

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 1-211/2018



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Ну вот мы и снова вместе — с началом нового театрального сезона мы возвращаемся к вам. Полными сил, энергии, желания соединять вас во имя очень важного чувства — единого, неделимого театрального пространства.

Материалы, собранные в этом номере, расскажут много интересно, на наш взгляд, из событий поздней весны и лета, все вместе мы поздравим наших юбиляров, хотя многие перенесли празднование своих дат на осень, когда все соберутся вместе. И нам предстоит еще написать о том, как проходили торжественные или просто веселые юбилеи в разных точках страны.

Опробованные на первых зрителях (в основном, своих близких) премьеры, сыгранные под занавес сезона, начнут свою полноценную жизнь, укрепляясь, «обживаясь», наполняясь вашими новыми чувствами, энергией, мыслью. И мы непременно расскажем вам о них! Новые «лица» станут героями нашей постоянной рубрики, новые события, новые книги, фестивали наполнят страницы «Страстного бульвара, 10». Жизнь журнала будет продолжаться, наполняясь вашей жизнью, потому что мы соединились два с лишним десятилетия назад, чтобы быть рядом долго-долго...

Каждый раз, расставаясь на летние месяцы, едва удерживаюсь от желания написать: «Продолжение следует...» И вот оно перед вами, это продолжение нашей общей жизни, нашего общего служения.

Что ж, вперед, по этой нескончаемой дороге, на которой нас ждут радости и огорчения, испытания и счастье обретений!..



*Искренне ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2018–2019



На обложке: «Шерлок Холмс
и пляшущие человечки».
Музыкальный театр (Ростов-на-Дону)

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОШУ СЛОВА

Громкая часть театрального
процесса. Д. Ливнев 2

ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

15-летие Алтайского
отделения СТД РФ. А. Мишин 3

В РОССИИ

Краснодар. С. Колесникова 6

Нижний Новгород.
В. Фёдорова 10

Ростов–на–Дону.
Л. Фрейдлин 14

СОДРУЖЕСТВО

«Семейство Шроффенштейн»:
Рязань — Мюнстер.
Р. Комиссарова 17

ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный
фестиваль «Мелиховская
весна». Э. Кекелидзе 21

XIX Международный фестиваль
«Радуга» (Санкт-Петербург).
В. Фёдорова 30

VIII Международный фестиваль
камерных и моноспектаклей
«LUD!» (Орел). В. Слешков 41

XVI Фестиваль театров малых
городов России (Новороссийск).
Е. Груева 47

X Международный театральный
фестиваль «Гостинный двор»
(Оренбург). Н. Вержашанцева 54

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Влюбленный Шекспир»
(Театр им. А.С. Пушкина).
И. Новичкова 58

«Цыганский барон»
(«Московская Оперетта»)
А. Иняхин 63

ВЗГЛЯД

Итоги театрального сезона
в Самарском театре драмы
«Камерная сцена».
Э. Макарова 66

ЛИЦА

Ирэна Морозова
(Москва). Н.С. 72

Виктор Слободчук
(Белгород). Н. Почернина 76

Юрий Бурэ
(Курск). Н. Старосельская 81

Валерий Карпов
(Севастополь). А. Геннадьев 88

Юрий Лабецкий
(Выборг). Е. Омещинская 91

Николай Парасич
(Смоленск). С. Романенко 97

Евгений Редько
(Москва). А. Павлова 103

Игорь Костолевский
(Москва). В. Ф. 110

МАСТЕРСКАЯ

«Аккомпаниаторша»
(выпускной актерский курс
Новосибирского театрального
института). Г. Ганеева 118

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«100 современников
о Любимове».
М. Фолкинштейн 122

М.С. Берлова. Театр короля.
Густав III и становление
шведской национальной
сцены. Г. Шебалдина 124

МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ

«Трое на качелях» (Иркутский
академический театр драмы
им. Н.П. Охлопкова). М. Рыбак 126

МИР МУЗЫКИ

Оперы Серебряного века
(«Геликон-опера»
Е. Артёмова 132

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Кирилл Стрежнев
(Екатеринбург). С. Коробков 136

ВСПОМИНАЯ

Евгению Белоусову
(Краснодар). Р. Колесникова 151

ЮБИЛЕЙ

Видас Силюнас (Москва) 20

Вера Семёнова (Волгоград) 71

Андрей Бадурин (Москва) 117

Вадим Никитин (Москва) 130

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Сергей Шеховцов (Москва) 157

Тамара Дегтярёва (Москва) 158

Анна Соколова (Прокопьевск) 159

Дмитрий Брусникин (Москва) 160

ГРОМКАЯ ЧАСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Недавно посмотрел спектакль «Добрый человек из Сезуана» Юрия Бутусова в Театре имени А.С. Пушкина. Его можно отнести к группе российских режиссеров новой волны (условно назову их так и прошу не путать с «Новой волной» французских кинорежиссеров XX века). Хотя, конечно, они разные, но их можно объединить не совсем театральным термином — модные. В первых рядах кроме Бутусова — Серебренников, Богомолов, Могучий. Наверняка кого-то из первачей этой волны не назвал. Не в этом суть.

Я не знаю все творчество этих режиссеров в полном объеме, но по 2–3 спектакля каждого из них видел. И, честно говоря, мне кажется, что этого достаточно.

На спектакле Юрия Бутусова во время второго акта (все ясно, прием себя исчерпал!) что-то тем не менее сформулировалось. Потому что в отличие от спектаклей остальных названных режиссеров, он не раздражал (а раздражение, как известно, не способствует размышлению). Наоборот, это зрелище внятное, понятное по способу существования, не лишнее нескольких серьезных актерских работ (если принять условия игры, заданные постановщиком), что крайне редко у модных режиссеров.

Мне кажется, а если честно, я в этом уверен, что беда (а это беда!) спектаклей модных режиссеров и их последователей, которых достаточно по всей России, в том, что они обращены к глазам зрителя, к его ушам, а не к его сердцу и интеллекту. А именно для этого и возникло искусство театра еще тысячи лет назад.

Спектакль может производить впечатление своей визуальной и аудио выразительностью. Но зритель остается наблюдателем. Ему может быть интересно следить за происходящим, тем не менее он

отстранен от *процесса*. А ведь природа театра зиждется на соучастии зрителя в процессе, а вовсе не в том, что ему преподносится все как данность, не затрагивая его мыслительные и чувственные сферы (кроме удовлетворенности или неудовлетворенности «картинкой»).

Что еще, на мой взгляд, очень важно. Любой прием, любой способ существования, самый интересный, становится довольно быстро ясным. И зритель его принимает (возьмем лучший вариант), приывает. А дальше что?

К истории, заложенной в драматургии (что более всего интересно зрителю и что, прежде всего, держит его внимание), отношение у авторов этих спектаклей чисто потребительское. Создается впечатление, что история эта берется просто для того, чтобы не писать самим пьесу. История не развивается, форма не развивается, картинка довольно однообразна (по подходу к ней). И внимание и интерес ослабевают. Тем более что режиссеры очень щедры на выдумки и разного рода эффекты, очевидно, боясь, что зритель не оценит их фантазии, а потому спектакли грешат длиннотами и, как правило, несколькими финалами. А финала все больше хочется. А его нет как нет...

Я совершенно не против этих спектаклей и этих режиссеров. Раз есть зритель, значит, как говорил Маяковский, «это кому-нибудь нужно». Но беспокоит, что критики и адепты провозглашают это лицом российского театрального процесса, его главным направлением. Тем не менее, это всего лишь часть театрального процесса. Спасибо истинным служителям театра, не самая значительная. Правда, слишком уж шумная...

Давид ЛИВНЕВ

15 ЛЕТ ПЛОДОТВОРНОЙ РАБОТЫ

15 июня Алтайское республиканское отделение Союза театральных деятелей России отметило свое 15-летие. Торжественное заседание и праздничный концерт, посвященные этому событию, состоялись в тот день в Большом зале Национального театра им. П.В. Кучияка.

Заседание открыла председатель АРО СТД искусствовед **Светлана Тарбанаква**. В своем докладе она рассказала о различных сторонах деятельности отделения, в состав которого сегодня входят 50 членов. 28 из них работают в Национальном театре, четверо — в Государственном театре танца и песни «Алтам», остальные в Государственной филармонии РА и других организациях либо являются пенсионерами. Среди членов АРО

СТД пять заслуженных артистов РФ, десять заслуженных артистов РА, один заслуженный деятель РА, два заслуженных художника России, два заслуженных работника культуры РА, два лауреата республиканской общественной премии и один — республиканской государственной премии имени Г.И. Чорос-Гуркина.

Работа регионального отделения строится согласно Уставу Союза театральных деятелей России. Основные направления — творческое, организация профессиональной учебы и социально-бытовой помощи, однако «фронт работы» регионального отделения ими не ограничен и включает, к примеру, издательскую деятельность, направленную на популяризацию истории и современной театральной жизни региона.

Юбилейный концерт





Светлана Тарбанаикова

Все время существования АРО СТД его члены принимают активнейшее участие в подготовке и проведении праздников, организуемых Министерством культуры региона, а также многочисленных региональных и международных конкурсов и фестивалей. Совместно с Национальным театром они участвовали в организации ряда научно-практических конференций – по алтайской сценической речи, актерскому мастерству и т.д. С их непосредственным участием было проведено около 30 юбилеев театральных деятелей республики. С 2013 года реализуется новый проект – творческие вечера «Лицом к лицу», в ходе которых общественность получила возможность встречаться с актерами, режиссерами, художниками, писателями, поэтами, певцами, учеными и другими нашими заслуженными земляками.



Маргарита Сельянова

За пять лет число этих встреч превысило три десятка.

В части повышения профессионального мастерства АРО СТД организовало конкурс на лучшую роль сезона «Блистающая звезда». Ежегодно его победители участвуют в реализации проекта «Творческая командировка». Кроме того, постоянно проводятся мастер-классы для работников Национального театра с педагогами из Москвы и различных регионов России.

Светлана Тарбанаикова рассказала о работе по материальной поддержке театральных деятелей, ведущейся руководством АРО СТД. В 2012–2017 годах для членов СТД было получено 19 государственных стипендий. Их размер все время растет и сегодня составляет 72 тыс. рублей.

Большое внимание руководство АРО СТД уделяет самостоятельным театраль-



Юбилейный концерт

ным коллективам и народным театрам, в первую очередь детским, проводит с ними конкурсы, учреждает специальные премии. Прекрасным примером сотрудничества с учебными заведениями может служить совместная работа членов регионального отделения СТД с учащимися специальной (коррекционной) школы-интерната для детей с нарушениями слуха.

В торжественном заседании приняла участие **Мargarита Сельянова**, главный специалист программ центрального аппарата СТД России. Она зачитала поздравление с юбилеем от руководителя Союза **Александра Калягина** и вручила почетные грамоты и благодарственные письма театральным деятелям республики.

Перед собравшимися выступили заместитель председателя АРО СТД РА **Виталий Перчик**, вручивший членские билеты новым членам Союза, и заместитель министра культуры РА **Светлана Пешперова**, отметившая, в частности, что 2019-й по инициативе СТД РФ объявлен в России Годом театра. Поздравления, в том числе музыкальные, членам регионального отделения СТД адресовали гости, съехавшиеся на празднование из регионов Сибири. В концертной программе своим творчеством порадовали наши земляки – актеры Национального театра, солисты и народные коллективы республики.

Алексей МИШИН
Фото автора

КРАСНОДАР. «Дьявол» в деталях

Есть в Краснодаре **Молодежный театр**. Вопреки своему титульному названию, он не страдает переизбытком незрелых чувств. Не стремится выплескивать так называемую «энергетику», которая давно многим заменяет собственно драматургию, и от которой уже порой тошнит. Этот театр сложно упрекнуть в отсутствии чувства меры, или, чего больше, в вульгарности. Эстетика здесь — базовое понятие, первое из всех слагаемых спектакля: игра на полутонах, полувздохах, в тех выдержанных, всегда стильных декорациях, которым так идет полусвет. Здесь, наконец, бережное отношение к тексту автора. В общем, они держат свою марку. Но иногда, несмотря на вроде бы найденную «золотую середину» средств и смыслов, становится скучно; уж слишком затянута их общность между собой и с нами...

Спектакль «Дьявол» по повести **Л.Н. Толстого** создан режиссером **Денисом Хуснировым** по инсценировке **Аси Волошиной**. У толстовского героя Евгения есть любимая жена, родился ребенок, а он никак не может побороть дьявольскую страсть к крестьянке, которая недавно тоже родила ребенка, может быть, и от него. История из яснополянской жизни? И, как бывает только у великого писателя, искушение приобретает вселенский масштаб: дьявол в лице женщины борется за душу человеческую. Внешняя сторона спектакля чрезвычайно внимательна к деталям, по-хорошему описательна, атмосферна. Но собственно сценическую драматургию это не рождает. Страсти не кипят, а спокойно почивают на сеновале, расположенном в зоне импровизированной кулисы, где так часто отдыхала крестьянка Степанида с Евгением.

Евгений — А. Замко



«Дьявол».
Сцена из спектакля



Так и хотелось попросить слугу — большого добродушного Данилу (**Ян Новиков**), льющего по утрам из кувшина воду на голову своего сонного барина, брызнуть и в зрительный зал. Причины неясны, можно предположить, что философский и религиозный подтекст, приобретший могучий толстовский размах, оказался необъятным для изящного, в чем-то элегантного двухчасового действия. Спектакль получился схематичным и номинально выражал заложенные в сочинении идеи.

Проснулся барин, прислушался к пению крестьянок, потянулся, сел, опять лег... Затянутость простых действий — и при этом проброс магистральных идей. Встреча в барском доме после долгой разлуки со Степанидой режиссерски будто рассказана между строк, в бреде героя:

Степанида незаметна, безлика, в самый главный момент встречи теряется среди других дворовых девушек. Однако органичная и от природы милая актриса **Полина Шипулина** играет роковую женщину, хотя градуса чувств ей явно не хватает. И как бы яростно не метался Евгений (**Алексей Замко**), причина его смятения так и не дошла до моего пятого ряда. Напротив, история его любви к жене Лизе (**Анастасия Радул**) понятна и правдоподобна. Актриса выбрала абсолютный наив — совершенный «божий одуванчик» с белыми кудрями, а в руках (мнится мне) томик Верлена.

Когда в программке читаешь: «Дядюшка — заслуженный артист **Дмитрий Морщаков**», уже заранее знаешь, что будет твориться в зале. Яркий комедийный артист, и тут он «не подвел» своего персонажа. Дя-

Лиза — А. Радул, Евгений — А. Замко





Сцена из спектакля

дюшка читает своим домочадцам Ницше, Пушкина, Гоголя, Чехова, он так остроумно интонирует, что наберется немало открытий для диссертации в сравнительно-историческом стиле.

Пожалуй, самая запоминающаяся актерская работа — **Юлия Макарова**, играющая юроривую старуху. Она блестяще звукоподражает животным, наконец, поучает героя по-библейски: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя...». Ощущение, что, если он этого не сделает сам, юроривая ему поможет. Она задумана как проводник безумия и должна передать его по эстафете Евгению. Но тот больше в отчаянии от сложившейся ситуации, чем в помешательстве. Отсюда нестыковки смыслов: перед нами обессилевший от неурядиц мужчина. В финале он поставлен перед софой, как перед выбором: Степаниде, ибо на ней сидят все домашние: Степаниде, привыкшая к роскоши мать (**Светлана Кухарь**), грозная теща Варвара Алексеевна

(**Наталья Денисова**), прислуга — все тут. Но выбор сделать невозможно...

Сцены из деревенской жизни, скажем это еще раз, колоритны и привлекательны: деревянные настилы скрипят, белые тканевые полосы раздуваются как паруса от ветра, воздушность и свежесть (художник-постановщик **Эмиль Капелюш**, художник по свету **Игорь Фомин**). Крестянки в танце стирают и бьют белье о помосты (хореограф **Анжела Сердюкова**), где-то на сеновале поют в унисон, негромко, томно (композитор **Виталий Истомин**), а на заднем дворе блеют, мычат и кудахчут. Как в зеркало в колодезь смотрится Евгений: вглубь себя, в черноту своего отчаяния.

Картинно, эстетически тонко и почти салонно. Наверное, поэтому до конца так и не сыграли притчу о Дьяволе, гнездящемся в душах вроде бы хороших людей...

Светлана КОЛЕСНИКОВА

НИЖНИЙ НОВГОРОД. Странный парень Алеша Пешков

Само название пьесы **Нины Прибутковской «Странный парень»** указывает на совершенно неожиданный взгляд автора на своего героя. Классик мировой литературы, столп социалистического реализма, памятник на московской площади близ Белорусского вокзала, многочисленные скульптурные изображения в городах России, театры его имени в России и не только, улицы и города (правда, в перестройку переименованные), школьная программа и «Человек — это звучит гордо»... И вдруг — странный парень.

По крайней мере пару десятилетий назад все советские дети были обязаны прочитать «Детство», «В людях», «Мои университеты» — автобиографические повести пролетарского писателя. Нынче и прежде Нижний Новгород, а в советское время город Горький, гордился своим славным

земляком, берег память о нем. Замечательно сохранился дом деда Алеша Пешкова, где он провел ранние годы. Поэтому жителю города Горький великий писатель был практически родным и более известным, чем ближайшие соседи.

Нина Прибутковская к драматургии обратилась в 1990-е годы, была участницей драматургических семинаров и лабораторий, пьесы ее ставят, шли они и в Нижнем Новгороде. Долгое время в родном городе она воспринималась прежде всего как успешный журналист, автор и ведущая острых телепрограмм, но к юбилею Алексея Максимовича Прибутковская написала три пьесы, в чем ей помогли потомки Горького, прежде всего его правнучка Екатерина Пешкова, дочь Дарьи Пешковой. Эти произведения привлекли внимание трех ведущих театров Нижнего Новгорода.

«Странный парень». Алеша Пешков — С. Усов



Пьесу о юном Горьком поставили в **областном ТЮЗе**, что вполне логично и закономерно.

На премьере зал был полон, подростки, до начала весело гонявшие по фойе и колотившие от полноты жизни друг друга рюкзакми, слушали текст в напряженном молчании, смотрели с интересом. Это было не привычное биографическое повествование, а упругое, стремительно развивающееся действие, которое обрело особый нерв от того, что верно был найден прием построения сюжета, испробованный уже в ряде пьес и сценариев, но очень удачно и точно примененный в данном случае.

Нина Прибутковская сочинила историю о том, как два современных парня, один из которых сынок богатого папаша, ставший владельцем старого дома в Нижнем Новгороде, внезапно «проваливаются во времени». Они оказываются в доме, который собирались поджечь, чтобы без хлопот построить на его месте что-то многоэтажно-доходное. Их окружают знакомые и друзья Горького. И он сам, Алексей Пешков, — действующее лицо этой истории. Не клас-

сик, не гуру, а мятущийся, странный парень, ищущий свой путь в жизни, сомневающийся, страдающий, самолюбивый ...

Современные молодые ребята пытаются втолковать ему, что он будущий литературный мэтр, ждет его мировая слава, и все у него будет хорошо... А еще они никак не могут воспользоваться своими навек замолчавшими гаджетами, мечутся в поисках Интернета, пытаются понять прошлое и применить к нему сегодняшние знания. А зрители напряженно следят за растерянностью своих современников, наверное, мысленно ставят себя на их место.

Неожиданно в зале возникает смех, непредсказуемые реакции... На глазах подростков 2018 года происходит познание психики, мыслей, устремлений, позиций тех юношей и девушек, живших более ста лет назад, которые ненамного старше их, пришедших на спектакль.

Ощутимой, почти осязаемой становится пропасть между ними тогдашними и нами сегодняшними. И от этого смотреть спектакль, следить за событиями, проникать в душу тех, незнакомых и совсем других —

«Странный парень». Илья — А. Зимин, Алеша Пешков — С. Усов, Саша — Ф. Боровков



интересно, захватывающе. А еще познание той, давно ушедшей эпохи становится очень личностным. Никакой назидательности — внятно рассказанная история борьбы тех молодых за новую, более справедливую и разумную жизнь, их поиски, ошибки, серьезные взрослые поступки.

Реакции и оценки происходящего думаются нашими современниками придают всему рассказанному неожиданный объем. Не менее интересно, чем за молодым Горьким, наблюдать за нахальными беззаботными парнями из XXI века, видеть, как меняются они, как пересматривают свои, казалось бы, устоявшиеся взгляды.

«Странный парень» поставлен режиссером **Владимиром Червяковым** деликатно, без излишнего пафоса, с изрядной долей юмора, по-человечески проникновенно.

Герои спектакля искренне любят, горчатся, отстаивают свои взгляды, страдают. Постановщик не забывает, что ставит спектакль о молодых людях, градус жизни которых далек от спокойно-рассудительных «36,6». У них у всех температура под 39 градусов.

Роль 21-летнего Горького досталась молодому актеру **Сергею Усову**. Он внешне похож на известного писателя. Высок, сутуловат, значителен, и черты лица отвечают привычному облику. Но актер прежде всего стремится передать те противоречия, которые кипят в груди талантливого, мятущегося юноши. Он готов драться до крови, влюбляться без оглядки, отправляется странствовать по свету, чтобы обрести истину, понять человека. Он становится живым, близким, ему можно сочувствовать, его можно жалеть, ему хочется завидовать. Необыкновенная личность формируется тут, сейчас, на глазах зрителей, и это одно из главных достоинств спектакля.

Вторым героем становится Илья в интересном ярком исполнении **Артура Зимина**. Он понятен зрителям, узнаваем, поначалу даже отталкивает ощущением своей избранности и вседозволенности. Актер Зимин уверенно играет хорошо известного нам сына богатых родителей об-

разца 2018 года. Кажется, ничто не может поколебать его представлений о жизни. Но необычная ситуация исподволь меняет Илью. Чрезвычайно интересно наблюдать, как просыпается в нем понимание сложности, неоднозначности людей, понятий, ситуаций, как формируется в его душе чувство долга и ответственности за окружающий мир.

В этом спектакле подобрался молодой энергичный состав, и каждый из актеров убедительно, живо, захватывающе показывает самые разные человеческие типы и характеры. Эти такие разные люди создают ту самую среду, которая сформировала Горького, — преданные, опасливые, влюбленные, эгоистичные — они все вместе составляют картину времени, за ними следишь с неослабевающим вниманием. **Анна Энская** (Маша), **Александр Барковский** (Каин), **Артем Дубинин** (Николай Васильев), **Константин Кузьмичев** (Ланин), **Екатерина Дубинина** (Эмма Алкина), **Никита Чеботарев** (Денисов), **Анна Сильчук** (Ольга Каминская), **Максим Павлов** (Ильков), **Федор Боровков** (Саша, еще один наш современник), **Анастасия Волох** (Ира), **Анна Бледникова** (Катя) — каждый из них вносит свою лепту в создание целостного и так неординарно изображенного, захватывающего образа эпохи.

Художник спектакля **Андрей Михайлов** создает на сцене достоверную среду обитания, подробно изображает дом, фонари, тротуары, подчеркивая приметы времени.

Нина Прибутковская, в интервью перед выпуском спектакля заметила: *«В своей пьесе я задаю вопрос: а достойны ли мы своих предков? Мы также живем в Нижнем Новгороде, но мысли у нас разные. Люди эпохи Горького были очень светлыми, умными и интеллектуальными. Тогда было в моде собираться и слушать друг друга. Сейчас этого нет. Мне хотелось столкнуть эти два поколения — сегодняшнюю молодежь и их ровесников конца XIX века. Я надеюсь, что спектакль получится увлекательным»*.

А спустя несколько дней в Нижнем Новгороде состоялась еще одна премьера



«Твоя Катя». Катя — О. Берегова, Горький — О. Шапков

по пьесе **Нины Прибутковской** «**Твоя Катя**», в основу которой легла переписка Алексея Пешкова и Екатерины Волжиной. Со сцены сначала **Музея Горького**, а потом **Академического театра драмы** зазвучали пронзительные слова любви, разворачивалась история сильного чувства, была показана вечная драма отношений мужчины и женщины, когда один разлюбил, а другая продолжает хранить настоящее чувство. Письма единственной официальной жены М. Горького были переданы Н. Прибутковской правнучкой Горького Екатериной Пешковой.

В одном из отзывов об этой пьесе написано: «Никогда не думала о Горьком как о мужчине». А он был человек из плоти и крови, в душе которого бушевали недюжинные страсти.

Казалось бы, вышли два актера — **Ольга Берегова** и **Олег Шапков**, читают письма. За п дней спектакль был подготовлен вместе с режиссером **Ириной Зубжицкой**. Художник **Борис Шлямин** создал лаконичное строгое пространство, в котором существуют актеры. Появился спектакль-

дневник, время действия которого с 1896 по 1904 год. И сколько в нем пронзительной любви, света, горечи, нестерпимой боли, стыда, переживаний. Великий человек и умная, тонкая, любящая страдающая женщина, которая уже тогда боялась, что чьи-то равнодушные глаза будут читать строки, написанные сердцем.

Нет, не равнодушные. Актерский талант исполнителей, их человеческая вовлеченность в действие и ситуацию наполняют давным-давно написанные строки биением живого чувства, страстью, глубиной переживания. Обе пьесы, созданные Ниней Прибутковской, стали яркими неординарными спектаклями, заставили по-новому увидеть Горького-человека, восхититься масштабом личности этой мощнейшей фигуры XX века.

А впереди еще одна премьера — в театре «Комедия» Нижнего Новгорода готовится спектакль «Затмение солнца» (авторское название «Три финала одной жизни») о последних днях Максима Горького.

Валентина ФЁДОРОВА

РОСТОВ-НА-ДОНУ.

Музыкальная история о мистере Холмсе и докторе Ватсоне

Еще предшественник нынешнего Музыкального театра – Ростовский театр музыкальной комедии – славился не только звездным составом, но и созданием оригинальных спектаклей, которые потом с успехом шли по стране. Это оперетты по произведениям Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М.А. Шолохова, В.М. Шукшина. И молодой Музыкальный театр уже не раз объявлял мировые премьеры: балет «Гамлет» на симфоническую музыку Д. Шостаковича; балет «Драма на охоте», где использованы все (кроме шестой) симфонии и сюиты П.И. Чайковского, фрагменты «Времен года» и оперы «Воевода»; опера «Цыган» ростовского композитора Леонида Клиничева. И вот теперь ростовчанин **Игорь**

Левин написал мюзикл «**Шерлок Холмс и пляшущие человечки**» по известному рассказу **А. Конан-Дойла**. Либретто и постановка **Марка Розовского**.

Пляшущие человечки на сцене материализовались самым волшебным образом. И в то же время вполне естественным: а что еще им делать в мюзикле? Танцевать, конечно! В спектакле это важный коллективный персонаж, загадочный и вездесущий. Черные фигуры в балете стиля «неоклассика», созданном хореографом **Ольгой Костель**, пронизывают все действие, то привлекая к себе особое внимание, то передавая письма, то «складывая» собой буквы в будоражащую фразу «Илси, я здесь» (вплоть до запятой!).

Шерлок Холмс — Г. Верхогляд, Ватсон — М. Сердюков





Сцена из спектакля

Интересы Игоря Левина со студенческих лет распределялись между классикой и эстрадой, и сошлись они тогда, когда он стал писать мюзиклы для старой оперетты, начиная с 1980-х. Классика, джаз, фольк, модерн — это был его художественный «коктейль». Все мюзиклы имели долгую жизнь: «Любовь и ненависть» по «Конармии» и «Одесским рассказам» И. Бабеля, «Айболит-86» по киносценарию Р. Быкова, «Нон-стоп, Голливуд!» (пьеса О. Левицко-го), «Шарман-канкан» Г. Фере, «Красавец-мужчина» (пьеса В. Пучеглазова по комедии А. Островского), «Принцесса и свинопас» по сказке Х.К. Андерсена.

И особо надо сказать о гранд-мюзикле «Русский фантом» (пьесу по «Гиперголоиду инженера Гарина» А.Н. Толстого написал В. Пучеглазов). В нем симфонический и джазовый оркестры были соединены с рок-группой фонограммой — космические тембры наслаивались на звук живого ор-

кестра, чтобы создать атмосферу другой реальности.

Сегодня филармонический оркестр исполняет кантату и ораторию И. Левина, а Музыкальный театр — мюзикл по Конан-Дойлу. Выросший в театре, Игорь знает его законы, чувствует его меняющиеся потребности, и музыка к новому спектаклю, вбирающая в себя и симфонические приемы, и рок, и народные ритмы, поистине театральна. Именно театральную энергию излучал оркестр — в этот вечер за дирижерским пультом стоял **Александр Гончаров**.

В музыкальных характеристиках открываются особые качества героев этой истории: молодая увлеченность, азарт Шерлока Холмса (**Геннадий Верхогляд**), натуры поистине артистической; веселая ироничность Ватсона (**Максим Сердюков**), вовсе не чувствующего себя вторым номером в тандеме с мэтром. Очаровательная Илси (**Татьяна Климова**), «ответственная» за



Сцена из спектакля

всю драматическую коллизию запутанного дела, а что касается разбойника Слени (**Юрий Алексин**), то он обликом и повадками смахивает на злодея из петрушечного представления. Чувства тут условны. А лексика типа «ты мне мокруху шьешь» приближает бандита к сегодняшнему дню (хотя потребность в этом, мне кажется, сомнительна).

На сцене по существу одна декорация — дом на Бейкер-стрит (художник **Александр Лисянский**), но в сочетании с видеоартом **Сергея Новожилова** и виртуозной работой художника по свету **Ирины Вторниковой** способна в один момент менять места действия. Лазерная видеопроекция наславивает поверх жилища великого сыщика и вокзал в Норт-Уолшеме, и улицы Норфолка, а пляшущие человечки и в графическом изображении, и в виде фигурок теневого театра будут все время напоминать о загадочном шифре.

Эффектным как зрелище получился спектакль, но детектив-шоу, начавшись с мелькнувшего на мгновение револьвера и вы-

стрела из оркестровой ямы, заставляет напряженно следить за развитием мысли, за тем, как действует знаменитый дедуктивный метод, как зыбкая народная слава являет свою оборотную сторону. Красноречивая сцена: в открытых воротах толпа нарядных горожан поет дифирамб звезде сыска, а когда он сам, мучимый совестью, корит себя в смерти Кьюбита («Опоздал... Не успел...»), те же самые обожатели клеймят его позором.

Новый мюзикл пользуется популярностью. В нем заняты и оперные, и опереточные артисты, оперный хор, а встраивание в другой жанр требует соблюдения иных художественных правил. Все же мюзикл — отдельная история, и, хоть она на сцене ростовского театра произошла, строго говоря, иметь театр мюзикла — это то, что надо для полноценного развития жанра. Как известно, все начинается с мечты. Мечтать же никогда не вредно.

Людмила ФРЕЙДЛИН
Фото из архива театра

КУЛЬТУРНАЯ ДИПЛОМАТИЯ

Развивая международные отношения, побратимские и партнерские связи **Рязанский театр драмы** реализовал совместный проект с **Театром имени Вольфганга Борхерта** (Wolfgang Borchert Theatre), г. Мюнстер (Германия).

В последние годы Рязанский театр драмы ведет активную работу по созданию условий для приглашения деятелей культуры и искусства из различных стран, организации гастролей, расширения творческих контактов российских и зарубежных специалистов. 2017-й, юбилейный, был выбран не случайно: Театр им. Вольфганга Борхерта отмечал свое **60-летие**, а Рязанскому драматическому исполнилось **230 лет**, и его по праву можно назвать одним из старейших в России. Представители двух театров впервые встретились осенью 2014 года при посредничестве Городского Бюро международных отношений Мюнстера. Делегация Рязанского театра показала в Мюнстерской Капелле Ми-

ра детский спектакль, и тогда же в репертуаре Театра им. Вольфганга Борхерта была запланирована вечерняя программа по произведениям В. Каминера под названием Russendisko, которую спонтанно решили организовать вместе.

Руководители театров и актеры сразу выразили желание и дальше развивать опыт сотрудничества в более крупном проекте. Продолжением культурного обмена и укрепления дружеских отношений стало участие Театра им. Вольфганга Борхерта в **Международном фестивале «Свидания на Театральной»** в Рязани со спектаклем **«Коварство и любовь»**. После чего оба коллектива приняли решение о продолжении совместной работы на паритетных началах: с равноправным участием как актеров обоих театров, так и режиссерской команды, с репетициями и представлениями, с разработкой костюмов и декораций в двух театрах.

Перед лицом сложившейся политической ситуации в мире, когда государства

«Семейство Шроффенштейн». Евстафия – М. Мясникова, Руперт – А. Зайцев





«Семейство Шроффенштейн». Агнес – А. Цикели, Оттокар – А. Кудря

все больше отдаляются друг от друга, особенно важно выстраивать отношения между людьми, между деятелями искусства, искать то, что нас объединяет, осознавать и преодолевать разделяющее нас. Память о богатом историческом прошлом формирует наш взгляд в будущее. Дебютное произведение **Генриха фон Клейста «Семейство Шроффенштейн»** пророчески отображает вражду и показывает, куда ведет отсутствие диалога: к конфликтам и войнам.

Тема пьесы «Семейство Шроффенштейн» может рассматриваться как предупреждение о важности взаимного общения и понимания. Каждый театр вносит свой вклад в межкультурную коммуникацию, где роли поровну распределены между сторонами. Четверо немецких и четверо русских актеров работали под совместным российско-германским художественным руководством. Режиссером постановки выступила **Таня Вайднер (Мюнстер)**, автор сценографии и костюмов – **Ольга Лагеда (Нижний Новгород)**, художник по свету – **Андрей Козлов (Рязань)**, компо-

зитор – **Манфред Зассе (Мюнстер)**. Спектакль показывают в обеих странах, постановка идет на двух языках, с субтитрами.

Международный проект – это всегда новые контакты, объективная оценка творческих достижений, обмен опытом между коллегами, взаимодействие с публикой. Рязань и Мюнстер связаны давними партнерскими отношениями. На протяжении многих лет, после подписания в 1989 году договора о партнерстве, осуществляются обмен информацией, сотрудничество между образовательными и научными учреждениями, проводятся совместные мероприятия. В результате таких переговоров и встреч возникла идея сотворчества в области театра, опирающегося на давние традиции немецкой и русской театральной культуры.

Пьеса классика немецкой литературы Генриха фон Клейста «Семейство Шроффенштейн» – прекрасный пример взаимного непонимания между двумя сторонами, имеющими общие корни. Здесь обострена до предела ситуация, когда безобидная случайность приводит к трагедии: ребенок погибает в результате не-



Сильвестр – М. Цангер, Гертруда – Я. Шуберт

счастливого случая, но вместо взаимной поддержки семьи развязывают кровавую войну, подогретую десятилетиями недоверия, и в результате приводящую к гибели обоих домов. Жертвами вражды становится молодое поколение, пытающееся преодолеть давний конфликт родителей, за который они заплатят своими жизнями. Герои, которые стремятся к сохранению мира в семье, ищут понимания со стороны своих супругов, однако те, кажется, намеренно понимают все неправильно и избегают любых аргументов. Говорят на одном языке, но не понимают друг друга. Даже будучи супругами, они не научились понимать другого и разделять его точку зрения. Зависть и недоброжелательность искажают их восприятие действительности. Этой системе псевдокоммуникации противопоставлена успешная модель общения двух влюбленных, которые понимают друг друга сердцем, хотя их семьи стали чужими друг другу.

Любовь и искренняя дружба у Клейста — та могучая сила, которая реально противостоит царящей повсюду враждебности. А

потому неудивительно, что другие готовы пойти на любые ухищрения, чтобы утвердить собственную власть: от распространения дезинформации, запрета свободного выражения мнений, до повторения лживых новостей до тех пор, пока их не начнут принимать за правду. Но даже при отсутствии развязки в финале, одна мысль ясно остается в сознании: кто закрывается от общения и понимания, подвергает себя опасности лишиться собственного будущего.

В постановке Тани Вайднер показано соприкосновение двух семей, отличающихся культурно, исторически и идеологически, немецкой и русской, где основной мыслью становится невозможность построения будущего в современном мире без тесного взаимодействия двух таких с виду разных, но в то же время близких по духу народов. Ход работы был распределен на два с половиной месяца. В июле 2017-го одновременно в двух странах приступили к репетициям и изготовлению декораций и костюмов, а в сентябре в Мюнстере сыграли премьеру. В Рязани репетировали в сентябре, а в ноябре, в рамках **II Международного**

театрального фестиваля «Свидания на Театральной», представили результат. Слова поддержки и одобрения высказали бургомистр Мюнстера **Маркус Лева**, начальник бюро международного европейского и городского партнерства Мюнстера **Юрген Купфершмидт**, председатель попечительского совета Борхерт театра **Лотар Хертле**, а также меценаты **WBT Манфред и Урсула Петерманн**.

В 2018 году продолжатся показы этого спектакля в Германии и России, его уже посмотрели более четырех тысяч зрителей в Мюнстере и Рязани. В целях расширения

культурного сотрудничества предполагается показать «Семейство Шроффенштейн» на фестивале в России, Сербии (фестиваль «Славия»), Германии и других странах.

Культура всегда была хорошим предвестником развития дружбы и тем самым создавала предпосылки для мира и взаимопонимания между народами. Благодаря этому проекту оба театра вносят значительный вклад в укрепление дружбы между Россией и Германией.

*Руслана КОМИССАРОВА
Фото Клауса ЛЕФЕВРА*

ЮБИЛЕЙ



Уважаемый, дорогой Видас Юргенович!

Я счастлив поздравить Вас с юбилеем и хочу, прежде всего, пожелать Вам долгого здоровья — это самое важное!

В театральном пространстве России нет человека, даже мало-мальски приближенного к нашей профессии, который бы не знал Вас, не был бы знаком с Вашим творчеством, с Вашими научными трудами. Знают Вас и во всем мире, редкая научная конференция или международный конгресс обходятся без Вашего участия.

Вы блистательный педагог, студентам ГИТИСа и Школы-студии МХАТ даже в голову не придет мысль о том, чтобы пропустить Ваши лекции, настолько они увлекательны.

Вас приглашают читать лекции в ведущих университетах Европы и мира — это огромная честь для них и еще большая радость для студентов.

Вы ученый с мировым именем, Ваши научные труды признаны мировым театральным сообществом, и не только. Орден «Гражданское достоинство» от имени короля Испании Филиппа VI — самое красноречивое доказательство того огромного вклада, который Вы вносите в дело развития мировой театральной культуры.

И я уверен, что такой человек, как Вы, яркий, талантливый, неординарный полон планов и замыслов. И дай Бог, чтобы они успешно воплощались!

Я желаю Вам многие лета, неиссякаемого оптимизма, радости, хорошего настроения и всего самого-самого доброго.

*Искренне Ваш,
Александр КАЛЯГИН*

ЧЕХОВ КАК БЕССМЕРТИЕ

Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна»

Фестиваль ежегодно в конце мая расцветает самыми разными спектаклями в подмосковном имении Чехова. XIX «Мелиховская весна» радовала зрителей широким спектром интересных и даже интригующих постановок по пьесам и прозе Чехова. И не только. Зрителей познакомили с достойнейшим гостем: в этом году в фестивальной подпрограмму «**В гостях у Антона Павловича Чехова**» был приглашен **Алексей Максимович Горький** — пермский театр «**У моста**» привез «**Вассу**» (первый вариант) в постановке главного режиссера **Сергея Федотова**, а выпускники курса **П. Хомского** и **С. Голомазова** в **ГИТИСе** показали ставший уже «культовым» студенческий спектакль «**Мещане. Попытка прочтения**».

ПЕРЕКРЕСТОК ВРЕМЕН

Первый же фестивальный день преподнес зрителям сразу три сюрприза — киносеансы, оперу и вечер художественного слова. Все привлекли, что ежегодную акцию «**Ночь в музее**» мелиховский театр «**Чеховская студия**» проводит особенно, и в этом году молодые артисты придумали и прекрасно исполнили программу в стиле джаз-кабаре. Но этот день начался и закончился искусством кино, обравив вечер художественного слова по произведениям Чехова, очаровательной оперой **Тараса Буевского** по сцене-монологу «**О вреде табака**» и церемонией торжественного открытия фестиваля.

Первым был показан короткометражный фильм «**Чайка**» режиссера **Елизаветы Стишовой**, поставленный на киностудиях «**Айтышфильм**» (Киргизия) и «**Sleepwell**» (Россия) — невыдуманная история о борьбе киргизского учителя рус-

ского языка за сохранение в школьной программе своего предмета в условиях, когда первым иностранным идет турецкий язык. Герой фильма ставит с учениками чеховскую «**Чайку**», и дети увлечены, и даже директор школы приходит на спектакль, но шофер, увозящий рабсилу на работы в Россию, ждать не может... Фильм, в котором нет назидательности, но есть настоящая боль, произвел впечатление грянувшего набата именно для русского зрителя — те, кто живет за границей России, с этой проблемой знакомы давно... Завершился день показом фильма **Юрия Грымова** «**Три сестры**».

Еще одна новация — впервые в рамках фестиваля прошел «**Детский день**» для детей младшего и старшего возраста, имеющий целью приобщить подрастающее поколение к театру не только через спектакли, но и через занятия и игру.

Еще одна традиция — **24 мая** в Мелихово прошел традиционный День памяти **Олега Ефремова**, в этом году сюда приехали студенты его последнего курса Школы-студии МХАТ.

Если угодно, в этом сочетании новации, рассчитанной на детей, и традиции, хранящей память, есть своя символика, в том числе и театральная. И программа «Мелиховской весны 2018» это полностью подтвердила.

«КОТ В МЕШКЕ»

Единственный спектакль, который экспертная комиссия предварительно не видела (в чем на обсуждении честно созналась) — «**Пришел! Увидел! Полюбил!**» **Липецкого государственного академического театра драмы им. Л.Н. Толстого**. Доверие экспертов было основано и на уважении к Липецкому театру, который стоял у истоков за-



*«Медведь».
Попова —
З. Малиева,
Смирнов —
А. Литвинов.
Липецкий
театр драмы
им. Л.Н. Толстого*



*«Предложение».
Наталья
Степановна —
З. Малиева,
Чубуков —
А. Литвинов.
Липецкий
театр драмы
им. Л.Н. Толстого*

рождения фестиваля и с тех пор является его постоянным участником, и к его главному режиссеру **Сергею Бобровскому**. И ведь не ошиблись эксперты! Спектакль просто поразил замечательно придуманной шуточной формой — на видеоэкране идет немое кино, текст «для слабослышащих», озвученный ироничным красивым мужским голосом (режиссер С. Бобровский не отказывает себе в удовольствии самому его произнести), со-

общает придуманные предыстории знаменитых чеховских пьес **«Медведь»** и **«Предложение»**. Прембула к «Медведю», например, предвещает зрителям, что, мол, труп мужа помещицы Поповой был найден помещиком Смирновым и доставлен в дом героини, так что он ее знал, а она его нет. Вдова погрузилась в траур и приняла обет молчания... И вот Смирнов приезжает требовать долг, вдова молчит и изъясняется жеста-



«В овраге». Марийский ТЮЗ

ми, пока ярость ее не побеждает обет, а Смирнов, на самом деле, увлекся вдовушкой еще тогда, и где-то на половине этой яростной дуэли зритель начинает понимать, что на самом деле он приехал свататься. Вместо кипы заемных писем он предъявляет ей альбом с фотографиями всех женщин, которых бросил и которые бросили его... Именно этот альбом и расстреливает с удовольствием вдова, счастливо превратившаяся в невесту. А предыстория «Предложения», по версии театра, начинается с заявления в суд насчет принадлежности Воловьих лужков. Разыграна вся эта кутерьма и в «Медведе», и в «Предложении» легко, с прекрасной выдумкой и актерской самоотдачей. Три актера — **Залина Малиева, Андрей Литвинов и Владимир Борисов** — продемонстрировали завидную пластику, владение разными манерами игры («Предложение» вообще поставлено как комедия масок, но масок отечественных), чувство стиля и меры в использовании гротескной манеры. «Кот в мешке» оказался очень «породистым» — удачный прием сочинения детективной

преамбулы позволил освежить взгляд на чеховские пьесы-шутки.

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

«В овраге» Марийского театра юного зрителя из Йошкар-Олы и «Номер шестой» Московского ROOM-театра явили на фестивале два разных примера инсценировки чеховской прозы. Сценическую версию одной из самых страшных повестей «В овраге», где убийство младенца проходит бытовым эпизодом, молодой режиссер **Эрвина Гордеева** решила как вариант обрядового действия, где две подружки-рассказчицы словно ведут репортаж он-лайн, порой вступаая в спор друг с другом в оценке событий, а массовка — хор, сопровождающий народными песнями и будние дни, и праздники, и сватовство, и свадьбу, и радость, и беду, — тоже вплетена в действие. Персонажи вступают в рассказ мгновенными сценами, причем актеры играют отношение и к своим героям, и к происходящему... Десяток табуреток и легкие занавеси, словно белье сушится на веревках — по всем параметрам



«Забуть или больше не жить». Московский театр «Около дома Станиславского»

«бедный театр», но как выразительно и изобретательно работают эти нехитрые предметы, как богато и детально проработаны все взаимоотношения персонажей... В этой повести Чехов никому не выносит оценок, выступает как холодный наблюдатель, но театр, безусловно, эмоционально оценивает все происходящее. Очень удачная инсценировка, точный режиссерский выбор приема и прекрасный актерский ансамбль сделали «В враге» одним из самых заметных спектаклей фестиваля.

Чего, к сожалению, нельзя сказать о работе ROOM-театра по чеховской повести «Палата номер шесть» — невнятное толкование смысла повлекло за собой такую же невнятную инсценировку, а та, в свою очередь, потребовала как-то «оживить» действие и ввести мотив не то прямого телерепортажа с бойким ведущим, не то экскурсии по «дому скорби». Размытость действенного конфликта оставляет темпераментных актеров «без руля и без ветрил», и все вместе создает впечатление абсолютной необяза-

тельности обращения к этому тексту.

Экспериментальная постановка «Чехов» Московского театра «Мост» также связана с проблемой инсценировки. Ее автор и режиссер-постановщик Георгий Долмазян увидел в трех пьесах Чехова — «Вишневый сад», «Чайка» и «Три сестры» — возможность соединить их в едином пространстве места и времени действия. Идея не нова, но представляется, в таком решении есть резон: во всех пьесах время действия — предреволюционная Россия, предчувствие и ожидание скорых перемен, общий крах надежд и предстоящий слом самих жизненных устоев... Режиссер не дописывает текст за Чехова, герои разговаривают словами своих ролей. Когда на сцене вместе Аркадина и Раневская, Сорин и Гаев, Соленый и Тrepлев, Нина Заречная и Шарлотта и так далее — можно их только познакомить друг с другом, но действуют они все-таки каждый в сценах из своих пьес, причем сцены бывают решены и исполнены очень выразительно, как, например, прощание



«Чайка». Театр драмы им. В. Савина (Сыктывкар)

Тузенбаха и Ирины... Театр «Мост» — правопреемник легендарного Студенческого театра МГУ, отрадно, что его традиции живут и развиваются, что коллектив ставит перед собой непростые художественные задачи.

Примером свободной инсценировки чеховских смыслов, мыслей и слов стал замечательный спектакль **Юрия Погребничко «Забыть или больше не жить»** (эскиз по пьесам А.П. Чехова). Смешная и трагическая, печальная и веселая, конкретная и абсурдистская, карикатурная и прелестная клоунада завораживает зрителя полностью, заставляя вспомнить Даниила Хармса и удивиться, как, оказывается, он близок Чехову. Отдельные слова, реплики из чеховских пьес и рассказов, фразы из других авторов образуют новый текст, для каждого зрителя не только предлагаемый театром, но и свой собственный, с огромным культурным пластом аллюзий и ссылок, воспоминаний и цитат, вопросов без ответов и ответов без вопро-

сов... «Где ты, облако-рай?» — поют все персонажи, объединившись в конце в общий хор, забыв о себе и вопрошая некую высшую силу о том, что было, что будет и чем сердце успокоится... И успокоится ли оно хоть чем-нибудь в этой тесной, наглухо закрытой от внешнего мира коробке? И что следует делать людям, родившимся на свет помимо своей воли («Чего бы ты хотел? Я бы хотел быть среди тех, кто сумел не родиться...»). И нет ответа на вопросы, для чего звезды на небе, и что следует делать — «забыть или больше не жить?», как нет ответа на вечный вопрос что появилось раньше — яйцо или курица, активно и без слов разыгрываемый двумя серьезными клоунами ... Если бы знать, если бы знать...

НУЖНЫ НОВЫЕ ФОРМЫ!

Крик мятущейся души Константина Грелева ныне стал вдохновителем fashion-индустрии, и это обстоятельство тонко и остроумно обыграно в «Чайке» **Академического театра драмы**



«Чайка». Гродненский театр кукол

им. Виктора Савина из города **Сыктывкар Республики Коми**. Московский режиссер **Елена Оленина** предложила неожиданное прочтение чеховской пьесы, и театр убедительно его воплотил с энтузиазмом молодой энергии. По замыслу режиссера, пьесу Чехова разыгрывает актерская труппа, но это не «театр в театре», сценически все организовано гораздо тоньше. Это игра в игру, действие разворачивается сразу в трех планах — актеры сыктывкарского театра играют актеров некоей крепкой провинциальной труппы, которые, в свою очередь, исполняют чеховскую «Чайку». Пьеса разыгрывается всерьез, но каждый исполнитель стремится выйти на первый план и провести свои ударные эпизоды на маленькой круглой сцене — крышке от бочки (разновеликие бочки от игры в лото стали удачным образным решением, предложенным сценографом **Анной Репиной**). Именно на этой крохотной сцене произносятся все знаменитые монологи, именно сюда все

время стремится прорваться юная **Нина**, для которой самое главное слава, известность и жизнь напоказ. Сцена объяснения Тригорина и **Нины** смотрится как отдельный концертный номер, и исполнители ни на минуту не теряют контроль над зрительным залом: «Ну что, смотрят?» — еле слышно спрашивает Тригорин **Нину** во время трепетного первого объятия, и она, косясь на публику, отвечает: «Смотрят, смотрят».

Спектакль начинается дуэлью на пишущих машинках — юный **Треплев** соревнуется с уже состоявшимся **Тригориним**, и ясно, что он бросает ему вызов и отчаянно завидует. Так заявлен главный, вневременной конфликт пьесы — конфликт поколений в искусстве. Но — эта труппа живет для публики, существует с ней в настоящем моменте и в настоящем мейнстриме, и режиссер тонко подчеркивает это многозначительное обстоятельство загадкой красных сапог — в первом действии все действующие лица обуты в красную обувь — сапоги, сапожки, туф-

ли... И только на ногах у Треплева серые кроссовки. Но в своем спектакле о Мировой душе Треплев вводит новую моду — героиня Нины Заречной укутана в материал со штрих-кодом и с надписями на одежде. Во втором акте, когда эта новая мода стала мейнстримом, все персонажи одеты в футболки и майки с надписями-девидами, и только Треплев обут в красные кроссовки... Опять он, творец новой формы, в мейнстрим не попал, хотя очень старался, и кафтан себе соорудил, похожий на кафтан Тригорина в первом акте... Треплев здесь — единственный человек, который так и не смог изменить самому себе.

Сложный, многослойный и многозначный, но при этом очень легкий и темпераментный спектакль поставила Елена Оленина, и это большая удача всей талантливой труппы театра из Сыктывкара.

Известно, что на «Мелиховской весне» должна обязательно играть «Чайка» — эта пьеса именно здесь задумана и написана. Хотя ответить на вопрос: почему символом стала именно эта птица непросто. Помню, как эстонский режиссер Эльмо Нюганен, приехав из Мелихова, спросил в интервью: «Откуда в Мелихово чайка? Здесь нет ни моря, ни озера». И сам ответил: «Чайка — редкость. И Нина — редкость». Многие режиссеры сегодня не согласны с тем, что Нина — редкость, и пробуют спорить. Но **Олег Жюжда** в своей «**Чайке**» **Гродненского областного театра кукол** с этим не спорит, более того — Нина у него падает вниз, в озеро, раскинув руки, как птица крылья... В этом спектакле, если верить программе, персонажи вообще лишены имен, обозначены как учитель, беллетрист — той характеристикой, которая у Чехова следует после имени. И Треплев здесь — demiurg своего мира, именно он раздает всем маленьких кукольных двойников. Он хочет управлять ими, но они начинают жить собственной жизнью, обнаживая человеческую суть персонажей, умножая смех, страх и страдания... Иг-

ра режиссера и актеров с текстом и игра с приемом умножает смыслы в геометрической прогрессии — чего стоит сцена, когда Треплев протягивает руки к кукле Аркадиной, а Аркадина-актриса забирает Треплева-куклу себе, и вместо того, чтобы перевязать голову, заматывает бинтами с ног до головы, заставляя сына убежать, зарывав... Множество злобных крикливых чаек с болтающимися красными лапками появляются в начале спектакля, и то одна, то другая птица время от времени возникают в действии, сопровождая человеческие жизни, намекая на символы и знаки, на самом деле не имеющие никакого отношения ни к прошлому, ни к настоящему, ни к будущему.

...Три «Чайки», показанные на «Мелиховской весне — 2018» (в короткометражном фильме и двух спектаклях), словно три взгляда из настоящего в будущее — если бы знать...

СОН РАЗУМА

На вопрос о том, что нас ждет в будущем, попытался радикально ответить театр «**Место действия**» из **Самары** — режиссер **Артем Филипповский**. В фестивальном буклете приведены слова режиссера: «Самое загадочное явление мира — жизнь как сон». Он отталкивается от слов Чебутыкина: «Может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю...» И в страшном театральном сне на сцене появляется охранная рамка, по центру — клетка, а справа — молодой Чебутыкин, страивающий какой-то аппарат, похожий на телевизор... Чеховские герои появляются как гости из недоброго будущего, некоторые люди как люди, а некоторые уже переродились в каких-то зомби, Солёный вообще похож на Чудище из «Аленького цветочка», Вершинин в белом костюме постоянно ясен и прямолинейно глуп... Если бы в клетке осталась жизнь, а во враждебном окружающем мире царил бы сплошной непот-



«Дядя Ваня». Соня — М. Суворова, Астров — А. Белый. Театр «Чеховская студия» (Мелихово)

ребство, можно было бы уловить намек на некое прочтение, но сквозь клетку все спокойно проходят, или красиво на ней повисают в различных декоративных позах. Не то сигналы из будущего на чебутькинский телевизор неясные приходят, не то чеховские герои случайным мутациям не подлежат, так и осталось неизвестным. Театр со зрителем о правилах игры не договорился, и каждый зритель волен был воображать свою картину крушения мира.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ АККОРД

Премьерой спектакля «Дядя Ваня», представленным Театром «Чеховская студия» Музея-заповедника Мелихово, завершился XIX международный фестиваль «Мелиховская весна». Поставлен спектакль актером Кириллом Лоскутовым. Для меня эта постановка во многом оказалась необычной и даже провоцирующей на пересмотр, казалось бы, давно устоявшихся основ. И дядя Ваня, и Серебряков, и Астров (Сергей Кирюшкин,

Андрей Богданов и Антон Белый) — молодые, красивые и крепкие мужчины, только Серебряков зачем-то симулирует подагру. Хранительницей духа имения Войницких здесь оказалась нянька (заслуженная артистка России Наталья Беляева), «Галка-Маман» вообще отсутствует, некрасивую Соню играет красивая, с сильным внутренним нервом актриса Марина Суворова... Красавица Елена Андреевна в исполнении актрисы Полины Елисеевой не несет никакой загадки, а с первого появления угадываешь в ней злую расчетливую стерву, сделавшую неправильный выбор. В то же время именно эти «неправильности» вдруг заставили меня в наизусть знакомом тексте словно впервые услышать что-то новое — например, что Елену Андреевну дядя Ваня впервые увидел, когда ей было 17 лет. Как она была связана с семьей Войницких? — новый толчок к размышлениям. Не все режиссерские решения сложились в единую картину, но это только премьера, к тому же играют спек-



День памяти Олега Ефремова

такль на открытом воздухе (художник-постановщик **Ольга Васильева**), и многое еще будет уточняться и углубляться. Пока же, на мой взгляд, главным в спектакле стал доктор Астров в исполнении Антона Белого, но ясно, что потенциал у спектакля большой.

... Хотелось бы еще сказать хотя бы несколько слов о «Горьком в гостях у Чехова». «Васса» большого мастера Сергея Федотова еще раз убедила в том, что сегодня не так-то просто встретить режиссера, так основательно и прочно чувствующего материальность мира. Внимание к обстановке, в которой живут его герои, максимальное — детально обустроенный дом Вассы реален даже в тех деталях, которые не видны зрителю, так оформлен, например, «красный угол». В то же время это супернатуралистическое оформление очень театрально — стеклянные внутренние стенки дают возможность реализовать и столь любимые режиссером «мистические» явления. В таком пространстве актеры су-

ществуют психологически точно, взаимоотношения каждого из героев со всеми другими персонажами читаются зрителями легко. Прекрасная труппа Пермского театра «У Моста» показала высокий класс мастерства.

Студенческие «Мещане. Попытка прочтения» уже отмечены фестивальными наградами, и заслуженно. Но удивило, как обе эти горьковские пьесы современно и актуально говорят о проблеме отцов и детей, острейшей проблеме, которая с наступлением новой технологической эпохи грозит в ближайшем будущем стать неразрешимой. И именно театр сегодня сохраняет пуловину, связывающую поколения пониманием и сохранением сути вещей... И Мелихово, хранящее чеховский дух русского театра, предназначено для этой миссии как никакое другое место на земле...

Этери КЕКЕЛИДZE

ВСЕ ЦВЕТА РАДУГИ

XIX Международный театральный фестиваль «Радуга»

В Санкт-Петербургском ТЮЗе имени А.А. Брянцева с 29 мая по 4 июня проходил XIX международный театральный фестиваль «Радуга», ставший за почти десятилетия одним из самых значимых событий в культурной жизни северной столицы.

С каждым годом он демонстрирует свое стремление расширить связи, открыть новые имена и пригласить интересных коллег из самых разных уголков планеты.

В фестивале приняли участие театры из 10 стран, которые показали 17 спектаклей (в том числе две студенческие работы), прошло четыре мастер-класса, две лекции и заключительная конференция. Работа была насыщенной, в иные дни проходило по три мероприятия — и все это в течение шести дней. Еще успели прокатить-

ся на речном трамвайчике по ночной Неве и съездить в Гатчину. Особенностью этого фестиваля является приглашение представителей многих российских ТЮЗов и молодежных театров — худруков, директоров, завлитов. Так что надо добавить и тесное плодотворное общение, рождение новых совместных планов.

Спектакли были разными по жанрам, художественной направленности, но все они демонстрировали поиск нового языка, попытку осознать место театра в сегодняшней непростой меняющейся реальности.

На открытии фестиваля показали спектакль Ришара Мартэна по текстам популярного французского автора-исполнителя, певца и композитора Лео Ферре, который шел в сопровождении Государственного симфонического оркестра

«Память и море». Театр «Турски», Франция





«Путешествие на Запад». Национальный театр Китая для детей

«Классика» (художественный руководитель **Александр Канторов**) «Память и море». Исполнитель, режиссер, автор проекта — Ришар Мартэн — французский актер и режиссер, президент Международного института театров Средиземноморья, директор марсельского театра имени поэта Аксея Турски. Песни и стихи Лео Ферре и «Пьяный корабль» Артюра Рэмбо в исполнении Ришара Мартэна завораживали, погружали в мир красоты и гармонии. Композитором и дирижером, исполнившим соло на мандолине, выступил **Винсент Бир-Демандер**.

Умение собрать в единое целое разное — отличительная черта фестиваля.

Были спектакли экзотические — это прежде всего спектакль **Национального театра Китая для детей (Пекин)** «Путешествие на Запад» (режиссеры **Калин-Октавиан Мокану** из Румынии и **Мао Эрнан**, ди-зайн — **Ху Ванфэн, Ли Вэй, Бао Эрвен**). Герой отправляется в путь, встречает по дороге друзей и врагов, вступает с ними в разные отношения. Роман «Путешествие

на Запад», чей текст лег в основу спектакля, основан на традиционной китайской классической культуре. Получилось зрелище изобретательное и красивое, реальные и сказочные персонажи, существа из потустороннего мира производили сильное впечатление. Восхищали необычные маски, виртуозная работа актеров с предметами и ростовыми куклами.

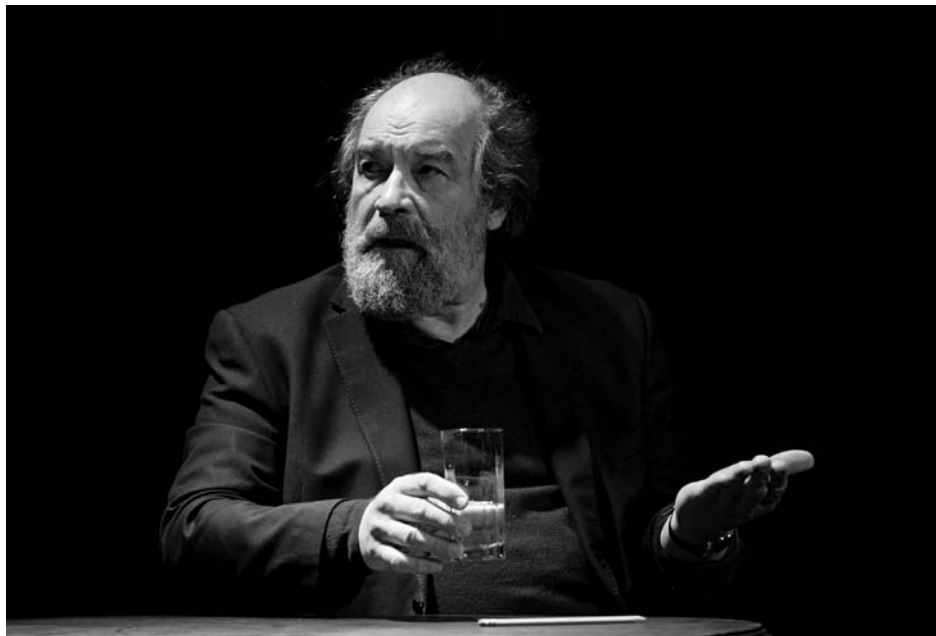
Представители двух старейших китайских театров для детей — из Пекина **Лей Синин** и из Шанхая **мадам Цай** — рассказали на встрече с гостям фестиваля об истории коллективов, принципах их работы и развитии культурных связей, пригласили присутствующих в Пекин на заседание АССИТЕЖ. У питерского ТЮЗа с китайскими коллегами уже установились крепкие связи.

Были спектакли, демонстрирующие режиссерскую фантазию и разнообразные постановочные приемы, были и глубокие психологические работы. Сильное впечатление произвел спектакль из **Венгрии (Будапешт)**, совместная постановка **Театра имени Йозефа Катоны, Ассоциации**



«Записки сумасшедшего». Поприщин — Т. Керестеш. Театр им. Йозефа Катоны, Венгрия

«Отец». Отец — Лембит Петерсон. «Theatrum», Эстония



«**Маск**» и продюсерского офиса **Фуге и Орлаи**. Режиссер **Виктор Бодо** поставил «**Записки сумасшедшего**» **Н.В. Гоголя**, а виртуозный актер **Тамаш Керестеш** продемонстрировал психологическую тонкость, нервность, точность переходов, глубину страдания, балансирование на грани безумия и человеческой незащитности. Особого восхищения заслуживает решение пространства. Перед зрителем сдвинутый с привычных мест, сошедший с ума мир (сценография исполнителя главной роли **Тамаша Керестеша**). Несколько наклонных плоскостей образуют угол. Сначала виден перекошенный фасад дома, затем — небольшой разворот конструкции, и перед нами комната, «вставшая на дыбы»... Все под углом, с перекошенными пропорциями, а потом этот мир перевернется, пол станет стеной, и человек окажется в доме скорби и несвободы. Виртуозная игра **Тамаша Керестеша** — одно из сильнейших впечатлений фестиваля (в программке значится и эксперт по психологии д-р **Жолт Залка**). Организаторам фестивалей моноспектаклей настоя-

тельно рекомендую обратить внимание на эту работу.

В спектакле театра «**Theatrum**» (**Таллинн/Эстония**) «**Отец**» по пьесе **Флорина Зеллера**, одного из самых известных современных авторов Франции, такая же напряженная атмосфера балансирования на грани яви и безумия. На первый взгляд, это ставшая уже банальной история о трудных взаимоотношениях старого, больного отца и его взрослой дочери, которая не может жить с ним вместе и не хочет отдавать родного человека в специальное учреждение. При этом пьеса-обманка написана так, что до конца непонятно — действительно ли старческая деменция разрушает сознание этого крепкого мужчины. Или он намеренно играет с близкими, чтобы скрывать свое унылое существование. И что движет близкими — истинная забота или желание окончательно свести с ума надоевшего старика. Спектакль поставила **Мария Петерсон**, а главную роль играет в нем ее отец, прекрасный актер и режиссер **Лембит Петерсон**, а также братья и сестры

«Пилорама плюс». Саня — В. Даушев. Ярославский театр драмы им. Ф. Волкова



постановщика — **Лаура Петерсон, Мариус Петерсон** (он же автор музыкального оформления), и еще **Лиина Олмару, Андре Лууп, Аннеле Туулик**.

Работа Лембита Петерсона — сложная, тонкая, многозначная игра, нахальство, юмор, основательность, незащитность, отчаянье, желание сохранить себя заставляют зрителя неотрывно следить за всеми перипетиями, в которых оказался этот некогда такой значительный и мощный человек. Убедительно ведет роль дочери, страдающей от невозможности помочь близкому человеку, падающей с ног от усталости, жалеющей себя и самоотверженной — Лиина Олмару.

Современная драматургия была представлена двумя спектаклями. «**Пилорама плюс**» нового автора **Натальи Милантьевой** увидела свет на подмостках малой сцены **Государственного академического театра драмы имени Ф. Волкова (Ярославль)**. Режиссер **Елизавета Бондарь** после удачно проведенной читки пьесы на совместном проекте фестиваля

«Любимовка» и ярославского театра, была приглашена поставить полноценный спектакль. Художник-постановщик **Павла Никитина** создает достоверное «документальное» пространство. Стружки, станки, старый стол, рукомойник. И во всем этом существует, страдает, предается безумным мечтам и фантазиям, буквально грезит наяву влюбленный плотник Саня. Любовь-наваждение преследует и разрушает его личность. Актер **Виталий Даушев** прекрасно справляется с этой ролью, показывая пограничное состояние, в котором оказался простой парень, пребывающий на грани безумия и обычной жизни, где все предельно просто. Монологи-откровения этого Сани притягивают, волнуют, заставляют буквально увидеть его собеседников, сочувствовать и бояться его. Чего стоит одно из последних высказываний героя, когда он пытается мириться с возлюбленной, просит прощения, но его буквально накрывает волна внутренней злости и агрессии. И все было бы замечательно, доверься постановщик актеру.

«Каштанка». Псковский театр драмы имени А. С. Пушкина





«Жители Арлекинии». Клаудия Контин Арлекино. «Экспериментальная актерская школа», Италия

Но желание быть в модном тренде оказалось режиссеру дурную услугу. Действие то и дело прерывается демонстрацией кадров, иллюстрирующих происходящее. Качество снятого материала оставляет желать лучшего, а иллюстрации и пояснения всегда лишние. Актером в этом спектакле все сказано и сыграно.

Вторым современным автором оказался **Иван Вырыпаев** и его пьеса «Июль». Поставил спектакль в **Могилевском областном драматическом театре (Белоруссия)** режиссер **Саулос Варнас**, сыграла **Юлия Ладик**. Все вполне, как это ни парадоксально звучит, традиционно для спектаклей подобного рода, где текст «докладывается», а зрителя призывают вникнуть во внутренние переживания и «устремления души» (слова из аннотации) маньяка.

Любопытным представился опыт прочтения всем известного со школьной скамьи рассказа **А.П. Чехова «Каштанка»**, который поставила талантливая востребованная актриса **Юлия Пересильд**. Яркое музыкальное энергичное зрелище раскрыло возможности молодых актеров **Псковского театра**. Они много двигаются, не принужденно общаются с публикой, в этом спектакле есть пространство для игры, настоящий драйв. Убедительна и трогательна Каштанка, сыгранная очаровательной **Анной Шуваевой**.

Особое место на фестивале занял спектакль «**Жители Арлекинии**» **Театральной компании «Экспериментальная актерская школа»** города **Пордеоне (Италия)**.

Сначала было три мастер-класса, которые вели актриса **Клаудия Контин Арлекино** и режиссер **Ферруччо Меризи**. На них демонстрировались возможности классической комедии дель арте, соединенной с современным театром, а также умение работать с маской в прямом и переносном смысле — с тем предметом, который закрывает лицо, и в образе определенного человеческого типа. Все эти нюансы были виртуозно показаны и рассказаны на занятиях с итальянскими гостями. А завершилось все полуторачасовым спектаклем, квинтэссенцией работы

этих двух энтузиастов. Спектакль раскрыл актерские секреты владения телом, искусством жеста, демонстрировал основные маски классической итальянской комедии дель арте. Слово, мимика, ритм, физическая маска, особенности персонажей масок — все слилось в единое яркое театральное представление, было и поучительным и притягательным, поражало мастерством.

Особое место заняла и «**Гроза**» **Краснодарского ТЮЗа**, выдвинутая в этом году на пять номинаций в «Золотой Маске». Режиссер **Даниил Безносков**, художник **Настя Васильева**. Зрелище затейливое и спорное.

Постановщик сохранил весь текст, что хорошо с точки зрения развития и просвещения молодого поколения, а в ТЮЗ, да на произведение из школьной программы, учеников обязательно поведут. Но вот неторопливо обстоятельная манера произнесения текста порой утомляла, за словами терялся смысл и подводные течения, настроения персонажей. А попытка соединить слово и физическое действие не всегда оказывается гармоничной и точной — в финале именно Кабаниха гладит лицо мертвой Катерины, поправляет ей волосы. С точки зрения характера матери Тихона, ее отношения к невестке это выглядело более чем странно. В спектакле есть такие моменты, отметив которые, риску показаться просто придирой — Варвара появляется в платке, закрывающем волосы, а Катерина, замужняя женщина, простоволосая. Но в целом, в решении этой «Грозы» — «гроз» в последнее время немало пронеслось на театральном российском небосклоне — много необычного и впечатляющего. Начнем со сценографии. Пьеса разыгрывается в особенном пространстве, на сцене расположены и зрители, и место действия, бассейн, в центре которого дощатая площадка, к ней ведут мостки. В воде бревна, их время от времени, изображая непомерные усилия, пытаются куда-то толкнуть-переместить два лентяя, Кудряш и Шапкин. Они предпочитают наблюдать, сплетни собирать, выпи-



«Горемыка и благодетель». Малый театр Вильнюса, Литва

вать и лоботрясничать, а не работать. А еще есть лодка, и узкий проход-пролив, куда в финале лодка уплывает с телом Катерины. На этой же лодке проходят любовные встречи. Лодка как символ свободы. Сегодня стало привычным подчеркивание намека на некие отношения Кабанихи и Дикого, так и не состоявшиеся, но не изжитые. В этом спектакле главное — материнское помешательство Кабанихи на сыне. Ее грозное обращение к великовозрастному отпрыску: «На колени», — означает не требование бухнуться ей в ноги, а приказ сесть ей на колени, и она женатому сыну вытирает нос, уши, переодевает его. Тихон личность вполне затурканная, бледная, а по возвращении из своей ставшей роковой поездки, изрядно пьяная, лыка не вяжущая. Впервые на моей памяти обозначен мотив особых отношений Глаши и Тихона. А Борис предстает бледно-нудным педантом — полюбить такого можно только от полного отчаянья. Он одет в белое, садится, только расстелив белоснежный носовой платок, за костю-

мом следит с маниакальной аккуратностью. Вообще, мужчины мало выразительны, чувств не вызывают. В Катерине **Полины Шипулиной** покорности нет, она — девчонка с характером, которая молчит до поры до времени, а коли волюшку возьмет... Эта «Гроза» заставляет думать, не соглашаться, спорить, спектакль раздражает, но это-то и интересно.

Государственный Малый театр Вильнюса (Литва) привез пьесу **Паулины Пуките «Горемыка и благодетель»**, поставленную **Габриэле Туминайте**. Замечательные актеры в небольших сценах рисуют яркие запоминающиеся характеры, остро, порой отчаянно и проникновенно рассказывают о сломанных судьбах своих соотечественников, уехавших работать за рубеж. Все время вспоминался спектакль Московского театра имени **Вл. Маяковского «Изгнание»**, поставленный **М. Карбаускисом** по пьесе **М. Ивашквичуса**. Тема вынужденной эмиграции в поисках лучшей доли — большая и острая для Литвы.



«Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Красноярский драматический театр имени А.С. Пушкина

Габриэле Туминайте:

«*Паулина Пуките – писатель, деятель, она писала воспоминания, новеллы. Сама жила в Лондоне. Это не реалистическое произведение. Автор находит особую форму, чтобы рассказать об одной из самых больших проблем нашего общества. Монолог эмигранта, одинокого в чуждой среде, написан гекзаметром, и этот литературный прием выводит бытовое явление на новый уровень бытия. Меня волновала тема современного потерянного поколения. Люди, не нужные на Родине, уезжают в эмиграцию, хотя знают, что и там не сладко, но они считают, что им-то должно повезти. Рефрен их выбора – я им докажу, что я нужен в этой жизни, что я могу состояться. Паулина Пуките показывает, как трагически одинок и беззащитен человек в абсолютно чуждой ему среде. И я старалась средствами театра передать это».*

В этой пронзительной сценической истории сталкиваются два мира. Пестрый мир приезжих, которые пытаются себе и окружающим доказать, что все у них хорошо, что они такие, как все. В их моноло-

гах много смешного, забавного, но много и отчаянья. И холодный, «механизированный» мир чиновников, живущих по строгим правилам, не стремящихся вникнуть в проблемы маленьких, ненужных людей. Действие стремительно развивается, эпизоды сменяют друг друга, боль людей, о которых рассказывают со сцены, проникает в сердца зрителей.

XIX фестиваль «Радуга» прошел под знаком **Шекспира**. Три спектакля по пьесам **Барда** и парафраз «Гамлета» **Тома Стоппарда**.

Спектакль «**Розенкранц и Гильденстерн мертвы**» показал Красноярский драматический театр имени А.С. Пушкина. Работа режиссера **Олега Рыбкина** оказалась одной из самых интересных на фестивальной неделе. В буклете фестиваля (как всегда содержательном, сделанном с большим вкусом) приведены слова **Олега Рыбкина**, режиссера, сценографа, автора музыкального оформления спектакля: «*Пьеса созвучна времени, в котором находится современное общество, поэтому мне*

показалось, что идея «маленьких людей», Розенкранца и Гильденстерна, оказавшихся перемолотыми жерновами власти, сейчас очень актуальна».

Спектакль-фантазия, придуманный изобретательно, держит в напряжении на протяжении двух с половиной часов. В нем непривычные сегодня два антракта, но когда наступает перерыв в действии, становится жалко, что «остановились на самом интересном». Режиссер играет с пространством, изумляя техническими возможностями сцены, которые поставлены на службу смыслу. Он играет с персонажами и зрителями. Навесной мостик, помост, палатки, проваливающиеся в люки актеры. Даже актерская фактура поставлена на службу этого необыкновенного действия. Когда вышел огромного роста Клавдий (**Георгий Дмитриев**), закутанный в длинную, серого, словно волчьего меха шубу, все сразу стали искать ходули или какие-то другие приспособления для увеличения роста. Оказалось, это огромного роста актер (больше двух метров!) недавно принятый в труппу и идеально подошедший для роли. Его лицо в гриме маски сделало облик кровавого короля совсем уж зловещим. А Гамлет **Ивана Янюка** предстал не томным неврастеником, а крепким, очень земным и энергичным человеком, умеющим постоять за себя. Колоритен Первый актер, ведущий, резонер, носитель здравого смысла в исполнении **Александра Истратькова**. Лукавый и мудрый **Иван Кривушин** — Розенкранц и **Никита Косачев** — Гильденстерн, составляют прекрасную пару и на глазах зрителей из двух вполне привычных и даже не особенно занятых персонажей превращаются в почти трагических героев. На наших глазах они осознают ту роль, которую взяли играть в этой страшной истории. Палачи и жертвы, трусы и заигравшиеся мальчишки, безответственные и равнодушные, они осознают ужас своего положения.

По-театральному изобретательная, зрелищная, глубокая, многослойная и многозначная история вызвала восторг публики, уважение коллег, признание критиков.

Три спектакля по произведениям Шекспира показали три разных подхода, три направления в толковании великих пьес и остается только сожалеть, что на конференции не говорили об этих постановках, особенно, учитывая, что среди гостей фестиваля был наш шекспировед №1 уважаемый **Алексей Вадимович Бартошевич**.

Драматический театр Варшавы (Польша) привез спектакль «Мера за меру» в постановке литовского режиссера **Оскараса Коршуноваса**. Сценография и видео — **Гинтарас Макаревичюс**. Конструкция, выстроенная на сцене, сразу определила его атмосферу. Огромная, многоярусная, почти уходящая под колосники. Добротная, монументальная угрожающая — олицетворение иерархической власти. Трибуны, столы, лешенки, ярусы. Все серьезно, консервативно, неизбежно. Вертикаль власти. И маленькие человечки, взбегающие, спускающиеся, пытающиеся пристроиться на этой конструкции, найти свое место.

Жесткие моральные нормы, перевертыши, люди-монстры, надевающие маску, нарушающие ими же установленные законы. Столкновение принципов и тайных желаний. Показателен финал, когда герцог, наведя порядок в государстве, обличив Анджело и раздав «всем сестрам по серьгам», властно сообщает Изабелле, что она станет его женой. Еще один акт насилия, облеченный в более пристойную форму. Суть государственного насилия осталась прежней. По мнению Оскараса Коршуноваса, «Мера за меру» — рассказ о власти, ее драме и абсурдах. Главный вопрос — это оппозиция: власть и мораль. Шекспир спрашивает, могут ли правители быть справедливыми и моральными, или используют ли они мораль, чтобы получить и реализовать власть.

«**Буря!**» в постановке **Ирины Брук Национального театра Ниццы (Франция)**, — зрелище озорное, красочное и трогательное. Королевские страсти и битва за престол оказались снижены и «очеловечены». Предметом борьбы братьев стал неаполитанский ресторан, новые кулинарные рецепты. Главное — кухня, где весело кошеварит комический персонаж Просперо — чу-

до шеф-повар, создатель рецептов новых блюд. Приплывшие на корабле гости, которых разметала буря, — работники ресторана, и избранник Миранды покоряет сердце ее папаша новыми изысканными блюдами. Спектакль проникнут иронией, игровой стихией, стремительно развивается действие, страсти все чуть с перебором, с итальянско-экзальтацией, серьезным глубоким рассуждением здесь не место. Ирина Брук, талантливая дочь знаменитого Питера Брука, создает цельное яркое зрелище, выдерживает жанр, вмещает события в один час десять минут, очаровывает забавной и простодушной игрой актеров.

Завершались показы спектаклем «**Зимняя сказка**» Санкт-Петербургского ТЮЗа имени А.А. Брянцева, хозяина фестиваля. Появление этой постановки в репертуаре театра наглядно демонстрировало тот творческий потенциал, который заложен в принципах существования «Радуги». В прошлом году на 18-м фестивале был с успехом показан спектакль московского Театра имени Евг. Вахтангова «Гроза», поставленный Уланбеком Баялевым. ТЮЗ пригласил режиссера на постановку, премьера вышла весной 2018 года.

В творческой команде ученика Сергея Женовача, талантливого выпускника режиссерского факультета ГИТИСа 2006 года Уланбека Баялиева, болгарский художник, скульптор, декоратор, автор художественного оформления и костюмов Юлиан Табаков и композитор Фаустас Лагелас, автор музыки к десяткам спектаклей, постоянно сотрудничающий с Римасом Туминасом и многими другими известными режиссерами.

Спектакль получился завораживающе красивым, стильным, печальным, энергичным, напоенным поэзией и приправленным иронией, необыкновенно театральным, пластически выверенным, музыкально гармонизированным, вовлекающим в мир грез и жестокой реальности, за театральными масками и преувеличениями скрывающий подлинный трагизм. В этом спектакле можно все. Кровожадно скалит зубы Король Леонт — Александр Иванов,

яростно переигрывая, вращая глазами, изрыгает проклятья, чтобы посмеяться над собой, но и предупредить — я могу быть и беспощадным. Очаровывают выверенные мизансцены, вроде той, когда длинной «гусеницей», друг за другом, прижавшись один к другому, печально двигаются придворные и застывают в картинно эффектных позах.

Все чуть-чуть понарошку, нарочито внешне, как и пафосные речи придворной дамы Паулины, жены Антигона (**Анна Лебедь**).

И все чуть-чуть по-хулигански, как заставка, когда два молодых актера, он и она (трагическая маска — Олег Сенченко и комическая маска Анастасия Казакова), мгновенно безмолвно разыгрывают и сцену из «Отелло», и сцену из «Ромео и Джульетты», словно договариваясь со зрителями — это игра, это наше отношение к наследию великого англичанина. Или нахальная отсылка к спектаклям Римаса Туминаса — ведь именно на вахтанговской сцене Уланбек после долгого телесериального перерыва снова заявил о себе как о ярком, самобытном театральном режиссере. Летит снег, фирменный знак спектаклей Туминаса, появляется медведь — забавный мишка, актер в коричневом костюме с головой медведя (**Жузьма Стомаченко**) как в «Евгении Онегине» Туминаса — и это знак преемственности и уважения.

А еще в спектакле есть очаровательная благородная Гермиона **Анны Дюковой**, ее прелестная дочь Утрата **Анны Слынько**, старый, мудрый, много знающий дуралей **Валерия Дьяченко**.

«Радуга» завершена. Осталось сказать спасибо художественному руководителю проектов ТЮЗа имени А.А. Брянцева режиссеру **Адольфу Шапиро** и неутомимой **Светлане Лаврецовой**, директору ТЮЗа имени А.А. Брянцева, руководителю фестивального проекта «Радуга», и всем-всем, кто помогал осуществлению этого настоящего праздника театра.

Валентина ФЁДОРОВА

Фото предоставлены автором

ДОН КИХОТ, КОЛОМБИНА И КОВЯКИН ИЗ ГОГУЛЕВА

VIII Международный фестиваль камерных и моноспектаклей «LUDI»

Фестиваль «LUDI», что с 2010 года собирает в Орле Театр «Свободное пространство», фестиваль с историей, традициями, настраивающий своих постоянных зрителей и участников на вполне определенные ожидания. Из последних (неизменно оправдывающихся) — надежда на встречу с новыми и яркими актерскими индивидуальностями, что так понятно, когда половина названий в афише — моноспектакли, бенефисы лицедеев, те самые случаи, когда выходящий на сцену актер «должен войти в тебя или выйти вон» (слова героя пьесы Ингмара Бергмана «После репетиции»).

Я был и на предыдущем фестивале «LUDI»-2017, и в мою зрительскую память навсегда вошли герои американско-

го актера Бремнера Дьюти (он играл антифашистское «Кабаре-33» с зонгами Курта Вайля), киргизской актрисы Кулайым Канныметовой (моноспектакль «Материнское поле»), сербского актера Бранко Джурича (Федор Карамазов в спектакле по роману Достоевского).

На фестивале-2018 с прошлогдними фаворитами мог, пожалуй, встать рядом лишь один зарубежный лицедей. **Винициус Пидейд** из далекой **Бразилии**, драматург, режиссер и актер моноспектакля «Тюрьма», играл исповедь своего героя, пианиста и наркодилера, знающего о готовящемся в тюрьме бунте, в ходе которого сокамерники наверняка расправятся и с ним, заподозренным в стукачестве, считающим дни и часы до неизбежного, но не способного на

«Тюрьма». В. Пидейд



донос. Это был поток открытых и яростных эмоций, монолог человека на пределе, на гибельном крае. «Тюрьма» получила награду за лучший моноспектакль фестиваля.

Впечатления от других зарубежных участников были скромнее. Польский моноспектакль «**Контрабасист**» по пьесе **П. Зюскинда** (в России она идет под названием «Контрабас»), пару лет назад получивший высшую награду фестиваля монодрамы в Нью-Йорке (режиссер **Кшиштоф Пулковский**, исполнитель — мастеровитый актер яркой индивидуальности **Кшиштоф Рогацевич**), в Орле был принят дружелюбно, но сдержанно: несколько российских актеров, давно играющих эту монопьесу, все же извлекают из нее куда больше глубоких и тонких смыслов, чем их польский коллега. Израильский (и бывший наш) актер **Ариэль Крижопольски** в моноспектакле «**Клоун**» (по роману **Генриха Белля** «Глазами клоуна», режиссер **Ярон Шильдкрот**) слишком увлекся профессиональным статусом своего героя, слишком хотел рассмешить. А ведь герой Белля Ганс Шнир — клоун вне манежа, в минуты рефлексий, эмоционального стресса, клоун с

грустными глазами, родной брат Леонида Енгибарова, а не традиционного Рыжего. **Хорватский театр из Загреба «Морузгва»** привез на фестиваль спектакль «**Бобочка**» про одну, пожалуй, не главную героиню романа «**Возвращение Филиппа Латиновича**» **Мирослава Крлежи** (режиссер **Иван Лео Лемо**). Можно быть благодарным театру за открытие для фестивального зрителя имени писателя, который в Хорватии считается классиком, а в России все же известен, скорее, лишь старшему и среднему поколению, но сам спектакль про порхающую с мужчины на мужчину Бобочку (гремучая смесь Кармен и Лулу) показался несколько невнятным и просто скучноватым, а чувственную свободу своей героини актриса **Эция Ойданич** демонстрировала, пожалуй, несколько однообразно.

Других зарубежных гостей не было. О соотечественниках. Было три спектакля хозяев — театра «Свободное пространство». Два внеконкурсных, оба на малой сцене. «**Телеграмма**» по пьесе **Олега Михайлова** в постановке **Ларисы Леменковой** посвящена памяти звезды немецкого немого кино и актрисы латышского театра «Скатуве», рабо-

«Цыпленок из буквarya». В. Лагоша





«Люди Ламанчи». Сцена из спектакля

тавшего в Москве в тридцатые годы XX века, Марии Лейко. Расстрелянного театра — почти все его актеры, и Мария Лейко в их числе, стали жертвами репрессий. Олег Михайлов написал очень хорошую пьесу, в ней все держится на зыбкой грани фантазии и реальности (спрятаться от ужасов жизни можно только в выдумку, но, увы, ненадолго), в ней много игры с советскими мифологемами (в том числе литературными, не первый раз на современной сцене материалом для извлечения совершенно новых смыслов становится каноническая «детская» повесть Аркадия Гайдара «Чук и Гек»), интересные характеры. Но она требует особой тонкости, небанальной глубины театрального прочтения. В орловской «Телеграмме» это пока получается только у исполнительницы роли Женщины **Светланы Нарышкиной** (прототипом ее героини и была Мария Лейко).

Там же, на малой сцене, ведущий актер, а с этого сезона еще и худрук театра «Свободное пространство» **Валерий Лагоша** сыграл премьеру монодрамы **А. Кивиряхка «Цыпленок из букваря»** (режиссер **Линас Зайкаускас**). Лагоша играет вечного

ребенка в нелепом наряде, того самого блаженного, нищего духом, которого, как известно, ждет Царствие Небесное. Но на пути к этому «царствию» «особый человек» может стать орудием чужой преступной воли, не понимающим того, как его используют. Эта актерская работа, мастерство перевоплощения поистине виртуозны, и, конечно, Валерий Лагоша мог бы претендовать на одну из главных наград фестиваля, но худрук театра-хозяина не счел возможным выставить свой спектакль на конкурс.

В конкурсной программе «Свободное пространство» было представлено спектаклем другого худрука. **Александр Михайлов** руководил этим коллективом ровно тридцать лет, именно при нем Орловский ТЮЗ сменил название, необыкновенно расширил сферу своих творческих исканий, он — отец-основатель фестиваля «LUDI». Романтическим мюзиклом «**Люди Ламанчи**», вошедшим в афишу нынешнего фестиваля, Александр Михайлов простился с должностью худрука (но в театре не теряют надежд на продолжение творческого сотрудничества со своим мастером). Это сценическое полотно большой формы, демонстрирующее

серьезные возможности труппы (не только драматические, но и вокальные), с романтической атмосферой (несколько старомодной, но все равно захватывающей), замечательными актерскими работами **Максима Громова** (Сервантес, а затем Дон Кихот), **Елены Симоновой** (Альдонса), **Андрея Григорьева** (Санчо Панса), **Сергея Козлова** (доктор Карраско)... Жюри отметило Сергея Козлова за лучшую роль второго плана и сценографа спектакля **Владимира Королева** (лучшая работа художника). Спецприз фестиваля «За верность традициям» вручен Александру Михайлову.

Два других орловских театра, участвовавших в нынешнем фестивале, увы, разочаровали. В «психологическом триллере» по мотивам «Коллекционера» **Джона Фаулза Орловской академической драмы имени И.С. Тургенева** (режиссер **Ольга Шведова**) не было ни психологизма, ни той атмосферы сгущающегося ужаса, что есть в литературном первоисточнике. Неточность и какая-то неряшливость в главном и в деталях, в распределении ролей, отсутствие подлинного смысла и чувства.

«**Иван Грозный**» в театре «**Русский стиль**» имени **М.М. Бахтина** претен-

довал на полемику с Карамзиным и Эйзенштейном (так заявил перед началом спектакля его драматург, режиссер, исполнитель роли Ивана Грозного в старости и худрук театра **Валерий Симоненко**), создание образа не кровавого злодея, но государственника и страдальца. А вышла вампука, еще и сильно отдающая «госзаказом». Предыдущий губернатор Орловской области, как известно, был большим поклонником Ивана Грозного, даже поставил ему памятник возле одного из храмов. Изначально, кстати, планировали установить его возле «Свободного пространства», театр взбунтовался и отбилсЯ от такого соседства. Как только текст пьесы отходит от стихир Ивана Грозного и цитат из хроник, возникает чудовищная фальшь, четыре Ивана (царя в разном возрасте играют разные актеры) не складываются в единый образ, все остальные персонажи похожи на «бояр, приклеенных к бороде» из дурной оперы, а в финале, когда умирающий царь ведет диалог с давно почившим Василием Блаженным («Вася, ты же умер?»), зрители, увы, не скорбят, а хохочут.

«Колесо Колумбины». Колумбина — Н. Свешникова





«Спаси камер-юнкера Пушкина». Сцена из спектакля

Но хватит о грустном. Поводов для радости было куда больше. Энергия молодости, музыки, приятия драматизма, но и праздника жизни переливалась в спектакле **«Колесо Коломбины»**, совместном проекте **Национального театра Карелии из Петрозаводска** и **петербургского ООО «Земляничные поля»** (пьеса **Леонида и Ирины Ворон**, режиссер **Андрей Дежонов**). Это пронизанное музыкой (ее авторы — участники спектакля) зрелище, где персонажи наших дней носят имена героев комедии дель арте, рождалось как дипломная работа актерского курса Андрея Дежонова, а сейчас отправилось в самостоятельное плавание (спектакль уже сыграли в Петербурге на сцене МДТ, затем в Орле, где его пригласила в Сербию председатель нынешнего фестиваля «LUDI», известный сербский критик **Драгана Бошкович**). Драматургия «Колеса...» далека от идеала, но почти идеальными (не только для драмы, но и для мюзикла) кажутся его юные актеры, особенно **Наталья Свешникова**, сыгравшая Коломбину. Ей вручена награ-

да за лучшую женскую роль. «Колесо Коломбины» признано «лучшим спектаклем на большой сцене».

Фестиваль не изменил своим традициям, по-прежнему было много незаурядных актерских работ, о каких-то приходится говорить в телеграфном стиле. «Лучший актерский дуэт» — обаятельная и красивая пара **Тамары Адамовой** и **Артема Самигуллина** в спектакле частного театра **«the ТЕАТР»** из Уфы **«Солнечная линия»** по пьесе **Ивана Вырыпаева** (режиссер **Алсу Галина**). Воссоздавший в моноспектакле **«Дюжина ножей в спину революции»** мир не только прозы **Аркадия Аверченко**, но и образ развороченной революцией и Гражданской войной России актер **Таганрогского театра имени А.П. Чехова Владимир Бабаев** (он же режиссер спектакля). **Владимир Шабельников**, тонкостью и глубиной своей работы в роли Питунина просто спасший спектакль **Санкт-петербургского театра «Суббота» «Спаси камер-юнкера Пушкина»** по **М. Хейфецу** (режиссер **Татьяна Воронина**),



«Записи Ковякина». Ковякин — С. Загребнев

чи массовые сцены все время проваливались в дешевую клоунату (Владимир Шабельников получил фестивальную награду за лучшую мужскую роль). Блистательный ансамбль (трио: **Дмитрий Поднозов, Анатолий Хропов и Алиса Олейник**) спектакля **петербургского Театра «Особняк» «Машина едет к морю»** по **А. Бьерккунду**, сначала напугавший, а потом завороживший орловскую публику особой сомнамбулической атмосферой, магией игры, тайны, небанального театра. «Машина...» принесла награду за лучшую режиссуру постановщику спектакля **Алексее Янковскому**.

Наконец, о главном впечатлении. Оно, конечно, тоже актерское, но и, как во многих работах этого фестиваля, неразрывно связано со словом, литературой, великой, но по разным причинам подзабытой. Актер московского **Театра на Покровке Сергей Загребнев** для своего независимого проекта (моноспектакля) «**Записи Ковякина: ищущего выхода из плана жизни**» выбрал повесть **Леонида Леонова «Записи некоторых эпизодов,**

сделанные в городе Гоголеве Андреем Петровичем Ковякиным». С каким наслаждением (но и горечью) слышишь со сцены этот текст о смене и сломе эпох, сколько в нем потаенного ужаса, внешне-го смирения и тайного бунта, сколько о том, что было сто лет назад, но возвращается в день сегодняшний. Моноспектакль шел на большой сцене на огромный зал, который актером был взят абсолютно, при том, что никаких сценических аттракционов не предьявлялось (было несколько примет из области визуального театра). Вся энергия, вся глубина, интеллектуальная сила и чувственная манкость спектакля были именно в том, как присвоено и прожито актером слово Леонова, попадающее со сцены прямо в души зрителей. Работа мастерская (даже не верится, что это первый режиссерский опыт **Сергея Загребнева**), совершенно заслуженно удостоенная Гран-при VIII международного фестиваля камерных и моноспектаклей «**LUDI**» в Орле.

Владимир СПЕШКОВ

В ПРОВИНЦИИ У МОРЯ

XVI Фестиваль театров малых городов России

«Я бы «Одуванчикам» дал!» — сияющий от радости, сказал сразу после церемонии вручения призов XVI Фестиваля театров малых городов России режