижа где-то вдалеке. А молодые гасконцы одеты в черное — майки и короткие бриджи до колен, которые так идут их проворным мускулистым ногам. Все они — современные нынешние ребята, остроумные, легкие и мобильные.

Да, спектакль поставлен, в общем, о наших современниках (что является свойством всех постановок молодежного «МОСТА»). И эта французская легенда игралась на сегодняшнем наречии, в сегодняшних ритмах и даже со стихами, обращенными к нашей заснеженной Москве. Театр моделирует другую жизнь пьесы, раздвигая ее ткань сегодняшней игрой текста и сегодняшними типажными московского юношества, ворвавшегося в сюжет с Большой Садовой, что шумит за окнами зала. Неутомимая беготня, веселые броски репликами, искрящиеся диалоги и легкость шуток импонируют зрителю своей экстравертностью. Народу в спектакле занято много — танцующего в массовках и



Роксана —  
Анна Славутина,  
Сирано —  
Илья Кожухарь



Роксана –  
 Анна Славутина,  
 Кристиан –  
 Ленар Нигоф



Кристиан –  
 Ленар Нигоф,  
 Сирано –  
 Илья Кожухарь

играющего множество ролей – парижан, гвардейцев и поэтов, официантов и шансонье; на всех хватило работы, всем довелось прикоснуться к обольстительным французским временам.

В спектакле множество стихов (и современных, и в знаменитом переводе Владимира Соловьева), их декламирует почти каждый, начиная со старейшины – шансонье Линьера (**Евгений Никулин**), требующего аплодисментов после каждого своего выхода. Тут предпочитают поэтический

строй мироощущения и знают ему цену. И весь сюжет напоминает поэтический урок, преподанный поэзией прозе.

Основное же внимание зала приковано к квартету ведущих персонажей, замыкающих собой наши вечные размышления об истинном и мнимом. Длинноногий, похожий на молодого скакуна Кристиан знакомится с Роксаной. Она отвечает ему взаимностью. Но взоры наши прикованы целиком к поэту Сирано, совершающему меж тем невероятные поэтические и челове-



Сирано –  
Илья Кожухарь

ческие подвиги. (И знаменитое «Я попаду в конце посылки!» радостно подхватывает зритель.) Судьбоносная встреча с Роксаной в кондитерской Рагно, до конца сюжета распределившая роли: Кристиана — любовника и Сирано — суфлера. Венчание Роксаны с Кристианом и его уход на войну, в полк под командованием графа де Гиша. Письма Сирано от имени Кристиана к Роксане. Гибель Кристиана. Многолетний траур Роксаны, заканчивающей свою жизнь в монастыре. И финальное запоздалое постижение ею истины.

Сам Сирано (**Илья Кожухарь**) мало напоминает бесшабашного и бесстрашно-го задиру-дуэлянта. Он — лишь поэт, а не что-то другое, и именно потому он здесь духовный центр, концентрирующий интерес и волнение публики. Илья Кожухарь выстроил роль в абсолютно романтических категориях. Его Сирано — невероятно светлый и искренний человек, с оголенным нервом по отношению к миру. В нем нет тщеславия — лишь лиризм и душевное одиночество изысканной натуры. И восхитительная духовная сила. Мы постоянно чувствуем трепет чистой неспорченной души, высоко ценя эту романтическую харизму. Поражаемся непосредственностью и грации, ловим долгий взгляд, устремленный на объект его любви, и отмечаем ру-

мянец, возникающий на его нежном лице. Он необычайно хорош в чтении стихов, полном загадочного парения. Пронзительен в любовных диалогах с Роксаной, преобразующих ее волнами своих излучений... Лирический артистизм, столь далекий от вкусов нынешней моды, делает эту личность незабываемой.

А вот его антипод — граф де Гиш, холодный и циничный, сыгранный **Дмитрием Чуриковым** по всем канонам современного «хозяина жизни». Этот блестящий манипулятор всегда одержит победу — и дома, и на войне, и в любви. Высокий и стройный, как гимнаст, с надменным и бледным лицом, не меняющим выражения превосходства, он победил бы в любом сюжете, в том числе и в этом — если бы не иные планы драматурга. Это типаж нашего времени. В нем — сила сегодняшнего «держателя банковских акций» и отменного игрока. Встречаясь на сцене друг с другом, Сирано и де Гиш являют два полюса жизненных стихий — всеильную власть и эфемерную поэзию.

Красавица же Роксана (**Анна Славутина**) очаровательна своей недоовоплощенностью. Легкомысленна и непрозорлива, не обладая твердым характером и цельностью взглядов на мир, она путается в трех соснах, не умея сердцем и душой почув-

твовать истину. Чем прельстил ее вульгарный парень Кристиан (**Ленар Нигоф**) — она вряд ли способна дать себе отчет. Очевидно, абстрактная идея любви, овладев ею, опередила интуицию и разум. В знаменитой сцене у балкона, где Сирано диктует Кристиану любовные признания, а он озвучивает их Роксане, все так очевидно, и стоит лишь внимательно вслушаться в голос истинного автора текстов... Но милая Роксана слепа и глуха, и нам всем придется ее простить.

В финальной сцене, в монастыре, она в темных очках — что неслучайно. Это и траур, и символ роковой душевной слепоты. Впрочем, когда к ней является смертельно раненый Сирано и она наконец прозревает, постигая истину, очки исчезают. И она танцует с этим великим поэтом, уносясь в своем танце в неведомую даль вечности, где все наконец встанет на свои места.

Ольга ИГНАТЮК  
Фото Никиты СУСЛОВА

## ...И БО МНОГО ЗВАННЫХ, НО МАЛО ИЗБРАННЫХ

**В**ероятно, разговор сейчас пойдет не о **Чехове** и, наверное, даже не о **МХАТе Горького** — не столько о них целенаправленно и неукоснительно, сколько о Театре и о Зрителе, то есть о нас с вами. О том, чего мы хотим и ожидаем, за чем приходим — и с чем уходим из театра. Но начать придется все же с объекта статьи: время и место — **МХАТ Горького**, спектакль «**Три сестры**» **А.П. Чехова** в реконструкции народной артистки СССР **Т.В. Дорониной** (ассистент режиссера — народный артист России **В.В. Клементьев**, помощник — **Е.В. Васильев**). Спектакль не премьерный, в репертуаре с 2010 года, и, казалось бы, собственно, о чем тут речь вести? Тем более что московской критике давно и так все понятно: по секрету Полишинеля, доронинский МХАТ сегодня прочно утвердился в рейтинге «некотуруемых» театров. Ветер перемен едва колышет кулисы, репертуар требует реноваций, критика посещает неохотно, а пишет и вовсе редко... Театр живет и работает, публика давно своя, верная, все идет своим чередом. Однако — давайте все же конкретизируем несколько рыночный (и ничего дурного в том нет — театр должен зарабатывать, и не себе в убыток) эпитет «некотуруемый» и подумаем, в

чем эта «некотуруемость» и что такое тогда «некотуруемый» театр.

Очевидно, что и устанавливаемая цена на «товар», продукт, и оценка общества, социальное мнение зависят *не столько* от реального качества предлагаемого нам продукта искусства, сколько от нас с вами. Посему если театр и его спектакли *не имеют ценности* в наших глазах и мы с ними *не считаемся*, то это только наши, зрителя и критики, проблемы — мы обесцениваем и пренебрегаем. И никакого мейнстрима и «рейтингов качества» и востребованности-невостребованности тут нет. Не ценим или не оценили, где «не считаемся» и вовсе — чисто человеческий пробел воспитания. Дабы не осуждать и не корить никого, попробуем понять, что мы не хотим понять (или принять) и почему.

«Три сестры» — академическая классика с поистине «звездным» составом доронинской труппы: четыре народных артиста России (**В. Клементьев** — Прозоров, **М. Кабанов** — Кульгин, **В. Ровинский** — Чебутькин, **И. Криворучко** — Ферапонт), шесть заслуженных (**Т. Шалковская** — Ольга, **И. Фадина** — Маша, **А. Тигоренко** — Вершинин, **А. Чубченко** — Тузенбах, **М. Дахненко** — Соленый, **А. Дмитриев** — Чебутькин). Такая «тяжелая артиллерия», брошенная на «Сес-



«Три сестры». Маша — И. Фадина, Ирина — Е. Коробейникова, Ольга — Т. Шалковская

тер», свидетельствует, насколько принципиально важно для театра держать уровень чеховской (и мхатовской) драмы, причем не просто ослеплять публику громкими регалиями в программке, но составить из имени-тых артистов, каждый из которых вправе, по статусу и рангу, «перетянуть» не только «оде-яло», но и прочие «постельные принадлежности» на себя, монолитный и одновременно дышащий подвижный организм, где отдельный исполнитель так же уникален, необходим и соединен с остальными, как члены и органы всего человеческого тела. А эта задача, поддержат меня режиссеры, из разряда великих театральных удач. Рецензировать игру таких мастеров, как Валентин Клементьев, Татьяна Шалковская, Михаил Кабанов, Владимир Ровинский и других исполнителей пьесы не представляется необходимым, потому что красота внешности воздействует в совокупности черт, бессмысленно опусывать нос или глаз, а доронинские спектак-

ли всегда — актерский конгломерат, части которого прочно сцементированы мхатовской школой и индивидуальными качествами актера-личности. Великий И.А. Моисеев говорил, что в его ансамбле нет солистов, все артисты. «Три сестры» прекрасны именно этой неброской цельной красотой актерского ансамбля, явленной в единстве физиогномики и психофизики произведения. Отмечу только, что бесхарактерный мешковатый Андрей Прозоров в трактовке В. Клементьева получил визуальную отсылку к самому Антону Павловичу, а Маша, которая, как и ее тетка из «Чайки», «всегда ходит в черном» (И. Фадина), — к легендарной аналогичной роли Татьяны Васильевны Дорониной.

С первых сцен, с первых фраз, произнесенных Ольгой (Т. Шалковская): «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина...» и ответа Ирины (Е. Коробейникова): «Зачем вспоминать!» — начинают в голове привыкшего к современной подаче материала зрителя зарождаться и бродить мысли неприятия такой узнаваемой вербальной стилистики игры и произнесения текста. В этой стилистике — и специфическая «доронинская» интонационная манера, и на грани детской наивность (которая подчистую давно испарилась со сцены, да и с экрана тоже), эмоциональная восторженная нарочитость, трансформирующаяся там, где следует, в идеологический пафос. Первая эмоция «не своего», то есть не породнившегося с театром, современного зрителя — недоумение и, что самое-то страшное — ожидание «скучного» спектакля, который к тому же длится прилично: почти три с половиной часа. Так на многоядном застолье будет встречен пылкий тост какого-нибудь искреннего чудака, призывающего пришедших обильно попить-поесть-отдохнуть собравшихся к нравственным свершениям. В обществе потребления того самого «продукта», о котором мы уже упоминали, редкий зритель ходит в театр поместиться духовной пищей. Скромное «развлекательно и интересно, смешно и не так, как у всех» превалирует над аскетичным «задуматься».



Соленый – М. Дахненко



Тузенбах – А. Чубченко

Но вернемся к архаичной манере и заодно уж – к упорному нежеланию осовременивать классику, что стало приметой нашего времени, причем не только в драматическом, но и в музыкальном театре: вместо того, чтобы перенести действие в 2010 год, снять с героинь митенки и камеи и одеть их в джинсы, а сценографию заманить черным квадратом и в этом понятном хронотопе развернуть историю о трех несчастных провинциалках, стремящихся в первопрестольную, нам предлагают... Чехова и Немировича-Данченко. Одна моя знакомая, довольно состоятельная и образованная в плане моды молодая женщина, отдавала предпочтение очень интересным духам, о стоимости которых я могла лишь догадываться по ее статусу. Как-то я решила все же спросить ее о бренде, ожидая услышать одно из котлируемых имен в мире парфюмерной *haut couture*. Она спокойно озвучила рядовое и непопулярное название. На мой удивленный вопрос, как она душилась тем, что давно уже не модно и стало именем нарицательным для духов, которые никто не купит, знакомая ответила: «Нужно

уметь «носить» духи. Для этого надо немного подождать, когда они побудут на коже и уйдет первоначальная резкость. А потом, если духи хороши и ты сумела их прочувствовать, они станут гармонировать с тобой». Тот же «парфюмерный» эффект можно ощутить на мхатовских спектаклях, когда к третьему действию начинают раскрываться базовые ноты составленной авторами «эссенции», уходит нарочитость, остается стойкое послевкусие.

В последнее время чеховеды размышляют о кинематографичности пьес Чехова, то есть об уподоблении драм Чехова произведению кинематографа – кинофильму (см., например, ряд статей, посвященных этой теме, в сборнике «Кино-Театр», ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017). Такие важные составляющие поэтики писателя, как пейзаж и портрет, аналогии с жанром «фильма без интриги», «параллельный монтаж», используемый автором в сопряжении сцен, где монтажный эффект сочетается с принципом ассоциаций, кинематографический крупный план через визуализацию ремарок



и прочее доказывают правдивость этих научных гипотез. А Т.В. Зверева изучила «Трех сестер» в контексте знаменитой кинокартины Марлена Хуциева «Июльский дождь». Да и многие успешные экранизации чеховских пьес, например, «Дядя Ваня» А. Михалкова-Кончаловского (1970), показывают, как неторопливость, неспешность драматических повествований Чехова, судьбы персонажей которых вершится за обеденным столом, была подхвачена интеллектуальным кино. В смене социальной парадигмы, в неминуемом нервическом, если не синкопическом, убыстрении ритма жизни, мышления, бытовых навыков и привычек, в доминировании коммуникативных интернет-технологий степенный классический театр кажется катастрофически устаревшим, непонятым, поэтому чем быстрее смена «кадров» на сцене, чем невзрачнее актер на грани сомнительной психопатии, чем эпатажнее стимулирует он чувственные рецепторы публики, тем ближе и понятнее такой театр простому зрителю. Есть к тому же неписанные законы западных постановок — спектакль должен быть компактным, динамичным,

иначе зритель устает, теряет интерес, уходит в антракте, в конце концов. На этом фоне замедленность действия доронинских спектаклей, преимущество статично-фотографичных мизансцен, милые сердцу тикающие часы кажутся чем-то из прекрасного театрального далека.

Прекрасное театральное далеко в постановках МХАТа становится близким благодаря сценографии, продуманной до мелочей, условность которой не нарушается актерами. Художники театра **В.Г. Серебровский**, **В.В. Дмитриев** (оформитель «Трех сестер») формируют мир, в который хочется войти — сесть на скамеечку, заблудиться в трех березах, послушать пение птиц поутру, выпить рюмочку под закуску. Такой уютный, «домашний» натурализм, в котором привольно артистам, комфортно зрителю. Я не просто так обращаю внимание на состояние зрителя в процессе спектакля, применим даже медицинский термин — «самочувствие»: происходит не просто диалог со зрителем — непременная задача любого сценического произведения, но в этом диалоге одна из сторон еще и сочувственно обеспокоена: «Тепло ли

Сцена из спектакля





Вершинин – А. Титоренко

тебе, девица-«четвертая стена»?». И это существенно — чтобы было тепло от исходящей со «святых досок сцены» самоотдачи.

Мастерство больших мануфактур и народных промыслов зиждется на понятии «трафарета», то есть неизменной базовой формы, в императивных рамках которой возможно не критичное новаторство. Можно ли заявить, что трафарет — косность? Или же он — необходимость, и отказ от трафарета означает потерю уникальной, бережно хранимой поколениями технологии, сложившейся признанной традиции? Возьмите дорогую винтажную шелковую ткань. Ее краски быстро выцветают, но теряется ли со временем ценность шелка? Если он — натурален, то есть возвращен в естественном процессе жизнедеятельности живого организма, а не изготовлен принудительно химически... Ответы на все эти вопросы, нам кажется, будет искать Зритель, готовый поделиться своими соображениями с Критиком, и Критик, готовый внимательно проанализировать соображения Зрителя.

«Три сестры» что «Лебединое озеро» — классику можно напевно цитировать, и мы могли бы продекламировать и про запертый рояль, и про радостно и весело играющую музыку, вразумляющую нас смыслом жизни и страдания, и даже проштамповать сургучное «в Москву!..», но изберем лишь одну цитату Андрея. Она невесела и, наверное, не нова для всех нас, а, может, созвучна некоторым мыслям, которые приходят порой в ежедневных утренних вояжах в переполненном метрополитене: «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны... Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...». Но ведь если мы, как Прозоров, по неопытности или духовной немощи улавливаемся на зеленый поясок, а потом так и не имеем сил разрубить душащий нас его гордиев узел, то никогда не поздно остановиться в бесконечной гонке и начать жить с чистого листа...

В сто двадцатый юбилейный сезон МХАТ имени М. Горького по-прежнему шествует в своей колее, и спектакль восьмилетней давности в боевом строю, что отраднo, ибо немногие воды театрального Ганга остались незамутненными. Да, у труппы своя колеея — упорно, без разрыва аорты и ненужной патетики, просто — тепло, мирно, люблю.

Ольга ШКАРПЕТКИНА

Фото предоставлены театром

## СКВОЗЬ ВРЕМЯ И ВРЕМЕНА

*Анатолий Эфрос. «Живой труп». В двух томах. Автор проекта Нонна Скегина. Автор дизайн-проекта Дмитрий Крымов. Составители Нонна Скегина и Александра Машукова. Художник Александр Трифионов. Московский культурный центр АРТ МИФ, 2017*

Этот тщательно составленный, существенно расширяющий наши представления о недооцененной в свое время постановке **Анатолием Васильевичем Эфросом** пьесы **Л.Н. Толстого «Живой труп»** на сцене **МХАТа**, стильно, изысканно изданный двухтомник воспринимается раскрывающим многочисленные «тайны» популярнейшей, но так и не разгаданной до конца пьесы.

Эфрос приступил к работе над спектаклем спустя 70 лет после первого появления «Живого трупа» в постановке К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, в 1981 году, а книга, в которой последовательно, подробно изложены репетиционные и дневниковые записи Анатолия Васильевича, его размышления над самой, быть может, загадочной пьесой великого философа, писателя, драматурга в живом процессе сценического воплощения (записанные **О. Полозковой**) — пришли к нам спустя 35 лет после появления спектакля. Уже сами эти «разделительные даты» представляются серьезнейшим поводом для осмысления тех, кто видел и запомнил спектакль, а также тех, кому интересно погрузиться в понимание сложного процесса режиссерской работы от замысла до воплощения — детального разбора каждого образа, тонкой вязи событий, познания оттенков характеров и их проявлений.

Для сегодняшнего поколения молодых режиссеров — это незаменимый учебник, высочайшего уровня мастер-класс того, кого давно уже нет с нами. И мы ощущаем себя погруженными в познание пьесы и положенных в ее основу реальных событий семьи Гиммеров; пьесы и постоянных, навязчивых



мыслей Льва Николаевича Толстого об «уходе» как отказе от прежнего образа жизни, собственной личности; пьесы и ее вневременности в различных поворотах нашей реальной действительности; пьесы и глубоких размышлений Анатолия Эфроса о цене человеческого поступка, так или иначе влекущего за собой слом для других людей...

Нонна Скегина и Александра Машукова составили двухтомник таким привлекающим, нешаблонным образом, что все эти вопросы встают перед читателем во всей остроте, и внимательно вчитываясь в ход репетиций режиссера, в его диалоги с артистами, мы вычитываем собственные нравственные

ориентиры, духовные ценности, проверяя и перепроверяя их.

Двухтомник открывается небольшой, но очень емкой статьей **Павла Басинского «Зачем Толстой написал «Живой труп»?»,** в которой наряду с достаточно известными фактами женитьбы брата писателя Сергея Николаевича на цыганке из хора, судебным делом семьи Гиммеров, рассматриваются и менее «растиражированные» полемика с пьесой А.П. Чехова «Дядя Ваня» и неотвязные размышления Толстого об «уходе». Именно этот, последний факт становится наиглавнейшим. Рассуждения о пьесе К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, С. Дурьилина, размышления о «Живом трупе» советских времен воплощения виднейших отечественных историков театра и критиков — И. Соловьевой, К. Рудницкого, В. Саппака, Н. Берковского, А. Смелянского — не просто дают объем, но и настраивают определенную, необходимую оптику восприятия. И, соответственно, приводят к осмыслению значения постановки Анатолием Эфросом «Живого трупа» в самом начале 80-х годов XX столетия.

Взволнованный до слез спектаклем Адольфа Шапиро, поставленным в Эстонском театре им. В. Кингисеппа с Микком Микивером в роли Протасова (театр привозил «Живой труп» в Москву в сентябре 1981 года), Анатолий Эфрос пришел (отчасти «от противного») к ясному пониманию **своего** прочтения: «Пьеса ясная и прозрачная. Ни одного усложненного места. Она такая же советливая, как сам Федя. Все очень коротко, точно и по делу. Нигде нет никакой тягучести и нет внешнего драматизма. Все как-то смягчено душевной точностью участвующих в этой истории людей. Очень часто мягкий юмор, даже в острых местах... Во всем есть какая-то тихая **мудрость**. Это очень простая история о том, что жизнь невероятно сложна, но все же это **жизнь**, а не сюжет пьесы. А жизнь — теплая».

Но под всем этим — порыв к уходу, исчезновению, попытке начать какую-то неведомую новую жизнь. И для воплощения этого не героя, не мрачного страдальца, а внутренне мятущегося, мягкого, бесхарактерного, бездействующего нервного человека, так точно совпавшего по типу именно с эпохой 80-х, режиссеру понадобился такой артист, как **Александр Калягин**, в котором со времени постановки «Тартюфа» Эфрос разглядел рост личностного и профессионального масштаба, жизненного опыта, переплавленного в творчество...

Второй том собран из документов, воспоминаний артистов, участвовавших в спектакле, критиков, и главной рубрикой справедливо было бы назвать «Взгляд сквозь время». Но мы сегодня получили благодаря работе Н. Скегиной и А. Машуковой возможность обрести собственный «взгляд сквозь время» — то бесценное ощущение, что дарит читателю выверенное, четкое «сочетание» репетиционной хроники, высказанных в разное время мнений артистов, режиссеров, критиков и — благодаря вступительной статье Павла Басинского — возможность интереснейшего сопоставления поступка Федора Протасова с неоднократными порывами самого Толстого, завершившимися в Астапово.

Читая этот двухтомник, возвращаясь к каким-то страницам, вникая в их смысл снова и снова, постигаешь ставшую банальной истину: «Большое видится на расстоянии...» Вот так и мы, видевшие не раз этот спектакль, понимаем его сегодня немного по-другому. А если добавить к этим впечатлениям еще и горькие размышления Анатолия Васильевича Эфроса о современном ему театральном процессе, взгляд сквозь время даст возможность в беспощадном свете увидеть, какие уродливые плоды выросли на этом древе...

*Н.С.*

## ВЕРНОСТЬ ВЕРЫ

*Вера Максимова. «Театральному критику нужно иметь мужество...» XXI век. Избранное. Редактор-составитель Н.Перцева. М. «Пробел 2000», 2018*

Эта книга собрана из статей и рецензий, актерских и режиссерских портретов, размышлений о сегодняшнем театре, опубликованных в различных журналах и газетах. Все они принадлежат перу талантливого критика, истинного мастера своего дела **Вере Анатольевне Максимовой**, покинувшей нас год назад. Автором идеи и спонсором ее воплощения стала директор **Московского театра «Сфера» Ирина Тарасова**, что не просто вызывает уважение, но свидетельствует о редчайшем ныне качестве — подлинном содружестве театра и критика, занятых одним делом, одной заботой, стремящихся и умеющих слышать и понимать друг друга.

Цитата, послужившая названием книги — «Театральному критику нужно иметь мужество...» — это своеобразный девиз и нравственная программа Веры Максимовой, которой она оставалась верна на протяжении всей жизни. Резкая в суждениях, темпераментная в статьях и выступлениях, принципиальная в отношении всего, что по праву принадлежит русскому психологическому театру, умевшая любить артистов глубоко и искренне, часто помогавшая им понять нечто в себе самих, Вера Анатольевна, по словам **А.В. Бартошевича**, «твердо знала свои «за» и «против» и, со страстью и яркой талантливостью отстаивая свою веру, готова была идти до конца. Она была мастером того, что англичане называли «искусством создавать себе врагов»... но... с яростью и блеском она исполняла то, что считала своим долгом, своей человеческой и профессиональной миссией».

Перечитывая сегодня собранные в книге статьи критика, видишь в них немало предсказаний по поводу столкновения



«точек» и «кочек» зрения, как определял некогда Горький, а ее любовь к артистам заставляет вспоминать виденное некогда или переживать во всей остроте то, что видеть не довелось. Об этой безграничной любви, о высоком понимании актерской профессии пишет в своем послесловии главный режиссер театра «Сфера» **Александр Коршунов**, и слова его звучат очень просто и тепло.

Имя Вера, наверное, дано было ей не случайно: до последних дней жизни она отстаивала свою высокую веру в театр, прослужив ему всю жизнь...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

## «ПРУЖИНА МОРАЛИ»

**И**мя австрийского драматурга и прозаика **Эдена фон Хорвата** лишь по какому-то недоразумению почти неизвестно в нашей стране. Германоязычные и — шире — европейские зрители и читатели не просто хорошо знают и почитают Хорвата, но ставят его творчество рядом с драматургией **Бертольта Брехта**. В предисловии к вышедшему на русском языке в 1980 году тому же пьесе Хорвата глубокий и скрупулезный исследователь и переводчик **Юрий Архипов** написал, что «Брехт и Хорват примерно такая же неразлучная пара, как Маяковский и Есенин в массовом читательском сознании у нас». И привел в качестве одного из примеров вышедшую немного раньше книгу литературоведа и театроведа **Штрелки «Брехт, Хорват, Дюррентматт»**. Что же касается немецких и австрийских драматургов, начинавших примерно в начале 80-х годов (среди них особенно хорошо известен в России **Петер Хандке**), они и вовсе отдавали предпочтение Хорвату перед Брехтом.

Пьеса «Сказки Венского леса» написана в 1931 году и сразу же получила огромную популярность — накануне фашистского переворота она обошла многие сцены Германии, а потом в числе многих «вредных» для нового режима книг была сожжена в Мюнхене.

Прочитав сборник пьес почти сразу по его выходе, я была очарована простотой обрисовки многоликой мещанской среды, богатством характеров, органичным сочетанием сатирических, гротесковых, лирических мотивов, перетекавших из одного в другой так естественно и ведущих через трагедию к весьма относительному хэппиэнду, когда все возвращалось на круги своя, а персонажи становились при этом еще более жалкими и несчастными.

В самом начале 80-х годов мне довелось увидеть спектакль «Сказки Венского леса», поставленный в **Пярнуском драматическом театре** талантливым режиссером, учеником **Анатолия Васильевича Эфроса, Инго Норметом**, и по сей день остро помнится эмоциональное ощущение от этой мещанской мелодрамы, в которой героиня, Марианна,

*Мать — А. Ровенских, Бабушка — М. Полянская, Альфред — В. Ковалев*





Оскар — А. Сергеев, Марианна — А. Дьячук

решила взбунтоваться против заранее распланированной для нее отцом, владельцем магазина игрушек, жизни, брака с постылым владельцем мясной лавки Оскаром и в день помолвки убежать с обольстителем Альфредом в неведомую жизнь — без денег, без какого бы то ни было занятия (отец готовил ее только к выгодному браку, не дав учиться ничему), с рождением ребенка и его смертью в младенчестве. Изгнанная отцом из дома, чтобы хоть как-то прожить, Марианна поступает на работу в венский ресторан «Максим», где поет и танцует, постепенно раздеваясь и, ложно обвиненная в краже неким Мистером, венцем, давно живущим в Америке и приехавшим в родной город поностальгировать, попадает в тюрьму. И после этого все так или иначе возвращается на круги своя — Оскар готов простить и принять ее как свою невесту, втайне радуясь тому, что ребенок умер, Альфред, сговорившись с бывшим женихом Марианны, возвращается под крылышко владелицы табачного магазина, 50-летней Валерии, и начинается новый старый и неизменяемый круг мещанского существования, в который Марианна вступает как сломанная кукла из магазина своего отца. Скорее всего, наступает это существо-

вание ненадолго, потому что на пороге стремительно рвущиеся к власти нацисты...

По словам известного австрийского эссеиста Альфреда Польгара, персонажи пьес Хорвата — фигуры, из которых «вынута пружина морали», и как бы ни были привлекательны женские образы большинства его пьес, и у них она если не вынута совсем, то заметно искорежена.

Молодой режиссер **Никита Кобелев** поставил спектакль «Сказки Венского леса» в филиале **Театра им. Вл. Маяковского** (художник **Михаил Краменко**, художник по костюмам **Мария Данилова**, художник по свету **Андрей Абрамов**, хореограф **Александр Андрияшкин**). Честь и хвала режиссеру, отыскавшему эту пьесу Эдена фон Хорвата и по-настоящему увлекшегося ею: он открыл для большинства новое имя и — главное — непреходящее значение творчества австрийского драматурга, и сделал это скрупулезно, талантливо и по-настоящему театрально. Ведь по сути своей «Сказки Венского леса» — это высокая мелодрама, ставшая в последнее время столь популярной и влекущей для зрителя, близкая и по ощущению неустроенности жизни, и по поиску того, что выгодно, и по экономическому состо-

янию общества. Да что тут греха таить! — и по мещанскому образу жизни, захватившему значительные слои российского населения, когда мысль о заработке и благополучии становится одной из важнейших в то время, как опереточный карнавал царит повсюду...

Если внимательно прочитать обстоятельное предисловие Юрия Архипова к сборнику пьес Хорвата, там обнаружится детальный разбор пьесы (им же, к слову сказать переведенной) и народной пьесы с непременным венским колоритом, и популярных характеров этой пьесы с обязательным ироническим переосмыслением — в первую очередь, это касается образа «доброй венской бабушки», которая и у Хорвата, и в трактовке режиссера предстает совершенно демоническим существом, сознательно пытающимся простудить новорожденного младенца по невысказанной просьбе своего внука Альфреда, и доводящим дело до конца. **Майя Полянская** играет эту роль замечательно: ее озлобленность против своих близких, ее не слишком скрываемая агрессивность находят выход в двух эпизодах — торжествующем танце после смерти ребенка и в проходе с погремушкой в руках, которую привез отец Марианны после примирения с ней своему внуку. А ее дочь, мать Альфреда (**Александра Ровенских**), на всю жизнь запуганная, догадавшаяся, зачем именно понадобился сыну бабушка, но старательно отгоняющая от себя эту страшную мысль об убийстве, будет спокойно пользоваться опустевшей коляской, доставая из нее картошку и деловито чистя ее, пока бабушка не потребует под диктовку написать письмо Марианне о смерти ребенка. И тихий взрыв ее произойдет тогда только, когда Марианна, бросившись к коляске, выхватит оттуда мешок, из которого посыпятся клубни...

Никита Кобелев подошел к пьесе серьезно, учитывая не только сам текст, но и подробные комментарии и литературоведческие изыскания Юрия Архипова. Но какие-то потери на этом пути оказались неизбежными: так, например, **Сергей Рубеко**, играющий отца Марианны Цауберкенига, в некоторых эпизодах излишне комикует, нарушая ту драматическую линию, что дает

целостность спектаклю; к сожалению, несколько обедненной получилась роль Эриха, студента из Касселя, явно настроенного на нацистский лад, хотя этот недостаток, скорее, относится к режиссерской концепции, а с поставленной, несколько упрощенной задачей **Михаил Кремер** справляется вполне. Вряд ли стоило делать упор на акцент девочки Иды (**Дарья Хорошилова**), коль скоро из спектакля практически уходит еврейская тема, хотя актриса убедительно создает образ полудевушки-полурбенка, присутствующего при всех событиях и впитывающей их в свою душу.

Можно отметить и некоторые несуразичи в сцене помолвки Оскара и Марианны, явно затянутой и отчасти «недодуманной» (Валерия появляется в купальнике, но в черных колготках и на каблуках, собираясь нырнуть в Дунай, Цауберкениг приходит к ней на берег в подвернутых брюках, босиком, но почти «при параде»).

Валерия (**Юлия Силаева**) предстает, скорее, не конкретной героиней, а персонажем, присущим «венской комедии», и это оправдано — стареющая женщина, увлекающаяся молодыми мужчинами, она прогоняет Альфреда и буквально силой затягивает в свои объятия Эриха; слегка заигрывает с Ротмистром (**Игорь Марычев** играет сдержанно, с истинным достоинством бывшего военного), но не прочь уловить и состоятельного Мистера (**Юрий Корнев**)... Ее ужас при виде обнаженной Марианны в ресторане приоткрывает не до конца вынутую из нее «пружину морали» и порыв к тем усилиям, которые Валерия приложит, чтобы примирить отца и дочь.

По премьерному спектаклю судя, несколько излишне мягким получился у **Алексея Сергеева** Оскар, гораздо темпераментнее смотрелся мясник Гавличек **Евгения Матвеева**, но хочется надеяться, что спектакль будет расти и обретет необходимый масштаб. Есть претензии и к редактору перевода **Святославу Городецкому**. Известно, что Эден фон Хорват изысканно сочетал в своих пьесах литературный язык с диалектами, клише, присущими более и менее образованным мещанским слоям. Однако вряд ли





Альфред — В. Ковалев, Валерия — Ю. Силаева, Марианна — А. Дьячук

стоило, редактируя мастерский перевод, употреблять такие обороты, режущие слух, как «слушай сюда» и некоторые другие.

Но пора уже сказать и о главных героях, сыгранных **Анастасией Дьячук** (Марианна) и **Вячеславом Ковалевым** (Альфред). Анастасия Дьячук точно соответствует образу, созданному Эденом фон Хорватом: с момента, когда она впервые появляется на сцене, веселая и беззаботная, под звуки вальса **Йоганна Штрауса** (музыкальный ряд вообще построен в спектакле очень точно), до финала, когда Оскар держит ее в руках, словно куклу со сломанным механизмом, и уносит за сцену, актриса естественно, достоверно проживает драму девушки, решившей противостоять принятым за нее решениям отца. В каждой новой «ипостаси» — влюбившейся неожиданно для себя самой в Альфреда, увиденного за витриной магазина игрушек, в которой она устанавливала скелет, восставшей на отца, матери новорожденного младенца, певицы из ресторана, убитой горем матери умершего ребенка, — Анастасия Дьячук живет наполненной жизнью, затягивая в ее течение зрителя. Вячеслав Ковалев порой излишне сдержан, что мешает динамике его внутренних изменений — а они есть в

пьесе и выражены даже в тексте ненавязчиво, но вполне отчетливо. Впрочем, в ключевых для его героя моментах Вячеслав Ковалев убедителен.

Не могу поручиться, что спектакль Никиты Кобелева «Сказки Венского леса» станет событием — для нас сегодня характерны события иного рода: скандальные, шокирующие. А здесь для зрителя происходит открытие — нового и всерезывающего имени, серьезной и не утрагившей своей актуальности, а, может быть, и умножившей ее пьесы и, если повезет, желание узнать и другие произведения этого драматурга и прозаика, переведенные достаточно давно на русский язык, но по странной причине не привлекшие внимания театров.

А театр, по мысли Хорвата, обучает не разум, в первую очередь, а душу человека, его сознание и подсознание, а значит, писал он, «театр никогда не исчезнет, потому что люди всегда будут желать учиться в названном смысле...» Только бы не исчезло это желание, как исчезают сегодня многие желания вместе с мечтами и пружинами морали...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото Сергея ПЕТРОВА

## ЕДИНСТВО МНОГООБРАЗИЯ

**В** Дагестане 12 театров, которые говорят на **девяти национальных языках** тесно контактируют друг с другом с давних времен. На первой же Олимпиаде театров Северного Кавказа в Ростове-на-Дону в 1931 году только что открывшийся в 1930 году молодой **Кумыкский театр** выступил со спектаклем «**Марьям**» **Х. Кусова**, получил диплом и первое место среди театров северокавказских республик. Эта была первая ласточка знакомства с дагестанским театральным искусством, и в дальнейшем возникло широкое поле деятельности и его взаимодействия с другими театрами страны.

Наш **Русский театр** на протяжении всей своей творческой жизни продолжал знакомить с дагестанским театральным искусством не только жителей Северокавказских республик, но и городов средней полосы России, Прибалтики, Дальнего Востока, Сибири и Украины. За советский период театр возил туда спектакли по пь-

сам русской и зарубежной драматургии, дагестанских авторов, рассказывающие об истории, культуре, традициях наших народов, знакомил с нашими песнями, танцами, народными мелодиями. К примеру, такие спектакли как «**Мечты перед зеркалом**» **А. Амаева**, «**Прости меня, Марьям**» и «**Итальянская баллада**» **Н. Алиева**, «**Крепкий орешек**» **Ш. Абдуллаева**, «**Сердца друзей**» **М. и З. Зулфукаровых**, «**Горцы**» **Р. Фатуева**, а позже «**Горянка**» и «**Незаконченный концерт**» **Р. Гамзатова**, «**Шамиль**» **Ш. Казиева**...

И сегодня продолжают наши театры свою работу по ознакомлению близких и дальних регионов со сценическим искусством Дагестана, видоизменяя и расширяя формы и методы. Эти важнейшие способы взаимовлияния и взаимодействия художественных культур разных народов нашей страны имеют огромное значение в сближении народов, обогащении их художественного творчества сохране-

«Будем жить». Табасаранский драматический театр



нии и развитии единого культурного пространства. В XXI веке стали разнообразными формы творческих контактов. Сегодня наши театры возвращаются с дипломами победителей конкурсов, смотров и фестивалей не только из республик Северного Кавказа и крупнейших культурных центров — Москвы, Санкт-Петербурга, Тамбова, Ярославля, Баку или Астаны. Они одерживают победы на престижных фестивалях во Франции, Германии, Финляндии, Македонии, Турции и Болгарии. Это не только подтверждение творческой состоятельности, но и дружеский диалог разных народов и стран мира, знакомство с нашей историей, культурой, этнографией и уровнем художественного состояния театральных коллективов, их творческих возможностей.

Если театры удостоиваются высоких наград на международном уровне, то это признание наших достижений. К примеру, в 2012 году **Дагестанский Русский драматический театр им. М. Горького** на Международном фестивале в Македонии, опередив театры Англии, Франции, Италии и других западных стран, был удостоен высшей премии фестиваля — Гран-при за спектакль **«Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя**. А коллективу **Лакского государственного музыкально-драматического театра им. Э. Капиева** в 2011 году на Международном фестивале «Сцена без границ» во Владикавказе за спектакль **«Дом Бернарды Альбы» Г. Лорки** из пяти номинаций конкурса было присвоено три: **«За лучший спектакль»**, **«За лучшую режиссуру»**, **«За лучшую женскую роль»**. В 2013 году на Международном фестивале в Ярославле Лакскому театру **«За вклад в развитие театрального искусства России»** была вручена премия имени Ф. Волкова и предложено выступить там на XIV Волковском фестивале среди ведущих театров страны.

Или международные фестивали русских театров республик Северного Кавказа и стран Черноморско-Каспийского региона, которые уже четырежды стартовали в дагестанской столице и на которых вы-



*«Гамлет». Лакский музыкально-драматический театр им. Э. Капиева*

ступали каждый раз по 10–12 театров. В их составе и театры ближнего и дальнего зарубежья, как Азербайджана, Казахстана и Грузии, так и Болгарии, Израиля, Франции и Германии. Это не просто знакомство со сценической культурой разных народов, это открытие новых уровней развития театрального процесса, новых театральных форм, поисков решения известных произведений русской и зарубежной классики. Это и мастер-классы, которые проводятся ведущими театральными специалистами. Такие творческие обмены способствуют профессиональному росту, установлению человеческих контактов, межнациональных связей, укреплению международных отношений, культурных взаимоотношений.



«Алые паруса». Дагестанский театр кукол

Не первый год дагестанские театры участвуют в Международных фестивалях и за рубежом, и в национальных республиках нашей страны. **Кумыкский музыкально-драматический театр им. А-П. Салаватова** частый гость фестивалей «Навруз» в Татарстане, «Южная сцена» в Кабардино-Балкарии, «Сцена без границ» в Северной Осетии, «Тывганлык» в Башкирии, «Ходжа Насретдин» и «Тысячи дыханий, один голос» в Турции, каждый раз возвращаясь с престижными премиями и дипломами в разных номинациях. Такие встречи родственных народов оставляют яркий след и добрые чувства. И Башкирский, и Кабардино-Балкарский театры наладили творческие контакты и бывают в гостях у Кумыкского театра, выступают со своими лучшими спектаклями перед дагестанскими зрителями, которые узнают много нового об истории и культуре этих народов.

Старейший из дагестанских — Русский драматический театр имени М. Горького, которому в 2015 году исполнилось 90 лет. Продолжая свои давние традиции, он и в новом тысячелетии неоднократно побывал на гастролях в Костроме, Астрахани,

Тамбове, Саратове, Воронеже, Волгограде, Астане, Владикавказе, Калуге, Грозном. Важное место в творческой жизни театра занимают международные и всероссийские фестивали. Только с 2007 года он был участником 12 таких форумов, проходивших в **Москве, Саранске, Харькове, Витале (Македония), Габрово Враца (Болгария), Стамбуле (Турция), Владимире, Владикавказе, Республике Молдова**. Имена дагестанских артистов и режиссеров прозвучали на разных языках в заключительных мероприятиях и поздравительных торжествах в честь победителей. После выступлений Русского театра в Москве и в Тамбове, его главный режиссер, заслуженный деятель искусств РФ **С. Тулпаров** был приглашен на постановку в Московском театре «На Перовской». Опытный режиссер, заслуженный деятель искусств **И. Казиев** поставил несколько спектаклей в драматическом театре Калининграда.

Добрые соседи и дружественные народы Азербайджана и Дагестана связаны между собой не только географической близостью, но и родством языков, культур, религии и судеб, схожестью ха-

ракторов, темпераментов и приоритетов. Многие известные деятели азербайджанской и дагестанской культур были связаны взаимными творческими контактами и оказывали благотворное влияние на развитие искусств друг друга. На сценах дагестанских театров с успехом шли и продолжают ставиться на разных языках пьесы классиков азербайджанской драматургии и современных авторов **Р. и М. Ибрагимбековых, А. Анара, М. Шамхалова** и других. Азербайджанские артисты и режиссеры в свое время сыграли большую роль в становлении дагестанских театров. В Дагестане живет действующий государственный **Азербайджанский драматический театр**, созданный специальным постановлением Дагестанского правительства. Сегодня это театр, на спектакли которого ходят не только дагестанские азербайджанцы, но и зрители других национальностей республики.

Дагестанский Азербайджанский театр гастролирует по селам и городам Азербайджана. В 2015 году с успехом выступил на театральном фестивале в Баку **Аварский музыкально-драматический театр им. Г. Цадасы**. А буквально за три года до этого на третий Международный фестиваль в Махачкалу приехал со своим спектаклем театр «Ибрус» под руководством известного писателя, драматурга, автора многих пьес, широко шедших в театрах бывшего Советского Союза, в том числе и в дагестанских театрах, **Рустама Ибрагимбекова**. Такие встречи не только знакомят с новыми пьесами и новыми артистами, но дают гораздо больше: новые стилистику и почерк, свою манеру актерской игры, свое видение, особый подход к сценическому решению, знакомство с новыми пьесами, которые могут быть включены в репертуар дагестанских театров.

Встреча с новыми творческими коллективами всякий раз подтверждает, как много общего у разных народов в их духовности, гражданских позициях, эстетических оценках. Несмотря на национальное своеобразие, оригинальность



«Дом Бернарды Альбы». Лакский музыкально-драматический театр им. Э. Капиева

проявления или прочтения, в основном и главным, передовое искусство опирается на общечеловеческую мораль, лучшие произведения строятся на принципах высокой художественности, эстетических ценностей. Это роднит и объединяет и творцов, и адресатов их творчества. Особенно показательна творческая практика общения и взаимодействия самого юного театра по назначению, адресату спектаклей, несмотря на солидный жизненный путь, пройденный этим театром. Речь идет о **Дагестанском государственном театре кукол**, которому в 2016 году исполнилось 75 лет.

Мобильный, легкий на подъем, подвижный и готовый к творческому общению



«Записки сумасшедшего». Русский драматический театр имени М. Горького

театр представляет свои спектакли детворе дошкольного и младшего школьного возраста от Москвы, Санкт-Петербурга, Волгограда, Винницы, Белгорода до белорусского Минска, финского Турку, болгарской Софии, подмосковных Мытищ, прикаспийской Астрахани. Театр кукол пользуется заслуженным успехом на таких международных и всероссийских фестивалях, как «Туманяновский день сказки» в древнем Дсехе в Армении, фестиваль театров кукол имени С. Образцова в Москве, «Театр лялек» в Белоруссии. Его спектакли «Тайна персиковой косточки», «Навруз», «Нур-Эддин-золотые руки» с интересом смотрят юные зрители центральной России, ближнего и дальнего зарубежья, театр не раз удостоивался дипломов победителя фестивалей и конкурсов разных уровней и тематик. Спектакли по произведениям писателей республики рассказывают детям разных городов и других национальностей о дагестанских детях, о нашей культуре, этикете, показывают традиционные танцы, песни, обычаи. Дагестанский театр кукол со-

трудничает с режиссерами и художниками из Москвы, Петербурга, Болгарии, Украины и других городов и стран.

В развитии, совершенствовании и расширении общения и форм взаимодействия важную роль играет сегодня **Федеральная целевая программа гастролей (ФЦП) «Культура России»**, которая проводится вот уже несколько лет между театрами разных республик и городов. Она помогает театрам не в рамках фестивальных и конкурсных показов со своими особенностями и условиями проведения, а в более открытых и непосредственных встречах и общении со зрителем. По этой программе в рамках обменных гастролей почти все дагестанские театры уже выступали в ближних и дальних городах разных регионов. Лакский музыкально-драматический театр гастролировал в Нальчике, Пятигорске, Астрахани и Владикавказе, а Астраханский театр юного зрителя и Осетинский академический театр им. В. Тхапсаева – в Махачкале. «Ромео и Джульетту» и «Гамлета» поставил болгарский режиссер **Б. Петканин**, а ко-

медию **Ж.Б. Мольера «Проделки Скапена»** и героическую драму лакского автора **Ц. Камалова «Хан Мургазали»** — чеченский режиссер, народный артист России **Р. Хакишев**. Общение не только на уровне театральных показов, но и дружеских бесед, обмена мнениями, обсуждения постановок, творческих планов и репертуарных проблем не только сближает, но и помогает сделать выбор в пользу наиболее перспективного пути, методов работы со зрителями, драматургами. **Кумыкский театр**, выступив в Кабардино-Балкарии, помог организации гастролей **Балкарского театра** в Махачкале, которые прошли с большим успехом. Много хороших впечатлений от общения и добрых отзывов зрителей привез **Аварский музыкально-драматический театр им. Г. Цадасы** из гастролей в города **Грозный, Владикавказ, Нальчик, Назрань и Баку**.

То, что наши национальные театры стали выезжать за пределы республики и выступать перед зрителями разных городов и регионов, значительно повысило у них ответственность за качество своих работ, потому что это дает им возможность проверить свою творческую состоятельность. Не раз на фестивалях разной тематики выступал **Даргинский государственный музыкально-драматический театр им. О. Батырая** в Санкт-Петербурге и каждый раз привозил прессу с восторженными отзывами и дипломы победителей в разных номинациях. Его спектакли **«Черная бурка» Г. Хугаева** и **«Мать изменника» Х. Арсланбекова** были показаны во Владикавказе на фестивале «Сцена без границ» и на лаборатории режиссеров в Астрахани.

Самый молодой из национальных театров республики **Табасаранский драматический**, которому отроду всего шестнадцать лет, побывал на фестивале «Южная сцена» (Нальчик, 2012), гастролеровал в Санкт-Петербурге (2016), в Ставрополе и Астрахани (2015, 2017). В октябре-ноябре 2017 года Дагестанский театр кукол побывал на нескольких уже названных выше фестивалях, получив на образцовом

диплом победителя с хрустальной кистью **С. Образцова** за спектакль **«Алые паруса» А. Грина**. На международном фестивале **«Сказочный мир»** в Донецке за моноспектакль **«Гуси-лебеди»** народная артистка Дагестана **Екатерина Касабова** названа победителем. На фестивале национальной литературы в честь **Дня народного единства** в Пятигорске Театр кукол показал спектакль **«Тайна персиковой косточки» Ш. Маллаевой**, который был отмечен как высокохудожественное воплощение национальных традиций. В ноябре же 2017 года Лакский музыкально-драматический театр им. Э. Капиева и Астраханский драматический театр провели обменные гастроли при поддержке Минкультуры РФ.

Лакский театр показал в Астрахани два спектакля **«Гамлет» У. Шекспира** и **«Невыплаканные слезы»** по фронтовым дневникам **Э. Капиева**. Об этом спектакле писала журналист **Н. Сапожникова**: «Спектакль поставлен по фронтовому записям военного корреспондента и писателя **Эфенди Капиева**. И какой же талантливый человек открылся! По сути дела, шел диалог со зрителем, потому что в этих коротких, гениально выписанных историях об участниках сражений было все, что и сегодня мучит нас своей неразрешенностью!» Астраханцы привезли в Махачкалу **«Анну Каренину»** по **Л.Н. Толстому** и **«Огонь страстей желанных»** по одноактным пьесам **А.П. Чехова**. Спектакли прошли с большим успехом, они широко освещались в республиканских средствах массовой информации.

Так разноязыкий, многонациональный дагестанский театр выполняет важную миссию укрепления и дальнейшего развития дружеских связей, взаимовлияния и взаимодействия культур разных народов нашей страны.

*Гулизар СУЛТАНОВА*

## ВСЁ НА ПРОДАЖУ

**О**догожданной премьере балета «Нуреев» в Большом театре особо дискутировать не стали, хотя вокруг нее — вот парадокс! — сломали немало копий и перьев. В июне, перед закрытием предыдущего сезона, показ спектакля отодвинули на неопределенное время, объяснив беспрецедентное решение дирекции тем, что сочинение композитора **Ильи Демущего**, либреттиста, режиссера и автора сценографии **Кирилла Серебренникова** и хореографа **Юрия Посохова** нуждается в доработке. В напряженном графике главной музыкальной сцены страны нашли, наконец, несколько дней в декабре, но выпускали «Нуреева» уже без ее вдохновителя — Серебренникова, помещенного под домашний арест по печально известному делу о проекте современного искусства «Платформа». В результате, когда премьера увидела свет рампы, многие критики и общественные деятели ничто-

же сумняшеся объяснили ее перенос чисто политическими соображениями и увидели в судьбе главного персонажа, совершившего некогда свой знаменитый прыжок в свободу, схожесть с той ситуацией, что сложилась вокруг режиссера-постановщика и продолжает будоражить гражданское общество через суды и пересуды.

Между тем спектакль и после его явления публике ставит ряд вопросов, позволяющих полагать, что на доводку его отправили исключительно по профессиональным, а не по каким-либо иным, соображениям. Сложен и, увы, до конца не раскрыт образ главного персонажа. Сложна драматургическая композиция, где поначалу ретроспективное действие переводится в формат *on line*, затем осложняется кинематографическими приемами *flash back* (воспоминание о некогда произошедшем) и *flashforward* (внезапный переход от последовательного повествования в будущее).

*Нуреев — И. Цвирко (открытая репетиция). Фото Е. Фетисовой*





Сложна сама структура сценического материала, где наряду с балетом как таковым активно задействованы, а подчас и превалируют заимствованные из смежных театральных видов выразительные средства.

Из драмтеатра или кинематографа — персонаж, названный Аукционистом/Аведоном/Серым, и он постоянно комментирует происходящее как бы со стороны: ведет открывающий спектакль аукцион, где на продажу выставлено наследие Нуреева — от школьных тетрадок и дневников до антикварных вещей и острова Ли Галли; зачитывает извлеченные из архивов КГБ документы и адресованные «летающему татарину» из 2017 года письма от Лорана Илера, Шарля Жюда, Аллы Осипенко и Натальи Макаровой. Из музтеатра «рекрутирован» целый хор с солисткой, обозначенной как Меццо-сопрано/Вахтерша/Ветер. Под чью песню на манер Людмилы Зыкиной и на стихи Маргариты Алигер («Родину себе не выбирают, / Начинают верить и дышать / Родину на свете получают / Неизменно как отца и мать») режиссер переводит действие из класса в училище, где скороговоркой обозначено превращение Нуреева-ученика вагановской школы в Нуреева-солиста Ленинградского театра имени Кирова, — в аэропорт Ле Бурже, обрывающий отечественный период биографии артиста. И сразу — в Париж, показанный едва ли ни карикатурно, через джазовые подтанцовки одетых в *rêt-à-porter* парочек и картину в Булонском лесу с его обитателями — искушающими вдохнувшего воздух свободы бунтаря трансвеститами. Ко всему этому прилагаются активные комментарии мультимедийного толка. Единоя и замкнутая сценографическая установка (все тот же класс в училище на улице Росси) декорируется то видеопроекциями, то хроникальными снимками самого Нуреева и его партнеров, то парижскими граффити, в письменных лабиринтах которых премьерная публика углядела и надпись «К. Serebrn».

Действие, выстраиваемое тучно и набегами сюжетных линий, обременяемое развернутыми передвижениями массовки



Нуреев — В. Лантратов. «Остров». Фото М. Логвинова

изображающих буржуазную публику аукциона мимистов, до обидного теснит танец, и танец часто превращается в иллюстрацию произносимых со сцены текстов, включая уже упомянутые письма. На текст Илера и Жюда Посохов ставит монолог персонажа, поименованного как Ученик; на текст партнера Нуреева — монолог некоей Дивы, по облику и стати напоминающей Наталью Макарову.

При том что Серебренников высвобождает в центре спектакля пространство для истории отношений Нуреева и датского танцовщика Эрика Бруна и поставленный Посоховым «мужской» диалог многие критики объявляют верхом художественного такта и вкуса (поскольку в подтекст вписаны отнюдь непростые отношения связанных нежными узами друзей), внимание к наиваж-



«Король-Солнце». Фото М. Логвинова

нейшим страницам нуреевской биографии, сохранившим своего рода любовный роман двух великих артистов — его самого и примы Лондонского Королевского балета Дамы Марго Фонтейн, ограничивается двухминутной сценой. Парафраз дуэта из «Маргариты и Армана» Фредерика Аштона под музыку Ференца Листа, бегло комментируемый документальным бытовым портретом одной из лучших в мировом хореографическом искусстве пар, в спектакле Серебренникова и Посохова драматургически событийным фактом не становится.

Сам Нуреев выглядит эгоистом и себялюбцем, презирающим коллег по сцене и озабоченным исключительно карьерой. В начале второго акта спесивцу от балета посвящен продолжительный танцевальный этюд. Некая труппа (возможно, из тех, с какими танцовщик встречался во время безостановочных своих гастролей, а, возможно, и труппа Парижской оперы, которой он руководил и которую пестовал, открывая в рядах кордебалета выдающиеся таланты), «составленная» из облаченных в черное балерин и одетых в костюмы нуреев-

ских ролей кавалеров, репетирует или исполняет спектакль, то и дело прерываемый гневными возгласами протагониста, поочередно выхватывающего у коллег партнерш для себя. «Они приходят смотреть на меня, а не на вас!», — кричит гений, и филиппика эта воспринимается его главной характеристикой. Отсюда — к предфинальной картине, названной либреттистом «Король-Солнце» и представляющей собой помпезное дефиле персонажей в красно-золотых барочных костюмах. Как триумф балетного короля, повергшего мир к своим стопам силой восхитительного танца и — вычитывается из происходящего — несносным характером преступившего границы мыслимой свободы завоевателя.

Ни подобия рефлексий, ни откровенных самопризнаний, ни проступающего сквозь гламурную мишуру светских раутов одиночества, — ничего, что позволяет проникнуться сложной и разноречивой жизнью одного из крупнейших балетных артистов XX века в выведенной Серебренниковым фигуре, увы, не читается вплоть до начатого было и тут же оборванного мо-

нолога Лунного Пьеро на музыку Арнольда Шенберга (парафраз к одноименному спектаклю датского Королевского балета в хореографии Глена Тетли) и заключительной картины спектакля. Лишь татарская песня так называемого Певца Короля и эпилог рождают живую эмоцию и отчасти примеряют многочисленные противоречия в поспешной сборке спектакля-шоу или спектакля-ревию.

Под музыку Людвиг Минкуса, множа знаменитые арабески Мариуса Петипа, на сцену являются тени из балета «Баядерка» — последнего спектакля, поставленного Нуреевым в Парижской опере на сцене Дворца Гарнье. Самого Нуреева, облаченного во фразную пару и знаменитую чалму, поддерживая ведут к авансцене помощники-ассистенты. Он спускается в оркестровую яму и становится за пульт, откуда и дирижирует этим танцем прощания, словно поднимаясь на вершины заснеженных гималайских гор, где его ждут тени тех, с кем сводила судьба. Тут, что называется, до комка в горле, и тут — практически чистый танец на высвобожденной для танца же сцене, загроможденной долговременным байопиком в лицах.

Что же в итоге? В итоге Большой театр предлагает прелюбопытнейший опыт балета, поставленного на территории мюзикла и наследующего идеям первооткрывателя направления — англичанина Метью Борна, известного своими переделками классических балетов на мюзикловый манер. И у Серебренникова, попробовавшего совершить подобный трансфер из одного жанра в другой на новом примере — биографическим развитием, смешать на палитре разнородные краски, получается необычный для исторической сцены Большого спектакль, где выбранный для документального текста язык мюзикла работает безотказно. По ритму и драматургии. По музыкальному материалу Ильи Демущего, обильно цитирующего фрагменты партитур — от Чайковского до Малера и от Шенберга до Минкуса. По свойственной бродвейскому жанру иронии, не считающей ли-



Нуреев — А. Овчаренко, Марго — К. Кретова.  
Фото Д. Юсупова

рику и драму и выпрямляющей характеры, но неизменно выводящей рассказ на уровень хорошо структурированного дайджеста, интересного любым адресатам.

Титульную роль в первых афишных спектаклях вели **Владислав Лантратов** и **Артем Овчаренко** — два виртуоза нынешнего премьерского состава Большого, оба, как кажется, испытавшие трепет от встречи с персонажем-легендой. Но пока только **Игорю Цвирко**, исполнившему заглавную партию на пресс-показе, удалось раздвинуть жесткие рамки режиссерской концепции и вопреки ограниченному ею танцевальному материалу показать Нуреева натурой рефлексирующей. За эпатажностью поведения «звезды» почувствовать снедающее душу одиночество и сквозь глянец аукционного променада пустить токи живой артистической души неистового гения.

Сергей КОРОБКОВ

## ЛЕНТА ВОКРУГ КЛУМБЫ

**Ж**изнь Фриды Кало, которую сегодня не знает только очень далекий от искусства человек, сама была как спектакль с грандиозным апофеозом в виде двух катастроф, о них мексиканская художница произнесла известные слова: «В моей жизни было две аварии — автобус и Диего». И тот, и другой, переехав ее тело и душу, заставили будущую без преувеличения великую женщину XX века пересмотреть свой судьбоносный путь, отправив странствовать не только по катакомбам искусства, но, прежде всего, своего личного индивидуального мира, подвергнувшись на протяжении всех сорока семи лет биографии Фриды Кало ее тщательному и тонкому анализу. Пожалуй, нет в живописи — камерной живописи, по силе воздействия, с нашей точки зрения, превосходящей размашистые монументы Диего Риверы — другого имени, сумевшего запечатлеть в интимном жанре автопортрета всю историю и символику национальной культуры, помноженную на тайники женского естества, отображенные во вполне конкретных фактах и событиях.

Конечно, никакой Фрида не сюрреалист, а самый что ни на есть реалист, мастер семантики и нарратива, умелая рассказчица с остреньким юмором, уплывающим в сарказм. Очевидцы, посетившие выставку Кало, не так давно прошедшую в Санкт-Петербурге (это первый привоз работ художницы в Россию), в один голос утверждают, что от ее картин, рассматриваемых вживую, просто невозможно отойти не потрясенным, настолько они энергетически мощно заряжены и, словно крепкий напиток, который так любят мексиканцы, трезвят и сшибают с ног одновременно. «Дешифровка» работ Фриды — увлекательное занятие для искусствоведов и многочисленных ее биографов, среди которых одним из известных является Хейден Эррера (его книга переведена на русский). Подобной же работой призваны заняться и те, кто обращается к творчеству Кало как источнику собственного творчества: так, кинематографисты, инспирированные Сальмой Хайек,

подарили зрителю фильм Д. Тэймор «Фрида» (2002), положивший начало буму «фридомании». Сегодня образ Фриды Кало не менее популярен во всем мире (и наша страна не исключение), чем фигура Катрины в Мексике начала XX века (к ней мы еще вернемся).

Биография, не устаю я повторять, — материал наиболее благоприятнейший для интерпретации всеми видами искусства. Кино, балет, драматический спектакль, опера — вам и карты в руки, ведь сценарий давно написан, костюмы сшиты, декорации созданы, остается дело за малым — харизматичным исполнителем и умным постановщиком. И тут даже уже не важно, «попал» или «не попал» интерпретатор в образ, в стиль, достойно или не очень тактично представил мировую знаменитость: все же знают, о ком речь, а остальное — дело вкуса и право авторского видения. Поэтому публика выходит либо очарованная, либо разочарованная — в зависимости от того, совпало ли зрительское ожидание с замыслом авторов или нет. И вот в этом упоенном диалоге творческой команды и публики, увы, как-то не остается места для *живого* героя — того са-

Фотопортрет Фриды Кало работы Гильермо Кало. 1919





Фрида Кало. «Автопортрет» с посвящением  
Л. Троцкому. 1937

мого, о котором идет речь со сцены/экрана/ страниц романа. Из реального человека он становится тиражированным символом, мифом, а иногда и вообще подобием «никнейма». И тогда хочется пересмотреть настоящие фотографии, кинохронику, перечитать историю жизни. В этом — минус биографических спектаклей и самый большой «подводный камень» для режиссера-постановщика: авторское произведение должно что-то *добавлять* к хорошо знакомому образу реального человека-творца, освежить этот образ, снять патину и паутину штампов восприятия, которые с шестивем лет или даже веков неумолимо на него наслаиваются. Именно тогда мы, зрители, получаем *нового* Рудольфа Нуреева, новую Матильду Кшесинскую, новую Фриду Кало, возрожденных из пепла заклишированного сознания и нашей забывчивости. Конечно, для такой цели требуется не просто талант — нужна смелость подвинуть исполнинскую громадину стереотипа и не опасаться, что она рухнет тебе на голову.

Сразу успокою себя и читателя — в постановке «**Фрида и Диего**», названной «опера-фреска», композитора **Калеви Ахо** и режиссера **Арне Микка** «идолы» Диего и Фриды

(если провести аналогию с так любимыми художниками доколумбовыми каменными идолами и «иудами» (ритуальными куклами) из папье-маше) благополучно никому на голову не упали. Может быть, потому, что их особо и не «сдвигали» с насиженных мест. Репертуар **Московского государственного академического Камерного музыкального театра им. Б.А. Покровского** пополнился красочной премьерой, приятной глазу, ведь на сцене — сочные произведения Фриды Кало, яркие наряды Фриды Кало, а ее картины (только почему-то в минимальном количестве одной, а именно — «Две Фриды», 1939) оживают прямо на глазах у зрителя. Вполне допустимо, что прием «ожившей картины», очень сценически эффектный, оказался постановщикам банальным, поэтому они ограничились оживлением только «Двух Фрид», одна из которых Фрида-европейка в белом платье, страдающая, мятущаяся, отвергнутая, измученная (**Мария Патрушева**), вторая — любимая Диего Фрида-теуана в традиционном «вкусном» наряде женщин района Теуантепек юго-востока Мексики (**Ирина Кокоринова**), волевая, задорная, доминирующая, всем своим существом демонстрирующая смысл мексиканского менталитета, выраженного понятием «alegría» (исп. «радость»), которое больше, чем радость, скорее — нестигаемый оптимизм, смачно приперченный черным юмором. Визуализация полотен художницы посредством артистов дополняется также типичным приемом видеопроекции картин, словно обволакивающих исполнителя, «вписывающим» его в живописное повествование — и тоже как бы робко, одноразово, проплыл в сценографии «Маленький раненый олень» (1946). Составители текста либретто усмотрели здесь каких-то «детей, сотканных из лесных цветов», к стыду автора не замеченных, — но вот зрители уже забыли о картинах Фриды и сосредоточились на «долгом воскресном обеде», составляющем практически все действие оперы.

Изначально — и это важно для оценки — сценическая история о взаимоотношениях Фриды Кало, Диего Риверы, Тины Модотти, Сикейроса, Бретона, Троцкого и иже с ними мыслилась как пьеса и реализовалась



CALAVERA CATRINA

Х.-Г. Посада. Катрина

как драматический спектакль: в 1999 году перуанка **Марица Нуньес** создает пьесу «**Мечты [сны] воскресного вечера**», полностью отражающую содержание и замысел произведения. В самом названии легко усмотреть ссылку на известную фреску-муралес Диего Риверы «Воскресный сон в парке Аламеда». В 2011 году Марица Нуньес перерабатывает пьесу, которой заинтересовался финский композитор Калеви Ахо, в оперное либретто, в 2014 году опера-фреска открыта широкой публике на сцене Хельсинского дома музыки, а в ноябре 2017 года по инициативе **Г.Н. Рождественского**, дирижера-постановщика российской премьеры, вошла в репертуар Камерного музыкального театра.

Поскольку о том, как был представлен драматический спектакль, можно только догадываться, мы не имеем возможности сравнить его с оперным и понять, что потерял или что приобрел текст с жанровой трансформацией. Лишь интуитивно кажется, что вот этот сновидческий посыл, положенный драматургом в основу пьесы, был вполне оправдан в драматическом спектакле и стал несколько перегружен в музыкальном, так как музыка сама по себе мощное и самодостаточное художественное средство. Перенасыщенность спектакля, вполне в духе мексиканского местного колорита, становится очевидной, когда наперегонки становятся заявить о себе музыка, колористическая сценография, режиссерские ходы, наштапован-

ные символическими аллюзиями (сцена танца с куклами-пупсами, пародия на Сталина и нацизм и пр.), актерская игра, и все это на неизменном фоне нескольких картин Фриды, которые, как мы уже сказали, дополнительно представляют собой «рассказ в рассказе». Вынужденный метаться по этим семантическим лабиринтам и при этом не потерять нить бесконечных диалогов, поднимающих важные политические и идейные проблемы, зритель, в конце концов, концентрируется на чем-то одном — на том, что лично ему ближе: нравственных ли проблемах коммунистической идеологии, женской ли судьбе Фриды, гротескных ли массовых сценах, предостерегающих о бедствиях любых войн, раскованной ли игре Риверы (**Игорь Вялых**) или на размышлениях о жизни и смерти вообще.

А размышления о смерти тут как тут — в виде особого персонажа Ла Калавера де ла Катрина, то есть Черепа Катрины, скелета-модницы (**Ирина Хрулева**). В спектакле это действующее «лицо без лица» предстает образом Смерти, рока, судьбы, сопутствует героям, возвещает об убийстве Троцкого (**Александр Полковников**) — но все это хорошо и правильно для нашего русского сознания и совершенно неверно для латиноамериканского, раз уж место событий — Мексика, а главные герои — Фрида Кало и Диего Ривера, любезно «приглашавшие» эту милую даму в свои произведения.

Рождением Катрины («девушка» даже по-



Фрида Кало  
на фоне портрета  
«Две Фриды». 1939

лучила имя собственное, производное от «catrin» — «шеголиха, модница», «элегантная богачка») мексиканское искусство обязано известному художнику-карикатуристу Хосе Гуадалупе Посада, который, синтезировав известный средневековый образ «данс макабр», создал свой аллегорический символ Мексиканской революции в виде героев-скелетов, очень полюбившийся народу (недаром Катрина — перманентный персонаж широкого празднования Дня мертвых). Катрина — жесткая и непримиримая пародия на высшее сословие, так далеко отстающее от бедноты, а, по сути, ничем от нее не отличающееся, ведь за всеми рано или поздно приходит смерть. Веселие богачей — временно, с искрометным юмором живописуют нам «калавера» Посада (от исп. calavera — «череп»): любовь, борьба за идеалы, обильные обеды — все исчезнет в тлении, кокетливо подмигивает нам Катрина. И это практически хулиганское, панибратское отношение к смерти — национальное достояние латиноамериканцев, в корне противоречащее гнету обреченности, страху, унынию европейцев, отшатывающихся в священном ужасе от трогательных подарков ко 2 ноября, Дню мертвых, — сахарных черепчиков с вписанными на лбу именами того, кому их презентуют. Смерть — это праздник, который всегда с тобой, переход в лучший мир: так

будем же радоваться и веселиться, обнимая и поддразнивая Ла Пелону (исп. la Pelona — «лысая»)! Надо сказать, что Катрина, как абсолютный народный герой, не одинока: можно вспомнить еще одну барышню, Йорону — «плакальщицу», персонажа народных мексиканских песен-«корридо», образ которой не менее интересен... А посему совершенно не оправдано в опере, к примеру, появление Катрины накануне кровавой расправы над Троцким — «алегрии» в этом акте, согласитесь, ничуть. Транспонирование образа смерти мексиканской в образ смерти европейской (какой она понятна и привычна и нам) поэтому недопустимо — логичнее тогда было бы развить тему персонажа Невесты (**Александра Мартынова**), никак не проработанную, которая как раз и могла бы стать той самой зловещей неумолимой Смертью...

Сцена убийства Льва Троцкого, отметим, очень эффектно подана: она, в классических традициях античного театра, конечно, не полностью вынесена за сцену, но эмоционально переживается зрителем благодаря все той же видеопроекции, в многократном увеличении «заливающей» стену брызгами крови несчастного, пока его тело безжизненно падает от удара. Честно говоря, в рамках статьи никак не хотелось бы судить о характере взаимоотношений между известной ху-

дожницей и известным политическим деятелем. Наличие романа или его отсутствие ничего не добавляет ни одной, ни второму, и мы вообще изъяли бы из зачавших последнее время биографических спектаклей оскомину интимных пересудов... Известно только, что благодаря Троцкому в активе художницы появился парадный «Автопортрет» (1937), вот как описывает его Х. Эррера: «Она стоит, как примадонна, между двумя занавесками в позе креольской девушки, держа в руках букет цветов и лист бумаги с надписью: «Льву Троцкому с любовью, с которой я делала эту картину 7 ноября 1937 года. Фрида Кало в Сан-Анхеле, Мехико». Весьма оригинальная цветовая гамма соответствует личному вкусу Фриды, те же сочетания она предпочитала в одежде и в жизни. Действительно, ее эстетическая тонкость в искусстве была частью того импульса, что заставлял Фриду с особой тщательностью относиться к одежде, к интерьеру, даже к тому, что лежало на столе. Это подчеркивало ее идею о том, что не существует разницы между каким-то очаровательным предметом и произведением искусства». «Лента вокруг бомбы» — так определил Андре Бретон авторство Кало.

Помнится, в одной из ранних рецензий на только что вышедший фильм-мюзикл Р. Уайза «Звуки музыки» (1965) с Джулией Эндрюс в главной роли критик недоумевал, почему нельзя было завершить картину традиционным любовным эппи-эндом без того, чтобы отягчать легкий музыкальный жанр темой фашизма, продолженной после воссоединения героев. Не знаю, уместно ли подобное сегодование касательно «Фриды и Диего» и насколько диссонируют друг с другом в обилии тем, наслоенных, как коржи торта «Наполеон», сюжетных зацепки творчества, любовных линий и социальной катастрофы, «режут» глаз и слух нацистские мелодии и военные марши, как в эпизоде пародии Тины Модотти (Тамара Касумова) на гитлеровщину. Лично я обратила здесь внимание на постановку сцены, которая представляет собой хореографический номер — нередкий гость в классических операх. Тамара Касумова безупречно его станцевала как оперная артистка, но поскольку хореографическая сцена была в



Фрида Кало и Диего Ривера возле работы Фриды «Автопортрет в теуанском костюме». 1933

спектакле не единственной (танцы неизбежно посещают затянувшиеся застолья), нам не хватило в пластической режиссуре дожатых сапатеадос, обозначенных пока пунктирно, и более тщательно вылепленной хореографии, которая, безусловно, могла бы стать украшением спектакля.

«Ночь накрывает мою жизнь», — писала художница на полях своих картин, чтобы вознестись уверенным «Дерево надежды, стой прямо!» и снова упасть в небытие: «Надеюсь, что уход радостен, и надеюсь никогда не вернуться обратно», но в самом конце своих мытарств, собрав волю в кулак, подарить потомкам охапку взрезанных переспелых арбузов с уже неизменным напутствием «Viva la vida!» — «Да здравствует жизнь!». Жизнеутверждающим ли показался спектакль о Фриде и Диего, а по сути, о времени, в котором они жили и трудились? В финале создалось впечатление, что Другая Фрида в органичном исполнении Ирины Кокориновой как-то всем своим существом совершенно точно констатировала витальное улиссовское «Да!».

Ольга ШКАРПЕТКИНА



# МЕТАМОРФОЗЫ ПОДВОДНОГО ЦАРСТВА

**В** Государственном театре кукол Удмуртии (Ижевск) Анастасия Павлова и Владимир Степанов показали «Рыбью песню», созданную по мотивам сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина. Маленькое по продолжительности действие (52 минуты) на маленькой сцене (два квадратных метра) в маленьком зрительном зале (20 зрителей) неожиданно произвело очень сильное впечатление. Сама камерность спектакля в данном случае символична, ибо «Рыбья песнь» для тех, кто умеет слышать беззвучную песню рыбы. Перед зрителем предстанет невидимый мир, в котором создатели приоткрывают тайны русского подводного царства: *«Жаль, что в речке, на воде, // Нет следов твоих нигде. // Только темень, только тишь, // Рыбка, рыбка, где ты спишь?»* (И. Токмакова).

Казалось бы, смысловый потенциал щедринских сказок в значительной мере уступает тому, что было сделано писателем в большой прозе («Губернские очерки», «Современная идиллия», «Пошехонская старина», «Мелочи жизни» и другие). Сам писатель честно предсказывал, что его сказки будут неинтересны будущему поколению читателей. Однако Щедрин ошибся в своем предсказании: вечная злободневность классики указывает на неизменность законов, по которым живет российское государство вот уже на протяжении нескольких столетий. Пожалуй, Щедрин постиг самое главное – глубинную, невидимую реальность, скрытую от взгляда. Подводные течения определяют русскую историю, но именно здесь и следует искать разгадку России.

Жанр камерного спектакля максимально вытягивает зрителя в свое пространство. Граница, условно отделяющая сцену от зала, сооружена из подборки книг, журналов и газетных вырезок, соотносящихся с рыбьей тематикой. Поскольку зрители находятся в непосредственной близости от разворачиваемого действия, они легко могут прочитать

пестрящие заголовки. Помимо томика сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина на сцене лежат книги Исаака Уолтона «Искусный рыболов, или Медитация для мужчин», Леонида Сабанеева «Все о рыбалке» и другие. Собранные вместе, журнальные и газетные вырезки вызывают ощущение абсурда и напоминают то ли безумную классификацию животных из «китайской энциклопедии» Л.Х. Борхеса, то ли каталоги Бенедикта из культового романа Т. Толстой «Кысь».

Внутри этого книжного круга сидит главный и единственный герой спектакля Рыбак (Владимир Степанов). Перед ним три ведра-водоема, из которых он будет ловко вылавливать «сказки для детей изрядного возраста». Сцена, она же – авансцена, освещена ровным светом. Вот, собственно, и все оформление спектакля, восходящее к идее «бедного театра» Питера Брука. Поразительно, что в этой минималистской среде актер чувствует себя как рыба в воде. Из вечной немоты подводного мира рождается первая фраза: «Я – рыба». Рыбак на глазах у зрителя оборачивается Рыбой, а все дальнейшее развитие действия будет связано с постоянными превращениями Рыбака в Рыбу и обратно. На берегу воображаемой реки разыгрываются вечные сюжеты, связанные с жизнью русской провинции. Как и всякий рыбак, Владимир Степанов мечтает выловить Крупную рыбу:

– Да помилуй, ваше благородие, где ж возьмешь эку рыбу?

– Где? А в воде?

– В воде-то, знамо дело, что в воде; да где ее искать-то в воде?

Поиск чудесной Рыбы-кита и будет составлять внутреннюю пружину ижевского действия. Свой первый рассказ Рыбак ведет от лица вяленой воблы – куклы-личины, створки которой открываются на глазах у зрителя, обнажая внутреннюю пустоту. Еще в первой половине XX века В. Гиппиус написал замечательное исследование о



«Рыбья песнь». Рыбак — В. Степанов

«кукольности» щедринского мира («Люди и куклы в сатире Салтыкова-Щедрина»). Тема куклы неизменно соотносена с темой смерти: почти во всех своих произведениях писатель выявляет мертвое (личинное) начало, разрушающее жизнь. «**Вяленая вобла**» — одна из самых зловещих сказок Щедрина, которую, кажется, современное российское общество давно запечатлело, а Рыбак взял и вытащил своей чудесной удочкой. Вслед за куклой-личинкой, у которой «ни лишних мыслей, ни лишних чувств, ни лишней совести», кто-то, забыв о трагическом опыте XX века, вновь рукоплещет и вопит: «Да здравствуют ежовые рукавицы!..»

Вторая пойманная рыбка-сказка — «**Премудрый пескарь**». И вновь речь идет о мертвом рыбьем царстве. В одном из романов Андрея Платонова имеется замечательное рассуждение: «Рыба стоит между жизнью и смертью». Щедрин первым из классиков угадал тему «жизни вне жизни». Бытийственный страх пескаря связан с великой непредсказуемостью каждодневного существования. На глазах у зрителей Рыбак превращает ведро в уютную норку, которая будет хранить его героя от всех опасностей. В этой норке, освещенной искусственным

светодиодным светом, есть все, чтобы уберечься от поджидающей за порогом Смерти-щуки. Единственное, что остается пескарю, — мир прекрасных грез об *Иной* жизни. Замечательно, что спектакль включает в себя множество культурных аллюзий. Так мечты пескаря о Прекрасной Даме воскрешают в памяти то ли сказочную принцессу, то ли Незнакомку А. Блока, то ли змеинный миф. Еще из школьных учебников хорошо известно, что в своей сказке Салтыков-Щедрин высмеял обывательскую психологию русской интеллигенции. Но мы наивно полагали, что это относится к XIX, а не к XXI веку...

Наконец, в заключительной части спектакля Рыбак вылавливает «**Карася-идеалиста**». Предельно обнажая принцип театральной условности, Рыбак берет в руки книгу сказок Салтыкова-Щедрина и начинает читать историю о Карасе, Ерше и Щуке. Вечный спор Карася-идеалиста и Ерша-скептика неразрешим, между тем как миром правит Случайность: «Щука разинула рот от удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его». История, по Салтыкову-Щедрину, не делается, а случается. В свете этого знания правда Ерша также оказывается относительной.



Сцена из спектакля

Как правило, жанр моноспектакля замедляет сценическое время, чего не скажешь о динамичности «Рыбей песни». Весь спектакль построен на эффектных превращениях Рыбака в Рыбу, Хищника в Жертву и наоборот. Создатели спектакля выявляют амбивалентность щедринского мира, где противоположные полюса таинственно связаны между собой, и эта сокровенная связь является характерной чертой российской государственности. Ужас этого мира не в том, что подводное царство населено страшными хищниками, а в неувимости перехода от Живого к Мертвому, от Идеализма к Агрессии.

Несмотря на непродолжительное сценическое время, Рыбак успевает не только рассказать сказку, но и поиграть со зрителями. Всего один шаг отделяет актера от публики, и он легко перешагивает эту черту, тут же оказываясь едва ли не в середине зрительного зала. Вместе с «детьми изрядного возраста» актер вспоминает русские пословицы и поговорки, связанные с рыбой темой. Вот уж, действительно, как сказал Александр II: «Все страны живут по закону, а Россия – по пословицам и поговоркам». После завершения спектакля каждый из пришедших получает мармеладного червяка в подарок.

Все три сказки рисуют гибель героев (Вобля мертва, Пескарь исчезает, а Карась-идеалист проглочен Щукой). Художественный мир Щедрина не несет в себе авторской веры в грядущие изменения. И все же в спектакле Театра кукол Удмуртии присутствует свет. Само движение сюжета от «Вяленой воблы» к финальному звучанию французского сонета указывает на то, что в российских водах еще плавает Большая рыба. В заключительной сцене спектакля осуществляется еще одна метаморфоза – на заднике появляется огромное полотно с изображением сказочной красоты Рыбы и звучит стихотворение Ж.М. Эредиа:

*Сверкая чешуей, как жидкая эмаль,  
Там рыба грузная сквозь голубой хрусталь,  
Дремлетстая, плывет, – сверкающее чудо, –  
И вдруг, внезапно взвив свой огненный плавник,  
Ныряет. И в воде узорной в этот миг  
Бежит дрожь золота, огня и изумруда...*

Просветленность финала – это надежда на чудо преображения России, вера в то, что пойманная золотая рыбка исполнит чаяния русского народа.

Татьяна ЗВЕРЕВА

## В ПОИСКАХ ДОБРОТЫ

**К**урский государственный театр кукол пригласил зрителей совершить «Хождение на край света».

Основой для столь необычной «кругосветки» послужила пьеса **Кати Рубиной** «Бабаня». Надо сказать, что Курский кукольный активно работает на взрослого зрителя: «Бабаня» — восьмой спектакль (за время работы главного режиссера заслуженного деятеля искусств РФ **Валерия Бугаёва**), предназначенный для студентов, школьников старшего возраста и их родителей. Серьезные награды получил один из них — «Повелитель мух» (по У. Голдингу), зато дважды — на Самарском и Белгородском фестивалях. Но все они дороги режиссеру, как дети, с каждым связаны и трудности постановок, и радости удач.

«Бабаню» сдали в конце прошлого сезона, а «обкатали» в **Южно-Сахалинске** на **IV Международном фестивале «На островах чудес»**. Приглашение получили от

организаторов фестиваля, в частности, директора Сахалинского театра Антонины Добролюбовой. Дальневосточники взяли на себя и все основные расходы: по перелету труппы и доставке багажа. Фестиваль не конкурсный, поэтому главными наградами стали возможность других посмотреть (было 16 театров из европейских и азиатских стран), и себя показать, и благодарность публики. Принимали восторженно, таких аплодисментов, сказал В. Бугаёв, даже в родном Курске не слышали, хотя зритель дома отзывчивый.

«Обрушившийся» успех с лихвой компенсировал все сомнения и трудности, связанные с постановкой. Сам режиссер признал, что «пьеса сопротивлялась еще более, чем когда-то Голдинговский текст. Это же психологическая пьеса для живых актеров, а тут — куклы. Приходилось и барьер актерского непонимания преодолевать. Но все «утряслось»: актеры не толь-

«Бабаня»



ко поняли свою задачу и прониклись ею, но и привыкли к необычности ролей и полюбили своих героев».

Пьеса «Бабаня» — уже признанная и дипломированная (первое место в 2012 году на фестивале «Авторская сцена» в Ярославском театре им. Федора Волкова), поставленная в нескольких российских театрах — в Туле, Ярославле, в Пермском крае. Премьера в Курске отлична от всех способом сценического воплощения: в двух планах сразу — живых актеров и кукол. При том, что ни на йоту не нарушается ни авторский текст, ни драматургическая основа пьесы. В полном соответствии с нею зрителю открываются быстро сменяющиеся мизансцены у рампы и «картины» на заднике — экране, сопровождающиеся шумами и голосами аэропорта, вокзала, толпы. Они создают тревожную атмосферу необъятности мира и быстро текущего времени, в которых судьба даже отдельно взятого героя легко превращается в песчинку, потерянную и никому не нужную, утратившую устойчивость в жизни и чувство родного дома. А спектакль «замешан» не на судьбе одного, а нескольких узнаваемых, и вполне в духе времени персонажей. Здесь и не совсем здоровый не говорящий мальчик, и трансвестит с легко угадываемыми болячками, и молодая девушка с неудавшейся судьбой, и сама Бабаня, только что похоронившая дочь. Собственно, все, с кем встречается в этом невероятном путешествии Бабаня, в какой-то степени потерянные люди. Да не нова и тема русских эмигрантов, оказавшихся за рубежом в непростые годы очередных политических лихорадок и неустрой. И все это предостало втиснуть в рамки определенной специфики кукольного театра, не вызывая насмешек и недоумения публики и не преступая границы театрального жанра.

В режиссерской интерпретации пьеса оказалась понятней, интересней и глубже вроде бы наспех прорисованных сцен. Нас учили, что в драматическом произведении эпохи классицизма должно присутствовать триединство: места, времени и действия. Клиповое сознание нынешних ав-

торов диктует иные законы. Вот и в «Бабане» быстрая смена «кадров», закусные перемещения героини, невидимые нам, но слышимые благодаря громким объявлениям диспетчеров аэропортов, поначалу создают сумятицу и препятствуют цельному восприятию завязавшегося сюжета. Для режиссера театра кукол при этом задача усложняется вдвое: если в драмтеатре для смены интерьера требуется несколько секунд движения поворотного круга, то здесь все происходит на глазах зрителей и руками тех же актеров, которые только что были героями пьесы.

Надо сказать, что справляются они со своей задачей блестяще, а обеспечены эти темповые замены точно рассчитанными размерами и выбором декораций и, прежде всего, их минимализмом. Один-два трансформирующихся предмета, тонкие штрихи и, пожалуйста, — и тесная каморка Алки, и оконная железнодорожная ветка с греющими скоростными составами, — все налицо. Хотя несколько минут назад мы ничуть не сомневались в том, что находимся рядом с Бабаней в ее убогой «зале» среди немойтой посуды и печали недавней утраты.

Эти фантазмагии — плод совместной работы режиссера-постановщика Валерия Бугаева и художника-постановщика заслуженного деятеля искусств Украины **Виктора Никитина**. Один придумал деталь декорации, другой заставил ее «работать». И появился «летающий» глобус — как волшебный ковер-самолет, переносщий Бабаню в разные места планеты. А в руках Трегора оказался фонарик, — не блуждающий бездумно огонек, а лучик, освещающий путь к пониманию, состраданию, добру, обретению себя. Танцем постановщиков верно определил главные знаки зрительного восприятия контекста пьесы. Например, все время маячит в верхнем углу сцены макет заснеженного маленького домика — как символ Родины, забытого Богом Спянска, откуда пустилась сеять добро Бабаня, и под крышей которого собрались потом встреченные ею судьбы. Дескать, Австралия — вот она, на экране, в гуле самолетов и сменяющихся



«Бабаня». Финальная сцена

картинках, но душа Бабани и всех остальных — в России. И об этом они не могут, не вправе забыть.

Постановка пронизана нежной печалью. И из зала ответно идет волна сочувствия героям, даже таким, как Пин Понг, кого совсем недавно просто считали изгоем. Режиссер, следуя авторскому тексту, прикоснулся к непростым человеческим судьбам (хоть наполовину и в кукольном варианте), но сделал это с предельной тактичностью, выбрав точную тональность, не топя зрителя морем слезливой жалости, не вызывая раздражения, но пробуждая лишь светлые чувства. Здесь нет сопотвращения человеческого материалу. Наоборот, герои-куклы тянутся друг к другу, являя нам образец человеческого общения, понимания друг друга. Им нечего делить и не о чем спорить. И вполне естественной становится потребность помочь ближнему. И мы вместе с ними ощущаем и чувствуем: обычные люди быстрее находят общий язык — без политики и границ.

Наверное, это было бы невозможно без предельно точной игры актеров, водящих

кукол. На сцене каждый герой присутствует в двух ипостасях — человека и куклы. Актеры работают с планшетными копиями своих персонажей. Иные варианты и представить себе невозможно, так плавно и естественно переплетаются движения живых человеческих рук и кукольных, так слаженно переключается каждый поворот головки, ведомый артистом, с теплыми, домашними словами и интонациями, идущими прямо от сердца. Эмоциональное слияние полное, и когда артист ненадолго оставляет куклу и напрямую общается с залом, уже и не задаешься вопросом, кто к тебе обращается — Бабаня или заслуженная артистка РФ **Наталия Бугаёва**, Христа или **Елена Печуренко**.

Куклы замечательно отображают характеры своих героев — немного бесшабашная Алка, «застегнутый на все пуговицы» КИфер (Кефир), сломленный и покорный судьбе Зимовий, «закаменевшая» в одиночестве и горе Христа, натужно веселящийся, но глубоко несчастный Пин Понг. И над всем этим пестрым хором светлым лучиком, как фонарик Тре-

гора, сияет Бабаня — самая трогательная кукла из всех. Сколько материнского, вселенского, женского тепла в голосе Наталии Бугаёвой, движениях, песнях!.. Ее Бабаня не обучена хорошим манерам, но издержки словесного простецкого общения искупаются удивительно прочувствованной тональностью актрисы, работающей «в унисон» с куклой. Бабаня — живая, легко переходящая от печали к озорной прибаутке, но не вульгарная, в ней есть и философская мудрость, и глубинная женская сердечность. Как хороши ее песни — тихие, распевные, вроде бы в привычку вошедшие, а нет, незатейливо переплетенные с действием, по сути, они — составная часть действия, эмоционально наполняющая его.

Потрясающе водит своих кукол **Александр Титов**. Его Трегор — озорной, живой и чуткий ребенок, волею судьбы потерявший речь. Она вернется к нему, что-то отгадет в его замерших голосовых связках под влиянием общения с Бабаней, и он радостно завопит в финале, стоя у наряженной елочки. А комично-трагичный Пин Понг в нелепом желтом платье и с лысой головой, иступленно исполняющий свой «коронный» номер, как истосковавшееся дитя, принимает ласку и заботу Бабани...

Изумительно владеет голосовыми характеристиками своих героев (Шура и Христа) Елена Печкуренко. Несколько потерялась на фоне этих ярких личностей Алка (**Ольга Удот**). Но это, скорее, просчет автора, — линия дочери Бабани выписана не так подробно и выпукло. Построенная на внешнем контрасте роль **Игоря Семяновского** поначалу удивляет: увальень актер и маленький, тонкий, какой-то высохший Зимовий (кукла). Но, взглядываясь в этот «дует», вслушиваясь в рассказываемую историю, понимаешь, каким был и каким стал некогда полный сил и надежд талант, чью судьбу безжалостно перемолола «бульдозерная машина строя», не признающая инакомыслия, собственного взгляда на жизнь. Однако из тех времен и возникла перед нами Бабаня — с извечны-

ми русскими, православными истинами: «Что такое доброта? Забыть обиду и простить». Или: «А кто где — свой?..».

Известная истина: счастливым насильно сделать нельзя. Курская «Бабаня» дарит счастье всем, с кем столкнула ее жизнь. Вопреки обстоятельствам, трагическим событиям (спектакль-то начинается с похорон), угадав, почувствовав в ставших друзьями людей (куклах?..) жадное стремление быть счастливыми. Режиссер и его творческая команда и нам подарили частичку этого счастья. Ведь так проникновенно сказала со сцены об этом Наталия Бугаёва (или Бабаня?..) в финале: «Хорошая картинка. Правильная. Вот они, мои, родные, все здесь...». Апофеозом стали цветы непривычного растения, вдруг взнесшиеся над этой дружной разноязыкой семейкой, собравшейся вокруг Бабани. Впрочем, почему «вдруг»? Разве не мечтала она о том, как прорастут неказистые шишки над дорогами ее сердцу местами: у больнички, у школы, на могилке дочери?..

А вообще-то это сказка, новогодняя, рождественская (у автора она так и именуется — «Святочная история»), со всеми присущими жанру чертами: волшебными закусными перемещениями героев во времени и пространстве, «оживающими» куклами вместо реальных людей, переплетением фантастических, невероятных событий. Здесь много музыки, причем, оригинальной, «живой» (музыкальное оформление заслуженного работника культуры РФ **Александра Москаленко**), «прикольных» песенок, проецируемых на наше время. Жаль, что в программе не обозначены эти удивительно к месту звучащие инструменты: гитара, балалайка, губная гармошка и актеры, играющие на них.

В финальной сцене и елочка наряженная появляется, только вместо полночного снегопада колышутся алые свечи любви, освещающие дорогу добра, которая нужна всем — и в Австралии, и в России.

Валентина КУЛАГИНА  
Фото предоставлены театром

## ТРИ ЖИЗНИ «САМАРСКОЙ ПЛОЩАДИ»

Что такое 30 лет для творческого коллектива? За это время он может вырасти, возмужать, а может в силу самых разных обстоятельств расколоться, умереть или существовать, но формально. В жизни бывает все. Чего только не пережил театр **Евгения Дробышева** за эти годы: был на грани жизни и смерти, гастролировал на лучших сценических площадках России, Европы, Америки... По истории этого театра можно, начиная с 1987 года, изучать историю нашей страны, все этапы ее развития.

Выпускник авиационного института Евгений Дробышев всерьез «болел» театром. В 1985 году окончил в Москве Высшее театральное училище имени Б.В. Щукина, год работал в Сызранском драматическом театре, год в Самарском (тогда — Куйбышевском) ТЮЗе. Первый вариант спектакля «Демонстрация» он создал со студентами Куйбышевского авиационного института. Успех — невероятный. Достаточно было повесить одну-две афиши, и народ скупал все билеты. В 1987 году в стране в

рамках эксперимента было разрешено создавать театры, что называется, «по инициативе снизу». Дробышев ходил по городу и расклеивал объявления о наборе в театр-студию. Откликнулось человек пятьсот, отбор прошли десятка два.

Евгений Дробышев был влюблен в эстетику Московского театра на Таганке. Политическая ситуация в стране способствовала созданию такого театра, который бы говорил со сцены о самом болезненном. Отсюда и название «Самарская площадь». Яркий, самобытный театр родился в декабре 1987 года. «Демонстрация» — первый спектакль, политический памфлет, пародия на первомайскую демонстрацию, пародия на советскую жизнь. Зал смеялся до истерики и плакал. С этим спектаклем в 1988 году театр гастролировал в Москве и Киеве. В 1989 году «Демонстрация» была удостоена областной премии имени Ленинского комсомола. Затем театр, созданный Дробышевым, был экспериментальной молодежной студией, час-



Театр «Самарская площадь»





Наталья Носова и Евгений Дробышев

тным театром, театральным подразделением «Шоу-иллюзиона Игоря Кио», едва ли не антрепризой. Актеры Евгения Дробышева всерьез занялись пантомимой с **Владимиром Черняевым**, а позже и с **Ильей Рутбергом**, специально приезжавшим из Москвы. Так рождались не просто постановки, созданные в жанре пантомимы или пластики, так рождались знаковые для этого театра работы.

И в нашей стране, и за рубежом настоящий фурор произвела премьера спектакля «**Ночь на Ивана Купала**». Самобытность языческих танцев, неожиданные драматические решения пластического действия стали событием в постсоветском театральном мире. Последовали успешные гастроли в Москве, награды престижных театральных фестивалей. Со спектаклем «**Ночь на Ивана Купала**» театр проехал едва ли не по всей нашей стране. В США газеты писали о том, что русские везут на гастроли секс. Но уже после первого

спектакля в прессе появились совершенно другие отзывы: «**“Ночь на Ивана Купала”** — это очень чистый и светлый спектакль». Кстати, в Америке после спектаклей зрители оставались в зале и по полчаса задавали самые разные вопросы режиссеру и актерам — не об эротике, о жажде творческого самовыражения...

Когда в Самаре был продан Дом молодежи, мало кто верил, что, оставшись без сцены, без угла для репетиций, этот театр выживет. В самые тяжелые времена, когда рухнул спонсор театра «**Инком-банк**», по предложению мэра Самары **Олега Сысуева** театр получил статус муниципального и находящееся в аварийном состоянии здание кинотеатра «**Первомайский**», реконструкция которого растянется на тринадцать лет...

Пластические спектакли «**Играем Бидструпа**» и «**Ночь на Ивана Купала**» были удостоены премий и дипломов фестивалей в Уфе, Челябинске, Киеве, Кузнецке... Театр много и успешно гастролировал — Москва, Сочи, Нижний Новгород, Ижевск, Уфа, Киев, Гатчина. Зарубежные гастроли в Германии, Венгрии, Австрии. В Самаре играли несколько спектаклей в год, от случая к случаю, где придется. По пьесам Гоголя, Островского, Мольера Дробышев создает спектакли, близкие по духу к вахтанговским — яркие образы, выразительный язык мизансцен. В труппе пять-шесть актеров. Дробышев ставит каждый спектакль как последний.

«Самарская площадь» изменялась вполне естественно. В годы перестройки это был театр публицистики. В годы политического и экономического хаоса Дробышев стал мыслить образами. 26 октября 2007 года состоялось долгожданное открытие театра. В зале на 148 мест была сыграна премьера чеховской «**Чайки**». В роли Сорина — смертельно больной **Александр Буклеев**. Через неделю он отметит свой 53-й день рождения, а через три дня умрет...

Одним из первых в Самаре Дробышев начал активно ставить спектакли по пьесам современных драматургов: «**Не такой, как все**» **Слаповского**, «**Фен-шуй**» **Щед-**



«Демонстрация».  
1987



«Ночь на Ивана  
Купала»

рина и Каменецкого, «Русский и литература» Максима Осипова, «Запах легкого загара» Даниила Гурьянова, «Танец Дели» Ивана Вырыпаева... Спектакль «Роддом» по пьесе Алексея Слаповского «Рождение» в постановке Евгения Дробышева прошел на аншлагах более 450 раз. В июне 2011 года, в Российском центре науки и культуры Копенгагена Лиле Бидstrup была поражена спектаклем, созданным по рисункам ее отца. Пантомима «Играем Бид-

strup» идет на сцене «Самарской площади» уже больше двадцати лет...

Эстетически и стилистически «Самарская площадь» — авторский театр Евгения Дробышева. Репертуар отражает его видение того, чем должен заниматься театр. Здание перестроено по наброскам Дробышева: такими он хотел видеть фойе, гардероб, зал, сцену. Но главное — это люди на сцене и за сценой. Практически вся труппа — или прямые ученики Дробышева, или актеры, ра-



«Богатые невесты»

ботающие с ним десятилетиями — **Юлия Бакоян, Владимир Лоркин, Виктория Провирина, Михаил Акаёмов, Елена Остапенко, Олег Сергеев...**

Основу репертуара составляют постановки Евгения Дробышева. Спектакли других режиссеров удивительным образом соответствуют театральной эстетике Дробышева. Годами с успехом идут постановки **Сергея Федотова «Череп из Коннемары», «Тестостерон» Станислава Полихина, «Кроткая» и «Филумена Мартурано» Ирины Керученко.**

Дробышев может в одном сезоне выпустить сразу две премьеры по пьесам **Торнтон Уайлдера — «Наш городок»** и **«Долгий рождественский обед»**. Может готовиться к репетициям, репетировать и вдруг остановиться в работе. Он не боится искать что-то новое. Моноспектакль **Натальи Носовой «Я — собака»** в постановке Евгения Дробышева стал первым в истории Самары социальным театральным проектом. Артисты театра регулярно проводят читки пьес самарских драматургов. Как бы ни складывалась экономическая ситуация, «Самарская площадь» гастролирует по России и стра-

нам Европы, получая награды престижных театральных фестивалей, отзывы ведущих критиков и театроведов.

Секрет успеха этого театра в уникальном человеческом и творческом тандеме художественного руководителя и директора театра. Евгений Дробышев и **Наталья Носова** — не просто муж и жена. Евгений Борисович считает Наташу своей самой большой удачей в жизни. Она — ведущая актриса и директор. С утра и до позднего вечера Носова и Дробышев в театре...

Если раньше Евгений Дробышев любил радикализм, то теперь его манит психологический театр. На аншлагах идут **«Правда хорошо, а счастье — лучше», «Вишневый сад».**

Станиславский и Немирович-Данченко считали, что театр живет десять лет, и не более. Театр «Самарская площадь» прожил уже три такие жизни. И будет жить дальше, потому что у него есть своя эстетика, свой репертуар, свой зритель.

*Александр ИГНАШОВ*

*Фотографии из архива театра «Самарская площадь»*

# ДОРОГОЙ МОЙ СОВРЕМЕНИК

*Игорь Кваша. Это был долгий разговор. Очень важный для меня. Разговор с человеком, который создавал свой Театр. Девять часов диктофонных записей...*

*В апреле 2012 Игорь Владимирович прочел текст, внес правку. Похвалил. В августе его не стало.*

*Генеральную репетицию в театре перед премьерой называют «Для пап, для мам». Значит, для своих. Эти несколько строк – моя генеральная репетиция перед интервью.*

*Что для меня «Современник»? В нем сошлось многое. Я родилась на Чистых прудах. Мое детство, радость, зима, музыка, снег цвета лампочек на катке. Мои папа и мама совсем молодые возвращаются из театра, идут по бульвару, обсуждают спектакль, а я слушаю. Это время было самым счастливым! «Современник» связан со счастьем.*

*Нашим родителям посвящается...*

*Галина Смоленская: Игорь Владимирович, что такое Искусство?*

**Игорь Кваша:** К сожалению, я неверующий человек, но искусство — оно от Бога! Настоящее искусство, а не подделка под него, всегда стремится к совершенству. К идеалу. А идеал этот не достигим! Он достигим только Богу! Но стремиться к нему можно. Это и есть высшее назначение искусства, его цель! И когда говорят: интеллигенция всегда недовольна властью... ну и правильно говорят! Так и должно быть! Потому что власть, государство не бывают совершенными. Любить надо не власть и не государство. Любить надо свою землю! Любить Россию! Людей любить надо, а не государство!

Именно стремление к прекрасному диктует самую жесткую критику! Искусство бывает очень резким... Никто из писателей не любил Россию больше, чем Гоголь, так болезненно и так страстно. Но он создал «Ревизора»! Придумывал каких-то чудовищ, уродов просто. Но именно из-за стремления исправить положение, из любви он это делал! В искусстве всегда заложено неприятие существующего, потому что оно стремится к высшему порядку.

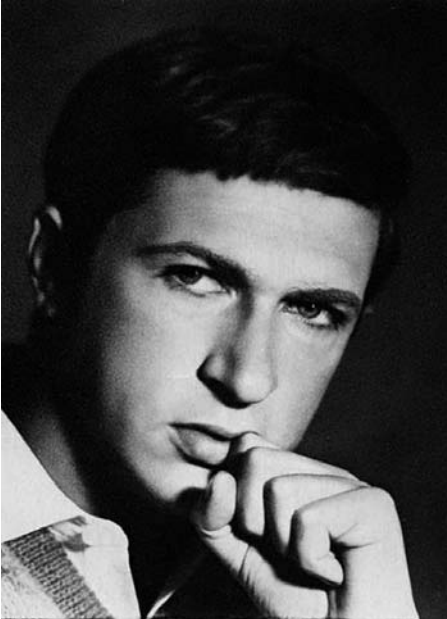
Когда мы еще играли на Маяковке, собиравшись совершенно особая публика, на наши спектакли записывались в очереди, ногами стояли за билетами. Когда создавался репертуар «Современника», главной целью было — найти пьесу, сделать спектакль, задевающий самые острые, самые болезненные мысли, чувства, которые нас волновали.

Мы все время думали, будет ли это «взрывать», отвечать тогдашним устремлениям людей, в зале возникал некий митинг. Ведь дома говорить нельзя, на работе нельзя, а здесь человек сидит в темноте, его не видят! Он обезличен, и если он аплодирует смелой реплике или вылавливает какой-то антисоветский смысл (они же сразу ловили подтекст, даже иногда неожиданный для нас самих), то его никто не засечет! Он в темном зале, и с ним еще 800 людей! И вдруг смех, аплодисменты, поди сыщи его!

– *Искусство театра давало возможность почувствовать себя свободным?*

– Да, да! Люди на какую-то минуту освобождались от страха. Когда я предложил поставить «Сирано», ведь не романтическая история Ростана меня интересовала. Я уговорил Юрия Айхенвальда (он сидел, и родители все сидели, поэтому вы понимаете, он был настроен не очень лояльно к советской власти) сделать новый перевод «Сирано», мне надо было все обострить, я хотел, чтобы это была не история любви, а история «поэт и власть»...

Понимаете, все время была мысль, а что в подтексте? Тогда главный критерий был — что ты хочешь сказать этим спектаклем! Это был главный вопрос в театре! Актер Толя Адоскин работал у нас некоторое время, такой хороший человек, смешной, так он составил список самых употребительных слов в театре «Современник» — на первом месте было «г...», но на втором-то — «гражданственность»!



Игорь Кваша

Сейчас совсем другое время. У Володи, которого я играл в «Вечно живых», есть реплика: «На фронте проще, там враг перед тобой и ясно, что с ним делать». И там действительно было гораздо проще! Я ненавидел советскую власть. Всегда! Не тогда, когда все стали ненавидеть, а всегда ее ненавидел. У меня все друзья были диссиденты. Но тогда было ясно, против чего ты, а сейчас все как-то размыто... Я не пойму почему, ведь в стране творится черт знает что, но никто не протестует... Сейчас нет уже таких острых спектаклей, поднимающих социальные вопросы. Сейчас может быть художественно интересный спектакль, **может быть**... Другое время.

– Так давайте о том времени, о начале.

– Я после студии МХАТ хотел в Детский театр к Ефремову, но меня не могли взять, в этот год вышел приказ минкультуры – всех выпускников театральных вузов отправлять на периферию. Мол, в Москве актеров достаточно, а в провинции не хватает. В ЦДТ смотрели меня, сказали, что берут, но сейчас нельзя. Вот Молотов приедет, почему-то

Молотов решал такие вопросы, а он был на сессии Объединенных Наций... А я так хотел к ним, Олег там работал и Эфрос, замечательная труппа была, интересный театр.

А меня отправляли в Ярославль... Я не мог туда уехать! Ведь мы хотели здесь, в Москве, делать **свой** театр, и уехать – это было бы разрушением мечты! И я пошел во МХАТ. Я же выпускник Школы-студии, а значит, театр готовил кадры для себя и имеет право оставить меня в столице. Выхода у меня не было, я пошел в театр, в который идти мне очень не хотелось. Я ведь мечтал работать с Олегом...

– Вам тогда лет двадцать было?

– Чуть больше.

– Значит, вас брали в самый главный театр России, а вам не слишком и хотелось! В этом что было, мальчишеское непонимание «важности момента» или осознанная смелость?

– Храбрость здесь ни при чем. Но нам уже не нравился МХАТ, то, что они делают, нам не нравилось! Не идеи их, а современная практика. Все направлено на Сталинскую премию... И потом, уже на четвертом курсе, когда работали с Ефремовым, мы каждый день трепались о том, что нужно делать свой театр, вариться в нем. И очень недовольны были состоянием тогдашнего МХАТа. Это потом назовут «временем лакировки», когда главными драматургами страны были Суров, Софронов. Нам хотелось сделать театр своего поколения, заговорить другим языком. Это было очень осознанно! Но сделать трудно... Поэтому мы репетировали по ночам, я же во МХАТе был занят по полной! И репетиции, и спектакли, тогда нас молодых гоняли: и роли, и массовки, спектаклей 25–30 в месяц. Так что после спектакля единственное время оставалось – ночь. Это не романтика, это необходимость была, чтобы собрать актеров – все были востребованы в своих театрах.

МХАТ это воспринял как оскорбление. Во-первых, не стали давать роли. Вначале Станицын выдал мне роли во всех своих спектаклях. Мне предстоял целый ряд вводов, для МХАТа это было не так часто, там же загибались молодые-то. Не давали им играть... Но когда Станицын узнал, что мы хо-



«Спешите делать добро». В роли Мякишева с Мариной Нееловой (Оля). Постановка Г. Волчек. 1980

тим что-то сделать свое, по ночам репетируем, для него это стало кровной обидой! Потому что нет театра, кроме МХАТа! Нет Бога, кроме Бога! Он перестал со мной здороваться. В буквальном смысле! Я ему говорю: «Здравствуйте, Виктор Яковлевич», а он отворачивает лицо и мимо проходит.

Я не то чтобы обиделся на Станицына, я понимал, что он любит этот театр, он один из основных людей, которые этот театр строят. Но у них плохо очень. А он не понимает! Он-то думает, что все очень хорошо. И все равно они были для нас самыми главными. И самое важное — мы считали себя мхатовцами. Мы же не пошли к Охлопкову, который звал к себе, когда МХАТ нас выгнал. Не пошли потому, что считали это предательством по отношению к МХАТу! Предательством Станиславского! К Охлопкову нельзя — он идейный противник! Хотя он говорил: «Вы существуете автономно, я во-

обще не вмешиваюсь в ваши дела, делайте, что хотите, вот вам помещение. Выдайте им всем пропуски». Он распорядился давать на репетиции любые ширмы, реквизит, мебель. Он нас провел по театру, показал, где будет наше помещение. Мы ему ответили: «Мы — мхатовцы! Мы не можем предать!»

Но для стариков МХАТа — самостоятельность наша была вызовом. Сначала. А потом, когда мы уже начали играть, им стало еще и очень тревожно. Потому что во МХАТ публика не шла, сборы были, по-моему, процентов тридцать на основной сцене, пятнадцать — в филиале. Две сцены и труппа огромная, масса людей, которые ничего не делают. А нам позволили играть в филиале, и к нам толпы стоят, лишние билетники спрашивают! МХАТ понял, что у них могут отобрать филиал. Ведь это не просто отобрать помещение — это надо половину людей сокращать! Вся эта парторганизация, местком...

— Много лет спустя то же самое сделал Ефремов, разделив МХАТ. Он тоже говорил, что от балласта освобождается... А как думаете, если бы не Ефремов, «Современник» родился?

— Нет, конечно! Ничего бы не получилось! Начала бы не было! Работал бы я прекрасно во МХАТе, может, что-то играл бы...

— В вашей книге вы пишете: «Ефремов в молодости был очень хорошим человеком»...

## ИЗ КНИГИ «ТОЧКА ВОЗВРАТА»

У нас в «Вечно живых» бабушку играла Евгения Николаевна Морз, мхатовская актриса. Чем-то Олег ее обидел, и она, оскорбившись, ушла из спектакля. Приближался новый сезон, а бабушки нет. Мы шли с Олегом по Пушкинской улице и говорили об этом, перебирая кандидатуры. Остановились на углу дома, в котором жили мхатовские актеры, и Олег как отрезал: «Ладно, ну их всех... Играть будет Евгения Николаевна!» Я говорю: «Олег, да не будет она играть, она так обижена, что играть не будет». Он в ответ: «Хочешь, прямо сейчас к ней зайдем? Я ее сначала уговорю играть, потом обижу, она откажется, а потом я ее опять уговорю!» Мне было жалко Евгению Николаевну, поэтому я сказал: «Не смей этого делать. Зачем ее дергать? Она же немолодой человек, ты что!» Мы зашли к ней, и он ее уговорил забыть обиды.

*Она вернулась в спектакль. Но я убежден, что он действительно мог сделать то, о чем говорил вначале. То есть уговорить, потом обидеть, получить отказ, а потом снова уговорить.*

– Этот эпизод еще из времени, когда он был хорошим?

– Да! Хотя в нем уже тогда проявлялась эта жестокость... Но, с другой стороны, он обладал таким обаянием и такой способностью убеждать, просто гипнотической! Он же помирился, и она стала играть.

– А раздел МХАТа? Резанул прямо по людям. Харитонов умер после одного из собраний...

– Любому руководителю приходится прибегать к жестким мерам. Олег — он прирожденный вождь! Вот это желание борьбы в нем, — может быть, главное, чем все остальное! В этом «вождизме» было, может быть, больше таланта, чем в его режиссуре и актерской игре! С моей точки зрения, он ушел из «Современника» по нескольким причинам. Кто-то в театре сказал, что он захотел стать «директором Черного моря». Было ли это? Было! Конечно, было! На одной чаше весов — маленький театр «Современник», как бы популярен он ни был, на другой — театр мирового значения, МХАТ. И его ставят главным! Тем более что в свое время его не взяли в труппу, и не взял самый любимый его актер Добронравов, который был председателем экзаменационной комиссии и был против! Я не видел этого, но говорят, что Олег в дневнике записал: «Я еще въеду во МХАТ на белом коне!» Может быть, это сплетня, может быть, сказка... Но главное другое — у него в то время был творческий кризис! Ему казалось, что в «Современнике» он исчерпал себя. А окунувшись в новую атмосферу, с новыми актерами, именно через борьбу он обретет новые силы. Он хотел начать сначала! Я это понимаю! И несмотря на то, что для меня его уход из «Современника» был трагичен совершенно и я ему этого не мог простить, но все равно я его обожаю, люблю и для меня он был и остается одним из главных людей в жизни...

– Ефремов познакомил вас с Виталием Яковлевичем Виленкиным. Еще один очень важный в вашей жизни человек?



«Вишневый сад». Первая версия. Постановка Г. Волчек

— Виленкин был зав. литературной частью МХАТа. И кстати, ушел из МХАТа из-за несогласия с репертурной политикой, остался только в Школе-студии. Так что закладка у меня Виталина!

Мы с ним были очень близки, несмотря на разницу в возрасте. И дружили до самого его конца. До смерти. Он был фантастический человек! О нем надо много говорить — мало не скажешь. Он был из настоящей русской интеллигенции, и достаточно перечислить его друзей, чтобы понять масштаб этого человека, шкалу личности. С ним дружили Булгаков, Пастернак, Ахматова, Рихтер, Нейгауз, можно перечислять и перечислять... Мхатовские старики были с ним очень близки. В его доме масса фотографий с такими теплыми надписями, начиная от Немировича-Данченко, Качалова (с которым он был особенно близок), Москвина, Андровской. Он все время перезва-

нивался со Степановой, Книппер-Чехова отдавала Виленкину ключ от принадлежавшего ей домика Чехова в Гурзуфе, и он на лето становился там хозяином.

С Ахматовой я познакомился в доме Виленкина. Она бывала у него, и я видел книжку с надписью: «Человеку, который лучше всех знает мои стихи». Ахматова ему написала. А он написал книгу о ней, о ее «Поэме без героя»... Виталий был человек очень широких интересов, знал языки. Помните пастернаковское «На ранних поездках», там замечательные строчки:

*Потомство тискалось к перилам*

*И обдавало на ходу*

*Черемуховым свежим мылом*

*И пряниками на меду.*

Это же он раза два в неделю ездил из Переделкино к Виленкину — Пастернак! Потому что Виталий лучше знал английский. И когда он переводил «Гамлета», ему надо было посоветоваться с Виталием — как будет лучше и по языку, и по театральности. И иногда Виленкин говорил Пастернаку: «Это не произносимо со сцены!»

Виталий Яковлевич мне подарил рукопись Пастернака — перевод монолога Гамлета. Несколько листов, пастернаковским летящим почерком. Он дарил мне удивительные вещи — например, первое издание «Евгения Онегина»! Это еще когда издавали по главам, каждый год, и какой-то человек, современник, собрал. И у меня это есть!

Я однажды застал его, он какие-то конверты подписывал, долго не хотел об этом говорить — я случайно узнал, хотя мы очень дружили, — выяснилось, что он все время посылает каким-то старушкам деньги, помогает им, хотя его нельзя было назвать ни богатым человеком, ни даже состоятельным. И студентов он всегда привечал, ему было интересно по таланту их выбирать, а иногда тех, кто плохо живет, приглашал домой — подкормить...

Виталий Яковлевич преподавал у нас, был завкафедрой в Школе-студии МХАТ. На втором курсе я сдавал ему экзамен по истории МХАТ и заявил, что две самые лучшие пьесы в мире — это «Гамлет» и «Три сестры». Виленкин очень удивился и стал со мной спорить,

а я стал спорить с ним, и это его сильно заинтересовало. С тех пор он меня как-то отличал... Но сближение наше произошло из-за Ефремова. Олег был у него вместо сына. Виталий его сразу отметил, он его «пас», он его курировал! Составлял ему списки книг, поскольку в то время Олег был не очень образован, такой арбатский паренек. Ввел его в круг московской интеллигенции. Это было полное воспитание! А мы с Олегом очень сдружились тогда, стали, может быть, самыми близкими друзьями. И однажды он сказал мне: «Пойдем, пойдем к Виленкину, посидим, поговорим, поужинаем!» Олег был совершенно свой в доме и был с Виленкиным «на ты». Дом был хлебосольный, открытый. Всегда, когда придешь, — ужин сразу организуется, водочка там, котлеты — очень скромный ужин, денег-то особенно не было, он же раздавал, помогал все время... И мы с Виталием Яковлевичем безумно сдружились, вся моя семья: и Таня, моя жена, и сын Володька, и маму мою он знал, и у нас бывал.

Я считаю, нет, я уверен, я свидетель, что Виленкин был одним из **основателей** театра «Современник». Более того, думаю, что без него театра не было бы! Он очень поддерживал Олега, был идейным вдохновителем, мозгом. Виталий Яковлевич сидел на всех ночных репетициях «Вечно живых», когда мы первый год репетировали в Школе-студии. Когда мы выпустили спектакль на маленькой учебной сцене (играли мы тоже по ночам), Олег требовал, чтобы на афишах написали: режиссеры — Ефремов, Виленкин. Так Виталий Яковлевич устроил чудовищный скандал, сказал, что никогда больше не появится у нас, что он не режиссер, а просто помогает нам. Он был скромнейший человек! Я думаю, о его огромных заслугах очень во многом никто ничего не знает. И никогда не узнает! Он все от себя отводил. Все документы, письма в вышестоящие инстанции, Программу нашего театра он писал. Он участвовал в выборе пьес, в составлении репертуара. Да и самые первые «заседания» по поводу создания «Современника» шли у него на квартире! Была группа (которая потом отсеклась, потому что, кроме Виленкина, никто в это не верил), Эфрос, Саптак — был





Открытие  
нового здания

такой критик, еще человека четыре. Я один раз был допущен, мы туда не вхожи были — ареопаг заседал. Все говорили Олегу: «Куда, что ты делаешь? Надо хотя бы известных актеров, а эти мальчики и девочки, только что окончившие студию, — с ними ничего не сварить». И никто не верил. Кроме Виленкина. Он верил! И Олега поддерживал. «Современник» — его детище в такой же степени, как Ефремова. Об этом все забывают! Без него не было бы «Современника».

Потом они поругались... Почему? Не знаю! Никогда не расспрашивал ни того, ни другого.

— Это произошло до того, как Ефремов ушел из «Современника», то есть не из-за этого?

— Нет, гораздо раньше! Виленкин перестал с ним разговаривать. Он перестал его впускать к себе в дом! Я не знаю, что произошло между ними. Они порвали абсолютно. Хотя о переходе во МХАТ Олег поехал советоваться к нему. Виталий сказал: «Не надо переходить». Олег перешел...

Но и потом, даже когда они разошлись, мы Виленкина приглашали на все генеральные и премьеры. Всегда! И он ходил, и болел за этот театр очень. Душевно, до самой смерти, это был его ребенок!

И более того... У нас же как было — мы играли генеральную, и потом труппа обсуждала. Труппа могла закрыть спектакль, мог-

ла выпустить. Все ставилось на голосование. После генеральной все шли в репетиционный зал обсуждать спектакль. Так Олег еще по дороге начинал мне говорить: «Позвони Виталию, спроси, как ему». Я: «Да он еще до дома не доехал!» — «Ну, ты позвони, может, уже доехал!»

— Вы не пробовали их помирить?

— Нет, они так и не помирились. Но Олегу всегда нужно было знать мнение Виталия Яковлевича. И нам он говорил: «В Москве есть один человек, которого надо слушать, — Виленкин!»

— А что за эпизод с Тарасовой?

— С Тарасовой смешно вышло. Меня же сначала во МХАТ не брали — главная причина, конечно, была, что еврей. Мне это потом Радомысленский сказал: «В позапрошлом году уже Сухомлинскую в театр взяли, поэтому тебя не берут». А потом Марков настоял. Он должен был ставить «Целину» Погодина и сказал, что, кроме меня, не видит на главную роль никого в театре. Перед этим он, будучи председателем экзаменационной комиссии, смотрел наши дипломные спектакли. Тарасова выступала против, и когда меня взяли, она вроде хотела извиниться передо мной: маленький мальчик, она его не видела, не была на наших экзаменах, наверное, ей было неудобно, и она, видимо, решила стать мне «крестной матерью». После сбора труп-

пы, где представляли новых актеров, подошла и говорит: «Это ваша фамилия КвАша?» (Она родом из Киева, а на Украине ударение ставят на первый слог.) Я отвечаю: «Да». «Знаете, это не сценично, — говорит Тарасова, — давайте сейчас придумаем вам псевдоним, что это такое — КвАша? Не звучит...» А я ей: «Алла Константиновна, я не буду менять фамилию...» Такой дурак стоит перед ней, мне тогда 21 год был, а она народная артистка СССР, легенда... И продолжаю: «У меня папа погиб на фронте, и я не хочу, чтоб его фамилия вот так исчезла. Я ее оставлю!» Она разозлилась и долго со мной была в очень плохих отношениях. Потом, когда я уже ушел из МХАТа, мы жили в одном доме, встречались в переулке и мило беседовали, совершенношими друзьями. А тогда она просто разъярилась: «Ну, не знаю, не знаю! Может быть, это будет запоминаться... Будут кричать: “Браво, КвАша, браво, КвАша!”» И стала делано аплодировать...

— Вы — один из *основателей* «Современника», есть в вашем театре такое звание. И время, в которое родилась ваш театр, имеет свое название в России — эпоха шестидесятников, «оттепель». Вы создали театральную коммуны, некую утопию — демократический театр в тоталитарном государстве...

— Да, да, да — абсолютно не вписывавшуюся в тот строй, в ту страну...

— Это ваше сообщество — художники, поэты, артисты, вы очень правились и себе, и публике, были такими искренними, чистыми и честными в этом болоте... А знаете, как Ахматова сказала: «Если вдуматься, что такое оттепель? Это слякоть и грязь».

— Ха-ха! Это она в образ перевела! И, как всегда, права Ахматова! Но в том-то и дело, что наша жизнь, вся моя жизнь, например, прошла в чудовищных разочарованиях, в чудовищных внутренних трагедиях. Но каждый раз была надежда! Я все время верил: что-то изменится... И каждый раз кончалось крахом! Это было на протяжении всей жизни... Все время рождалась надежда, которая ничем не кончалась...

— Так сделать мир лучше у вас не получилось?

— А я и не стремился...

— А зачем в 91-м пошли к Белому дому?

— Как зачем? Я увидел этих — ГКЧП... и понял, они те же самые, что были. Те, которых я ненавидел всю жизнь, вот они сидят! И сейчас они захватят власть, сейчас обратно все повернется, и будет еще хуже, фашизм начнется — это было для меня абсолютно ясно!

А про слова Ахматовой... Я думаю — это потом превратилось в «слякоть и грязь». Но в какой-то момент была надежда! Недаром же появилось такое количество поэтов: Ахмадулина, Окуджава, Давид Самойлов, Евтушенко, Вознесенский... Ну, откуда, почему вдруг, нет же сейчас такого! Вдруг — огромное количество замечательных, крупных художников, композиторов. А театры?! И все это вдруг! Почему?

— *Может, надо и сегодня просто подождать — все к тому идет, после очередного небьтия? Как Чуковский сказал: «В России надо жить долго»...*

— Да... В России надо жить долго... Пушкин, правда, другое сказал: «Черт догадал меня родиться в России с умом и талантом», и это вспоминается гораздо чаще...

## ИЗ КНИГИ «ТОЧКА ВОЗВРАТА»

*Разговор с Ландау:*

«Я сказал:

— Лев Давидович, ну, что у нас за профессия — кого-то изображаем, говорим чужие слова. Кому это сейчас нужно, и вообще театр?!

Он остановился, затопал ногами и закричал: — Как вам не стыдно, Игорь? Вы занимаетесь лучшим делом на земле, вы производите человеческую радость!»

— Помните строчки Ахмадулиной: «Мои друзья уходят...»? Уходят, время уходящей природы... Прошлый год страшный: Аксенов, Рошин, Вознесенский, Ахмадулина... Пришли вместе и уши, словно друг друга забрали. У вас и сегодня есть силы производить человеческую радость?

— (Почти шепотом): Есть... Есть! Профессия такая. А иначе надо уходить! Он же радость имел в виду не в прямом смысле — что-то смешное! Должны быть силы, а как же иначе? Зачем тогда выходить на сцену?

А время, оно всегда тяжелое. Как начинался «Современник»? Нас же все время закрывали. У нас и началось-то с запрещения спектакля. С «Матросской тишины»... И дальше



*«Голый король».*  
 Первый министр –  
 И. Кваша, Король –  
 Е. Евстигнеев.  
 Постановка  
 М. Микаэля

почти каждый спектакль запрещали. Как-то мы их пробивали, как-то мы хитрили... Кажется, нас спасало божественное провидение. Божий промысел! Абсолютно! Так же не бывает, чтобы именно в тот день, когда должна решиться судьба театра, — чиновники снимают или выходит хвалебная статья. Кстати, Таганку тоже иногда спасало чудо...

– *«Современник» и Таганка – два театра близких по духу, протестных, родившихся с одной целью: социально-театральная революция. Пысьл один. А в чем различие?*

– Наверное, в художественной методологии и в направленности. «Современник» — актерский театр, все построено на жизни человеческого духа, демократии творчества. А Таганка — чисто диктаторский режим, театр режиссерский, замешанный главным образом на гражданственности.

– *Но и у вас главное слово было – «гражданственность» (по Адорно).*

– Конечно, но они были острее, чем мы, там без боя вообще ничего не могло быть. Посмотрите, что осталось на Таганке после того, как всё разрешили... И держалось всё только на Любимове. А у нас без Ефремова все ждали, что мы умрем, а мы работали. Нет, Таганка на другом замешана.

– *Можно сказать, что «Современник» более интеллигентный театр? Или для интеллигенции...*

– Я не знаю для... но, конечно, интеллигентнее! Целиковская все кричала Любимову: «У тебя одни бандиты и урки в театре».

Целиковская с Любимовым как-то на два голоса замечательно, смешно рассказывали, как запрещали их театр. Уже ясно было, что закроют, и они написали письмо Брежневу, очень много любителей Таганки, деятелей всяких поставили свои подписи в защиту. Любимова вызвал к себе в кабинет секретарь райкома партии и орал на него. Вдруг звонок. Райкомовец снимает трубку и говорит: «А, сейчас, сейчас... Юрий Петрович, это вас — Людмила Васильевна». Любимов подходит к телефону, а связь очень громкая, и из трубки все слышно, Целиковская говорит: «Ты чего там делаешь?» Он начинает объяснять тихонько, все-таки в райкоме партии находится... А из трубки громко так: «Перестань разговаривать с этим ...! От Брежнева звонили — все в порядке!» Любимов растерялся, повесил трубку, и такое недоумение, что делать-то, разговаривать больше не о чем... И тут секретарь райкома ему: «Ну что ж, Юрий Петрович, по-моему, мы с вами очень хорошо поговорили, тогда все, идите, работайте»...

Что сделала Таганка? Любимов ввел приемы для многих неожиданные, которые шли от Мейерхольда, Вахтангова, Брехта. Но первоначально во главе угла на Таганке была —

политика, протест! Любимов Советы на дух не переносил! Он этим заряжен был. Я с ним сидел однажды на генеральной «Бориса Годунова», и когда Губенко вдруг произнес несколько фраз со сталинским акцентом, он меня стал в бок толкать, сильно так: «Каково?!» Я рядом с ним сидел, а он с фонариком за столиком, пинал меня и по-детски радовался.

Он меня несколько раз звал к себе в театр. Последний раз на Гамлета...

– *Мой вопрос опередили! Как же вы Гамлета не сыгнали? С вашим-то характером, с любовью всю жизнь фехтовать?!*

– Понимаете, меня на Гамлета звали три раза... Сначала Охлопков. Ему не нравился Миша Козаков, он хотел его заменить. И тогда Охлопков, он фантастический тип был, устроил обед в «Арагви». Мы беседовали. Он предлагал мне Гамлета. А мне года 23–24, и я ему совершенно нагло заявляю: «Николай Павлович, как это можно, вы играете перевод Лозинского, когда есть перевод Пастернака?» И он передо мной оправдывался! Он говорил: «Понимаете, Игорь, я восемь лет работал над этим замыслом, еще не было перевода Пастернака, я сжился с переводом Лозинского, я уже не могу переключиться!» А директор театра, когда вышли на улицу, взял меня под руку, зашептал: «Ты что, совсем идиот? Мы по всей Москве повесим афиши, и там красной строкой: Кваша — Гамлет!» А мне и правда не нравился тот спектакль.

Потом меня звал Корогодский в Ленинград. Я поехал, посмотрел, и мне тоже не понравилось. А в третий раз — Любимов. Пригласил меня домой, тоже обед, летом это было, все уходило в отпуск, и он говорил: «Вот после отпуска начнем». Весь текст мне разметил, сказал: «Володя будет играть тоже, он сейчас в больнице, и я его просто убью, если сниму с роли!» Тем же летом из «Современника» ушел Ефремов, и я понял, если я пойду на Таганку, наш театр действительно может разрушиться... И больше не позвонил Любимову. Но и он мне не позвонил. Думаю, он понял, что с Высоцким так поступать нельзя... Марина где-то написала, что Володя жутко переживал, разругался из-за этого со Смеховым, подумал, что тот рекомендовал меня Любимову, потом с Золотухиным,

который хотел играть... А на меня не злился! У нас остались хорошие отношения!

– *Ну а вы при чем?*

– Да! Он так и сказал: «Ты тут ни при чем!» Мы иногда виделись, в моем подъезде жил Сева Абдулов — единственный его самый близкий друг, Володя у него временами ночевал. Здесь у него была даже своя комната, и я всегда знал, когда он дома. Мы тогда поздно возвращались — спектакли, гулянки... приходишь часа в три, Сева жил на втором этаже, и окна Володиной комнаты выходили в переулок. Видишь, горит окно — значит, Володя здесь и он пишет. Он же все свои песни писал по ночам. Когда у него появился «мерседес» — его мечта, все предлагал мне: «Ну, прокатись на нем, прокатись»...

– *А расскажите про Новый год с Сартром и Солженицыным.*

– Солженицын был очень обаятельный тогда... позже он изменился, когда из Америки вернулся. А тогда был замечательный, мы влюблены были в него совершенно! Он очень непосредственный человек, понимаете? И у него был принцип, он всегда об этом говорил, что писатель не должен давать интервью, писатель должен писать! А потом стал всех учить... вдруг! Бесперывные интервью, и его учение, такой гуру! И очень обижался, что его не слушают!

А тогда он был чудесный человек. Пришел к нам в театр, еще там на Маяковке. Ему тогда пить не разрешали, а у нас при входе всем давали... Новый год, а он не пьет! Очень красиво было оформлено — Лева Збарский, Боря Мессерер и Володя Медведев делали. У нас верхнее фойе было довольно большим, и они все его устали елками. Много-много елок! Такой лес из елок. А в центре — столы. И над каждым столиком висели еловые лапы и образовывали как будто потолок, с еловых веток свисали елочные шарики, а на столах горели свечи! И свечи отражались в шариках! Было очень красиво!

Константин Симонов привел Сартра, и они сидели за одним столиком: Солженицын, Сартр и Симонов. А вернувшийся с Кубы Азарик Плисецкий — он был солистом Большого театра — привез новый танец твист и научил мою жену Таню, она тоненькая была, худень-



Первые репетиции

кая и очень хорошо танцевала. Они вдвоем выбежали и начали «твистовать», а Солженицын повернулся вполоборота, смотрел и все время вскрикивал так «Ой! Ой!»...

– *О Чехове поговорим? Для вас же «Три сестры» – лучшая пьеса в мире. Есть такой постулат чеховский – интеллигенция должна создавать души человеческие, а не растлевать умы...*

– То, что я вам говорил об искусстве...

– *Сегодняшний театр, кажется, ничего уже не создает.*

– Так об этом я и спорил с Галей, когда она ставила первый раз «Вишневый сад». Чехов особый писатель. Недаром он единственный из русских драматургов, которого ставят во всем мире. Потому что он говорит о людях, его занимает жизнь людей, их неустроенность, их стремление к лучшему. Его волнует именно духовное состояние человека. Почему он мне так близок? Потому что он всегда пишет об интеллигенции, а с моей точки зрения, именно интеллигенция – это соль земли.

Чехов не прекрасен, но его духовность противостоит обыденности окружающего мира. Всегда! Вот Гаев из «Вишневый сад» – вы знаете, он самый прекрасный, самый лучший человек!

– *Теперь знаю – вы его таким играете. А почему же вы не поставили Чехова ни разу?*

– А я ставил... со студентами.

– А в «Современнике»?

– Ну, потому что Галя ставила... Я один раз хотел, но Гафт мне сорвал все! Для меня было принципиально, чтобы он играл Серебрякова. Вы посмотрите, кто играл Серебрякова, все время актеры, по которым непонятно, почему же она его полюбила, почему вышла за него замуж. Он должен быть манким, должно быть понятно, раньше в нем было что-то. Я очень хотел поставить «Дядю Ваню»! Я считал, что это очень современная пьеса. Мы все так живем сейчас – жизнь проходит мимо! Очень болезненная пьеса! И когда ставят о другом, на гэггах, это для меня чужой спектакль. **Там боли нету! Чехов для меня прежде всего – это боль! Боль и восхищение перед человеком!**

– *А есть еще русская интеллигенция? Осталась?*

– Есть... Ее становится все меньше, но эта прослойка всегда была довольно узкой, так было в России всегда.

– *Раньше, в моем пионерском детстве главным героем «Вишневого сада» был Петя Трофимов, а сегодня в «Современнике» мне показалось, им стал Лопухин.*

– Не знаю... А почему вам так показалось? Там главный герой – жизнь. Ну, не могут же быть главными героями Гаев с Раневской?! Они беспомощны и не жизнеспособны, они не в этом времени. Именно поэтому Чехов всегда современен, всегда со-

ответствует тому времени, в котором идет спектакль. Вы спрашиваете, осталась ли русская интеллигенция, ну вот она и осталась... из этих Раневской и Гаева.

– И она не жизнеспособна...

– Абсолютно! А русская интеллигенция – это кто? Это нищие люди. Однажды Селезнева, стоя у нас в фойе после спектакля, сказала: «Какая у вас публика! У нас в "Сатире" – одни дубленки и пыжиковые шапки, а у вас ободренные пальто висят». По гардеробу она определила! Это она давно сказала, а что изменилось-то? Сейчас главные люди – это Лопахины, они умные, они строят жизнь, они талантливые. Они главные!

– А почему вы так критиков не любите?

– Я их не «не люблю», я их терпеть не могу! Не всех, конечно! Иногда бывает, они правильно разбирают, правда, редко. (*Улыбается.*) Многие критики думают, что они главные, они определяют нашу жизнь, успех, они определяют ВСЁ! А они в лучшем случае – толкуют. Единичные случаи, когда можно сказать: «Да – вот эта статья мне помогла!» Или: «Я понял, мы что-то не то делаем...» – это ж редкость! А они все думают, что определяют ценность театра. Я вовсе не преувеличиваю свое значение и талант, но – это я знаю театр, я делаю театр!

Критик должен думать о том, чем он может помочь творцу. Причем **может быть может** помочь. Или зрителю – понять творца. Тогда рождается доверие к критику. Я разговаривал с главным балетным критиком «Нью-Йорк таймс» Анной Киссельгоф, так она не имеет права поужинать с кем-то из балетных! Она не имеет права дружить с кем-то из них. Ее выгонят из «Таймс», если узнают. Вот она определяет все. И ей верят! Во-первых, потому что она понимает в этом, и, во-вторых, она объективна. Она знает всю жизнь артистов, но общается с ними только как интервьюер, как зритель. Не входит с ними в какие-то отношения...

Чего вы смеетесь? Нет, ну у нас другая жизнь, другие порядки, у нас все другое. У нас же если ругают спектакль – значит, на него все пойдут! Его так обложили, что надо бежать смотреть. И почему я должен отнестись с уважением к таким театральным

критикам? Если у них всё наоборот!

– *Раз заговорили об американской критике, расскажите о ваших знаменитых гастроях в Америке. Как же вас туда пустили, вас, диссидентствующую личность?*

– Тут дело не в том, пустили, не пустили... тут уже была «свобода ... свобода!» 90-е годы. Это было другое – русский театр на Бродвее не играл со времен МХАТа, с 1924 года. Бродвей – особое государство в государстве! Они должны согласиться, чтобы кто-то со стороны играл, мало кого выпускают к себе. И то, что мы поехали, было чудом! Они наводили справки, собирали литературу, сюда приезжали критики, смотрели нас до гастролей. Целая эпопея. И нас пустили! И мы играли!

На первом спектакле аншлага не было, было две трети зала, пустые места... А потом «Нью-Йорк таймс» написала положительную рецензию, и это все решило. Волчек заплакала, когда ей принесли газету. Правда, за несколько лет до этого мы были в Сиэтле месяц и двадцать дней. Сыграли 32 спектакля «Три сестры» и 19 спектаклей «Крутой маршрут». Играли каждый день! Иногда два раза в день. И был бешеный успех, нас засыпали цветами! Но то Сиэтл. А все определяет Бродвей! На Бродвее после третьего спектакля появились спекулянты – всё, значит, порядок, большой успех. Американцы ведь после наших гастролей ввели новую номинацию в своей театальной премии года Drama Desk Award – «За лучший иностранный спектакль». И присудили ее «Современнику». И на следующий год они нас пригласили снова! Они сами нас пригласили!

– *Смотрите, как закольцевалось – вы ушли из МХАТа, отпочковались от него, а в Америку вернулись продолжателями мхатовских традиций.*

– Ну, да! Но, кстати сказать, об этом, кажется, никто никогда не писал, ни в Америке, ни в России.

– *Неужели ни разу не сравнивали вас со МХАТом?*

– Да я не читал! Я на их критику так же как и на нашу реагирую! (*Смеется.*) Но на спектаклях наших американцы плакали. И засыпали цветами! Абсолютно балетный прием был, я не видел, чтобы в драматическом театре так принимали.



«Балалайки и К».  
В роли Рассказчика  
с В. Гафтом (Глумов).  
Постановка  
Г. Товстоногова. 1973

– Так и тянет спросить: «Быть знаменитым некрасиво»?

– (Подхватывает):

*Не это подымает ввысь.*

*Не надо заводить архива,*

*Над рукописями трястись...*

Я думаю, он не в прямом смысле сказал. Разве Пастернак не хотел, чтобы его знали? «... быть живым, живым и только! Живым и только. До конца!» В этом все и дело, в этих строчках смысл! Самоощущение, вот что его смущало. Ощущение себя знаменитой личностью!

– А вы себя ощущаете знаменитой личностью?

– Нет!

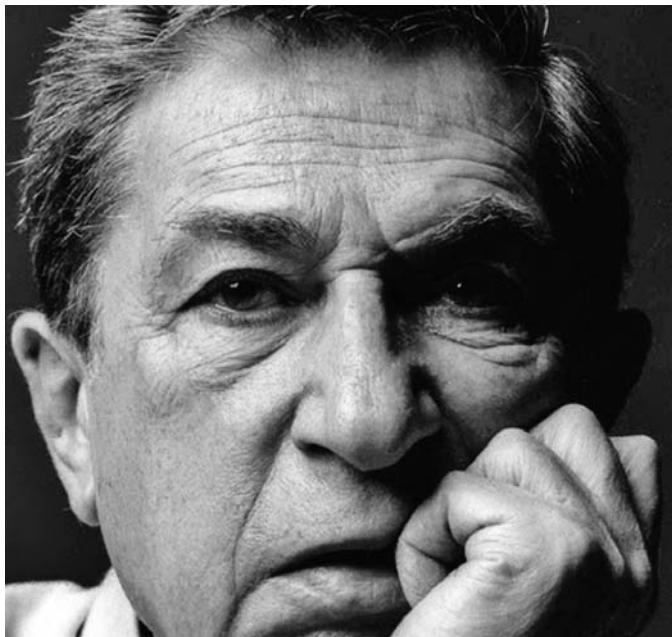
– Ваша постановка булгаковского «Мольера» не об этом?

– Был ли Мольер знаменит? Нет, там другое. Там было — «власть и гений»! И проблемы были впрямую — с властями из-за спектакля. Сначала не разрешали саму пьесу, но все ж — Булгаков! Разрешили. Потом мы боялись из-за сценографии — у нас во всю сцену был задник «Голгофа». У Бори Биргера такая картина была, он ее перенес на сцену. Это очень важно! Понимаете... Почему Христос — несение креста? Потому что это — судьба. Судьба художника — нести свой крест. Всегда! Бир-

гер тоже был запрещен, даже упоминание его имени. Он взял себе помощника и говорил: «Пусть моего имени не будет в афише, иначе тебе запретят спектакль». А я ему: «Тогда я не выпущу спектакль». И это был единственный раз, когда я ходил в ГБ. Я разговаривал с начальником московского КГБ. Он сказал, что ничего не знает. Врал, сука! Боря был единственный человек, который Сахарову лекарства передавал в Горький, за ним следили, черные «волги» ездили, аварии устраивали! А этот гэбист ничего не знает. Сказал: «Я вам потом позвоню». Позвонил: «Можете печатать фамилию на программках, но на меня не ссылайтесь». Я пришел к директору театра, говорю: «Был в ГБ, сказали — можно печатать». И имя Биргера впервые появилось на афише. Он ведь книжки писал под чужим именем! Эдисон Денисов написал музыку «Посвящается живописи Биргера», так в консерватории даже посвящение вычеркнули из программки.

– Вы что, и правда ничего не боитесь? Такие поступки совершаете...

– Почему «не боюсь»? Боюсь, но ведь надо же что-то делать. Я Борю очень любил, как я мог выпустить спектакль? Он делал декорации, и выйдет без его имени? Как это возможно?



Игорь Кваша

– Но пойти в КГБ! У вас же семья, сын...  
 – Ну и что? Меня ж не вызвали, я сам пошел (смеется). Это не так страшно, могли отказать или удовлетворить...  
 – Или обратить внимание...  
 – Я понимал, что уже там на записке. У меня все друзья – Войнович, Некрасов, Биргер, Аксенов, кого еще не назвал, да кого ни возьми! Так что внимание на меня уже давно обратили. Я сначала думал, в кино не снимают «по пятому пункту», вычеркнут был на ТВ, Лапин запретил. Иногда костюмы уже шили, и запрещали... На корню рубили! А потом понял – дружу с диссидентами, подписываю письма в их защиту, чего ж я хочу, чтоб меня при этом любили? А не любят, ну и правильно делают.  
 – Такой русский «гамлетовский вопрос» – уехать никогда не хотелось?  
 – Конечно, были мысли, а у кого их не было? Но в общем, нет, не хотел.  
 – Спрашиваю оттого, что подумала: если бы Высоцкий уехал – загнулся бы там на Западе, а если бы Бродского не выслали насильно, он бы тут не выжил. Спился, или устроили бы ему что-нибудь...

– Ну, правильно! А там стал нобелевским лауреатом. У Гафта смешная эпиграмма есть: «Гастролировал балет. Все на месте, Миши нет! Оказалось – он на месте, остальные просто вместе». Про Барышникова.  
 – Дружите с Гафтом? На эпиграммы о себе не обижаетесь?  
 – Давно как-то он принес мою фотографию (купил в киоске) с надписью:  
*Артист великий, многогранный!  
 Чего-то взгляд у вас стеклянный?  
 Быть может, это фото – брак?  
 Но почему хороши пиджак?*  
 На следующий день принес другую фотографию:  
*Теперь глаза не как стекляшки –  
 Фотографируйся в рубашке!*  
 А этим летом мы с ним лежали на лужайке, он вдруг замолчал, а потом прочел:  
*Успех у публики познавшие,  
 Лежат два стареньких артистика.  
 Лежат как листики опавшие.  
 Кваша и Гафт,  
 Ну просто – мистика.*

Галина СМОЛЕНСКАЯ



## ЗНАТЬ И ПОМНИТЬ

**Я** хочу рассказать о моем отце, чтобы о нем узнали и вы. У **Юрия Аркадьевича Фурманова** была очень интересная, хотя и непростая судьба, насыщенная жизнь, полная знакомств с интересными людьми и множеством поездок как по нашей стране, так и по всему миру.

Конечно, были не только яркие и радостные события. Случались печаль и горе. Но окружавшие люди запомнили папу жизнерадостным, улыбающимся человеком.

Родился он в Кривом Роге. Отец его был мастером по ремонту швейных машинок, мать работала продавцом в книжном магазине. Когда началась война, дед — Аркадий Абрамович, ушел на фронт, а бабушка — Вера Григорьевна с маленьким Юрой были эвакуированы в Челябинск. К дороге туда относятся первые детские воспоминания моего папы: товарный вагон, в углах лежит сено, а в середине большой железный лист, положенный на кирпичи — на нем готовили еду.

В Челябинск к семье в 1943 г. вернулся демобилизованный после тяжелого ранения дед и начал работать военруком в школе. В конце 1943 г. можно было вернуться в освобожденный Кривой Рог, но тут произошло несчастье: по двору проходила труба из котельной. Ее прорвало и начало растапливать лежащий сверху снег. Когда Юра вышел во двор гулять и наступил на снег в этом месте, его нога провалилась и была очень сильно обожжена горячим паром. Отъезд пришлось отложить. Речь даже шла об ампутации, и бабушке с большим трудом удалось папу выводить.

В Кривой Рог вернулись в 1944 г. Здесь с папой опять произошло несчастье. Во дворе их дома стоял кузов от грузового автомобиля, прислоненный к стене. Во время игры он взобрался на него, тот перевернулся и упал, очень сильно ударив мальчика по голове. Шрам от этой травмы через весь лоб сохранился навсегда, из-за чего Юрий был признан непригодным для военной службы.

После окончания школы он хотел стать артистом, но родители настояли на том,

чтобы он получил более надежную профессию. В 1956 г. поступил в строительный техникум, поскольку в нем надо было учиться два или три года, а не пять, как в институте. После его окончания в 1959 г., работая в строительной бригаде, был направлен на ремонт театра. Вероятно, это и решило судьбу. В какой-то момент заболел актер, который играл эпизодическую роль в спектакле «Юстина» по пьесе финского драматурга Хеллы Вуолийоки, и Юрий попросил дать ему попробовать сыграть. С этого и началась его творческая карьера.

Около года он проработал в Криворожском театре, а потом в Кривой Рог приехал на гастроли Рыбинский драматический театр, куда требовались молодые актеры. Так Юрий Фурманов попал в этот театр вместе с только что окончившим Днепропетровское театральное училище Игорем Шустерманом.

В 1962 г. папа получил предложение перейти в Вильнюсский русский драматический театр Литовской ССР.

*Юрий Фурманов*





*К. Новикова,  
Е. Шифрин,  
Л. Квинт  
и Ю. Фурманов*

Работая в Рыбинске, папа обращал большое внимание на свою речь, поскольку у него было много украинизмов. Наградой за эту работу оказались в Вильнюсе слова одной пожилой актрисы: «Как приятно слышать хорошую русскую речь».

В Вильнюсе Юрий вскоре стал играть ведущие роли: Люченцо в «Укрощении строптивой» Шекспира, Цезаря Борджия в «Тени» Шварца и другие.

В 1964 г. женился на Мусе Брук, переехал в Москву и поступил в Московский областной драматический театр им. А.Н. Островского, но меньше чем через год уволился и уехал в ГДР в Театр группы советских войск в Германии, находившийся в Потсдаме.

После возвращения из Германии в 1968г. Юрий Фурманов некоторое время работал в Московском литературном театре. Там он познакомился с Михаилом и Натальей Кантемировыми. Вместе они в 1970 г. организовали эстрадный микротеатр для детей, который сначала получил название «Серпантин», но вскоре был переименован в «Самые счастливые» (по названию их первого спектакля). Весь коллектив театра состоял из четырех человек (четвертой была моя мама — первая жена Фурманова Муса, которая, кроме роли одной из пионерок, отвечала за музыкальное оформление спектакля, играя на аккордеоне). Актеры исполняли по несколько ролей, и кроме того, в спектаклях задей-

ствовали кукол. Декорации были достаточно компактные, так что выступать этот микротеатр мог на любых площадках — в школах, пионерских лагерях. В действие активно вовлекались и маленькие зрители — спектакль был рассчитан на школьников младших классов.

«Самые счастливые» гастролировали по всему Советскому Союзу, и зрители всегда принимали их очень хорошо. А когда они выступали в Артеке, произошел даже такой случай. По ходу действия злой Коротышка хотел отнять у главных героев пакет с найденными ими документами партизанского отряда, сражавшегося в этих местах, и один из увлеченных зрителей кинулся на сцену, чтобы пакет спасти, схватил его, и ребята начали передавать пакет по рядам. Чтобы вернуть его, потребовалось довольно много времени. Присутствовавший на спектакле секретарь ЦК ВЛКСМ Б.Н. Пастухов долго не мог поверить, что это был незапланированный эпизод.

Микротеатр несколько лет работал, числясь в разных филармониях — Воронежской, Липецкой, Оренбургской, Донецкой, временами в Росконцерте. Дольше всего, с 1973 по 1977 г. работали от Горьковской (ныне Нижегородской) филармонии. После «Самых счастливых» появился спектакль «Операция «Черные роботы» (фантастическое происшествие-детектив);



*«Самые счастливые».  
На переднем плане  
Рассеянный  
с улицы Бассейной —  
Ю. Фурманов. 1971*

эту пьесу написал Михаил Кантемиров.

В сентябре 1975 г. мама умерла, осталось двое детей — сын Слава 9 лет и я. Мне было тогда всего полтора года. В спектаклях к этому времени Мусю сменила Лидия Кауппинен, а для музыкального сопровождения стали использовать магнитофон. Поскольку, когда я родилась, мама уже была больна, в 1974 г. из Кривого Рога в Москву переехала моя бабушка, папина мама, на плечи которой легла забота о нас. Понимая, что мне, да и Славику все-таки нужна мама, папа в 1977 г. женился во второй раз на Нине Георгиевне Бокий, моей второй маме, усыновившей нас с братом.

Двое детей было и у Кантемировых, поэтому ездить постоянно на гастроли было трудно, и в октябре 1977 г. коллектив «Самых счастливых» перешел в Отдел по работе с детьми и юношеством Москонцерта, которым руководила Маргарита Александровна Файбушевич, так что работали постоянно в Москве, выступая в школах и клубах. Только летом выезжали со спектаклями в пионерские лагеря.

Для более старших школьников поставили написанную М. Кантемировым пьесу «Спроси себя», действие которой происходило в России во время гражданской войны. К 90-летию со дня рождения В.В. Маяковского подготовили спектакль «Дети, будьте как маяк!» по его стихам для детей: «Что та-

кое хорошо и что такое плохо», «Кем быть», «Конь-огонь», «Сказка о Пете, толстом ребенке и о Симе, который тонкий», «Эта книжечка моя про моря и про маяк». В нем большую роль играли куклы.

В 1980 г. папа поступил на заочное отделение ГИТИСа на курс профессора И.Г. Шароева «Режиссура эстрады и массовых представлений». Вскоре его назначили старостой курса, и он оставался им все время учебы.

Среди однокурсников были люди, уже состоявшиеся в профессии, такие, как Владимир Пасынков, являвшийся в 1980 г. режиссером-постановщиком церемонии встречи Олимпийского огня в Москве; Анатолий Мицевский — оперный певец, солист Музыкального Театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, народный артист РСФСР; Леонид Борткевич — солист ВИА «Песняры»; Геннадий Белов — известный эстрадный певец; Дуфуня Вишневский — также хорошо известный певец, исполнитель цыганских романсов и песен вместе со своей женой Валентиной Вишневской. Другие получили известность позже. Так Ефим Шифрин стал во время учебы (1983 г.) лауреатом Всесоюзного конкурса артистов эстрады; Анна Неровная — теперь художественный руководитель Московского драматического театра «Бенефис».



В роли Цезаря Борджиа в спектакле «Тень».  
Сезон 1963–1964

Окончил ГИТИС Юрий в 1985 г., получив диплом с отличием и квалификацию режиссера эстрады и массовых представлений. Его дипломной работой была совместная постановка с В. Пасынковым концерта «Осенние старты» во Дворце спорта в Лужниках.

Дружба папы с Ефимом Шифриным продолжилась и после окончания учебы. Вот как тот вспоминает о нем.

«Мы познакомились на вступительных экзаменах в ГИТИС. Конкурсы в театральные вузы всегда были стабильно высокими, и атмосфера суровых экзаменов очень сближает незнакомых людей. Юра умел создать у каждого впечатление, что с ним были знакомы всегда. И я никогда не терял доверия к нему, которое возникло сразу после поступления. Курс у нас был довольно разнообразный по возрасту, и когда нужно было выбрать старосту, нам было понятно, что мы выбираем надежность и опыт. Во время экзаменов, когда Юра отчаянно помогал всем — советами, наставлениями и даже какой-то организационной возней, — мы понимали, что лучшего

старосту, чем Юра, искать не нужно.

Мы быстро сдружились. Я как-то почти сразу оказался у него дома. Его гостеприимство — это отдельная статья. Одно время мне казалось, что его московская квартира вообще филиал нашего вуза. А Юрина кухня — это все вместе: и кафе, и курилка, и очень часто — исповедальня. С Юрой неопасно было быть откровенным. Он никогда не терял подлинно человеческого, все же оставаясь артистом. Юра почти не менялся с годами. Мне ни разу не пришлось подумать, что он постарел. Он был человек всегда одного возраста — в котором мудрость никогда не цепляла усталости. Думаю, что его активность и неугомонность делали его ровесником даже тех, кто годился ему в сыновья.

Из истории нашей студенческой жизни не могу не рассказать самый смешной случай, хотя, наверное, он не очень украсит славную историю ГИТИСа. Юра всегда помогал тем, кому по разным причинам трудно давалось учение. Он бегал с чужими зачетками, договаривался с преподавателями о пересдаче, иногда даже помогал вытащить нужный билет. Тягу одного из профессоров к спиртному наш староста почувствовал буквально с первой лекции. И вопрос с экзаменом решился как-то сам собой. В торжественный день на экзаменационном столе стоял стакан в подстаканнике, доверху заполненный коньяком и украшенный ломтиком лимона, чтобы ни у кого не возникло сомнения, что в стакане крепко заваренный чай. Профессор все время потягивал «чай» из стакана и даже временами дул на него, чтобы показать, что чай горячий. В цепочке первых экзаменуемых шли самые подготовленные студенты. Когда Юра сменил профессору пару стаканов, потянулись самые слабые. К концу экзамена профессор уже почти лежал на столе, но, увидев в зачетке фамилию нашей студентки Держинской, встал и выпрямился во весь рост. Фамилия внучатой племянницы первого чекиста произвела на него неизгладимое впечатление.

Часто студенческая дружба заканчивается после окончания учебы, но с Юрой мы общались до самого его ухода из жизни. Он был почти на всех моих премьерах. Мы бы-

вали друг у друга дома, я часто проводил выходные на их даче в Абрамцево. Когда мы встречались вдвоем, мы, как ни странно, редко разговаривали о работе. Мы не искали тем для разговоров. Так как мы дружили домами, то темы находились сами собой — Юрины дети, Юрина собака, мои московские родственники, курьезы, воспоминания, случаи из актерской жизни. У Юры было прекрасное чувство юмора, я никогда не замечал в нем спеси и особенного тщеславия. Мне всегда было легко и интересно с ним. Я трудно переношу жадных людей. Юра был отважно широким и щедрым.

Когда у Юры возникли трудности с работой, я предложил ему стать директором Клары Новиковой, которая к тому времени ушла из Московцента и занялась сольной карьерой. Я знаю, как Клара должна быть обязана ему. Это был лучший директор в ее жизни. Я думаю, что это был добрый гений ее судьбы.

Когда Юра перестал работать, он стал щепетильнее и чувствительнее, я заметил, что он способен обижаться. Но всегда ценил его за самоиронию и умение прощать. И, возможно, старался в этом быть на него похожим. Юра был сильным человеком, и только тогда, когда он стал чаще болеть, я заметил, как нелегко ему дается эта сила. Мне очень не хватает его, и я еще часто застаю себя за тем, что собираюсь позвонить ему. И, когда спохватываюсь, что звонить уже некому, продолжаю с ним разговаривать».

И во время учебы (за исключением кратких периодов, когда курс собирался для занятий и экзаменов), и после окончания ГИТИСа, Юрий Фурманов по-прежнему продолжал работать, но в 1988 г. коллектив распался, и он стал работать директором коллектива Клары Новиковой. Правда, на первых порах коллектив состоял из них двоих. Позже появились звукорежиссер и костюмер, а после покупки машины и шофер.

Как и «Самые счастливые», коллектив не являлся юридическим лицом и должен был входить в какую-то официальную организацию. Сначала это был кооператив «Афиша», затем Московский государственный театр эстрады, потом Московский театр миниатюр под руководством М.М. Жванецкого.

С Klarой Новиковой папа объездил не только нашу страну, но и многократно бывал за рубежом. Несколько раз ездили на гастроли в США, были в Израиле, Германии, Австралии, участвовали в морских круизах: вокруг Европы — из Сочи в Санкт-Петербург, по Южной Америке и Карибским островам.

Сама Клара так вспоминает о работе с отцом: «Познакомил нас Фима Шифрин в 1989 году. Он мне сказал: «Если этот человек захочет быть твоим директором, то считай, что тебе крупно повезло». Юра действительно был прекрасным организатором. Конечно, в лучшие годы я была нарасхват, и ему было проще организовывать мои выступления и гастроли, чем сейчас. Но кроме этой работы он делал и много-много других дел. Аркадич был всегда занят, всегда был в курсе всех моих дел и проблем, которые решал незамедлительно. С ним я чувствовала себя спокойно (я назвала его Аркадичем, и это имя прикипело к нему; так его стали называть очень многие вокруг). У Юры возникли особые отношения и с моими родителями. А мама моя, бывало, простила его: «Скажи Кларе, чтобы она «ИХ» не трогала». Имелось в виду, чтобы я в своих монологах не затрагивала политических тем.

Мы проработали вместе 13 лет. И другого такого директора у меня уже больше не было. Юра был преданным человеком, заботливым другом. Он меня очень понимал. Принимал, как мне тяжело, мог успокоить, отвлечь, поговорить... Всегда знал, что мне нужно, и строго следил за тем, чтобы и на гастролях, и на концертах было все необходимое и удобное для меня.

Он запросто мог бы стать руководителем какого-нибудь театра. И полученное мной звание народной артистки — это его заслуга».

В 2004 г., после перенесенных инсульта и инфаркта, Юрий Фурманов вышел на пенсию. Скончался скоропостижно 3 октября 2017 г. Это был очень тяжелый удар и для меня, и для мамы. Папа всегда будет в наших сердцах и мыслях. Как и в памяти его внуков и родственников, разбросанных по всему миру. Но я хочу, чтобы о нем знали и помнили вы...

*Арина ЯКИМЕНКО*

## ОН УШЕЛ

Он ушел и многим захотелось увидеть его лицо. Телеканалы меняли сетки вещания, вставляя фильмы; интернет заполнился сочувствием, высокими эпитетами, фрагментами его ролей и выступлений.

Вот Табакова награждают в Кремле. Седой Олег Павлович получил награду, кивнул и вернулся в зал. Он не пошел к микрофону с благодарностью, не льстил, а просто кивнул головой. Это был сдержанный кивок, в котором учтивость соседствовала с ... эдакой отделенностью от власти. Он сохранял достоинство профессии от страстных восторгов и гражданской чувствительности. Он не был лакеем, этот представитель зависимой профессии, которая, что греха таить, бывает и угодливой. Сдержанный кивок многое сказал о нем.

В нем бурлила та жизнь, которая до дынышка противоположна смерти. Жизнь, полная азарта и огня: от кота Матроскина до пламенного Искремаса. Та жизнь, в которой о смерти шутят, не боясь, не шарахаясь от нее. Шутят, как шутил его любимый

Пушкин: *«На тихий праздник погребенья / Я вас обязан пригласить; / Веселость, друг уединенья, / Билеты будет разносить...»*

Понятно желание оставшихся жить — благодарить, называть гениальным, великим, тем более, когда для этого есть основания. Но проходят дни и дифирамбы, посмертная лесть, которые уже ни к чему, которые с ним не соединялись и не соединяются, становятся уместными только в речах официальных лиц. Сейчас у нас время преувеличений, все знаменитые и популярные стали гениями и великими. У поляков «великий» — это «большой». Великий стол, великий шкаф. Мы что, все стали поляками? Гениальность человека не вполне видна современникам. Надо подождать. Умиравший Булгаков веселил Елену Сергеевну фантазией о том, как после его смерти она будет выходить на сцену и торжественно, грудным голосом, произносить: «Отлетел мой ангел!».

Анатолий Папанов был, в основном, домоседом; Евгений Леонов делил время между театром, семьей и киностудией; Ан-





*Х/ф «Несколько дней из жизни И.И. Обломова»*

дрей Миронов обожал веселые компании остроумных людей; Михаил Ульянов, сыграв Бригеллу, надевал строгий костюм и шел в ЦК; Юрий Никулин почти все свое время посвящал любимому цирку. Они встречались со зрителями на организованных вечерах, щедро раздавали автографы на улице. Табаков же нянькался с будущим, возился с детьми, с учениками-актерами, новым поколением режиссеров, тем самым продлевая, оставляя память о себе молодым, склонным к беспамятству.

Табаков — грандиозный актер и сильный директор, но прежде всего Актер. Эффект его «Табакерки» в том, что актерские работы там значительней спектаклей. В этом сила и ... слабость его театра. МХАТ при нем стал богат, трезв, дисциплинирован, хотя, может быть, в нем стало меньше поэзии, романтизма. Он с необыкновенным вниманием вглядывался в каждый талант. Ни на йоту в нем не было равнодушия. Ради своего дела, театра, он мог пожертвовать многим, поставить на кон все, даже репутацию. Табаков пробивал, строил и оставил нам прекрасные здания театров; памятники тем, кому памятники ставить стоит: Станиславскому и Немировичу; Володину, Вампилову, Розову. Он был непоколебимым защитником

памяти, которой свойственно уменьшаться и исчезать, словно шагреновой коже.

Его ученики и молодые мастера, которых он поддерживал, сейчас возглавляют ведущие столичные театры. Табаков — очень сильный педагог и пример сибаритского, трудолюбивого, жизнерадостного мировоззрения. Он, вслед за Ефремовым, доказал, что лучшим учителем артиста может быть, прежде всего, выдающийся актер. Он усвоил блестящие и горькие уроки ефремовского «Современника» и самого Ефремова, с которым, кажется, вел внутреннюю полемику до конца жизни. Он помнил и то, что все, казалось, позабыли: «Современник» должен был начинаться с «Матросской тишины» Галича, а не с розовских «Вечно живых». Отказавшись от пьесы Галича, театр пошел на компромисс и благодаря этому компромиссу появился на белый свет. Через много лет, уже в иное время, узнавший силу компромисса, Табаков показал жизнестойкость принципа: вернулся к «Матросской тишине». Спектакль был сильным, но время вокруг стояло другое.

Табаков всегда напоминал нам, что театр не безделица. Он был деловит и никогда попусту не тратил время, не одобрял бессмысленные поступки и ценил толковые.



Помню, как к нему в кабинет пришел артист отпрашиваться на съемки, дело в театре обычное. Табаков сказал ему тогда, что отпустит, если роль в кино принесет славу или деньги, актер задумался и вышел из его кабинета.

Выведение гротеска из простоты, сочинение невиданного из встречаемого — вот формула артистизма Табакова. Он мог быть легок, а когда необходимо, неуклюж. «Младая будет жизнь играть» — это про него. Про него в любом возрасте. Он поразительно тонко чувствовал, что смешно сегодня, словно нащупывая и точно попадая в комедийный нерв времени. В фильме Кирры Муратовой Табаков неожиданно показал, что может подниматься до трагических высот. Его «рацио-эмоцио-интуицию» находились в поразительном равновесии.

Его поступки были предсказуемы, всегда точны, иногда спонтанны. Отказавшись от омертвевшего слова «академический», он неожиданно лишил театр легкой, как выдох, аббревиатуры «МХАТ» и заменил ее тремя спотыкающимися словами «ЭМ-Ха-Тэ». Художественный театр возглавлял выдающийся актер, не режиссер. Он руководствовался своим вкусом,

закрывая или давая жизнь спектаклям. А что такое актерский вкус? Безупречен ли вкус неравнодушного человека, привыкшего видеть спектакль изнутри?

Сейчас многие вспоминают себя рядом с ним. «На фоне Пушкина снимается семейство». Я и Олег Палыч, я и Лёлик. Очень хорошо, значит соберется полноценная книга воспоминаний.

Его обаяние проникло в поры нашей жизни и пропитало сердца. Все они, Ефремов, Евстигнеев, Табаков, вся плеяда «Современника» — уникальная стая волшебных птиц дальнего полета. Ушли, а всё летят где-то рядом.

Он ушел. Для семьи, друзей, учеников. Для остального же населения страны, для всех зрителей он был, есть и остался. Он оставил свой голос, читающий Пушкина и не только Пушкина. Он оставил на экране свою юность, зрелость, печаль. Умерев, он оставил нам свою жизнь.

В его уходе есть покой и гармония. Он сделал всё, что мог. *«С богом, в дальнюю дорогу! / Путь найдешь ты, слава богу. / Светит месяц; ночь ясна; / Чарка выпита до дна».*

Владимир ОШЕНЕВ



**6 марта 2018 года** ушел из жизни создатель, художественный руководитель и главный режиссер **Волгоградского государственного Нового Экспериментального театра**, народный артист РФ **Мириан (Отар) Иванович ДЖАНГИШЕРАШВИЛИ**.

Он приехал в Волгоград в 1988 году по приглашению властей города для создания нового театра. Это случилось в тот момент, когда по причине творческой нежизнеспособности решением правительства впервые в СССР был распущен Волгоградский драматический театр имени М. Горького. Оценивая сегодня заслуги Отара Джангишерашвили, отметим, что тогда, в далекие 80-е он совершил подлинную культурную революцию. Работая не покладая рук, в течение года он сумел собрать труппу, осуществить неслыханную по тем временам реконструкцию и техническое переоснащение театра, сконструировать и построить уникальный для российской театральной практики сценический фонтан. И, конечно, он начал ставить спектакли, которые будоражили умы и сердца зрителей своей смелостью и яркостью.

Сегодня созданный им «с нуля» театр — Волгоградский НЭТ является «визитной карточкой» города-героя. В его репертуаре — свыше 70 спектаклей, и все они со-

зданы им, народным артистом РФ Отаром Джангишерашвили. Поразительно, но практически все постановки — от «**Ромео и Джульетты**» Шекспира, открывшего первый театральный сезон НЭТа в октябре 1989 года, до «**Касатки**» по пьесе **А.Н. Толстого** (2017), идут с аншлагами. И это не преувеличение.

За три десятка лет Отаром Джангишерашвили воспитано множество талантливых актеров (целый ряд его учеников удостоен званий народных и заслуженных артистов России), реализованы крупные творческие проекты: триумфальные гастроли НЭТа (США, Германия, Италия, Грузия); один из первых в стране Международных театральных фестивалей (1991), региональные фестивали «Театральные диалоги», «Сталинград — город героев» и другие.

Творческие заслуги О. Джангишерашвили, долгие годы возглавлявшего Волгоградское отделение СТД РФ, отмечены театральными премиями имени Ф. Волкова и К.С. Станиславского, орденами Почета и Чести (Грузия), званием «Почетный гражданин Волгоградской области». Под руководством О. Джангишерашвили НЭТ был удостоен ряда лауреатских званий, и в том числе — Международного театрального фестиваля «Золотой Витязь».

Отар Джангишерашвили ушел из созданного им театра, оставив боготворящих его актеров, весь коллектив НЭТа и десятки тысяч воспитанных им знатоков и любителей театра буквально накануне своего 75-летия (29 июля 2018 года). И этот праздник, конечно, состоится — в память о нем, большом Мастере театрального искусства, великом труженике, созидателе, мужественном человеке с большим сердцем и прозорливым умом — с благодарностью за каждый его спектакль, подаривший актерам и зрителям счастье и волшебство прикосновения к настоящему Театру — возвышающему человеческие души и согревающему сердца.

*Волгоградское отделение СТД РФ*



На **103 году** жизни от нас ушла **Татьяна Михайловна КАРПОВА**, замечательная актриса, красивая, величественная женщина, прослужившая **Театру Революции (Театру им. Вл. Маяковского)** в общей сложности 80 лет. И хотя после 95 лет она уже не выходила на подмостки из-за травмы ноги, все равно ощущала этот театр своим единственным домом, признаваясь, что это и есть самое главное в ее жизни...

Татьяна Карпова играла много, щедро одаривая своим талантом зрителей, которые вряд ли смогут забыть ее роли, сыгранные в разные десятилетия. Начав получать профессиональные навыки в Харькове у **Леся Курбаса** (в одном из интервью Татьяна Михайловна рассказала о том, как именно он посоветовал своим ученицам, ей и Зинаиде Либерчук, уехать в Москву, чувствуя, что его скоро арестуют), Карпова поступила в студию Театра Революции, где училась у **Марии Бабановой** и унаследовала такие ее роли, как **Диана** («Собака на сене») и даже **Таня** в арбузовской пьесе. Сыграла с большим успехом **Любовь Шевцову** в «Молодой гвардии». Яркий, искрометный талант позволил актрисе играть как драматические, так и комедийные роли, всякий раз предстывая перед зрителем новой, неожиданной, вызывающей сочувствие и отторжение. Любимица **Николая Павловича Охлопкова**, Татьяна Карпова признавалась, что с **Андреем Гончаровым** отношения складывались не столь «радужно», но она продолжала работать много, все глубже погружаясь в таинство русского психологического театра.



Невозможно забыть ее Фонсию в спектакле, сыгранном с Владимиром Самойловым, «**Игра в джин**» **Д. Кобурна**, как и «**Королеву мать**» **М. Сантанелли**, как и Лоранс в спектакле «**Мой век**». Это — те работы, которые зрителям довелось видеть в конце 90-х годов. И они остались незабываемыми.

Татьяне Карповой была отпущена долгая и счастливая жизнь светлого человека, утверждавшего, что есть только две недопустимых вещи в характере — зависть и неудовлетворенность; жизнь настоящей Женщины и Актрисы во всех проявлениях. Мы будем помнить ее всегда...

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7–207/2018

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 500 экз.

# ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,  
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей  
Российской Федерации

## НОВЫЙ ВЫПУСК №2(46) 2017



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

«Щелкунчик мастера Дроссельмейера»

в Арзамасском театре драмы

«Женщина из прошлого» в Уфимском

государственном татарском театре «НУР»

## ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Мать обвиняет» (Театр «У Никитских ворот»)

## КНИЖНАЯ ПОЛКА

Леонид Мозговой «Лишь это и жизнь...»

(Санкт-Петербург)

## ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Забайкальский государственный театр кукол

«Тридевятое царство»

## МИР МУЗЫКИ

«Корсар» в Воронежском театре оперы и балета

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10

Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru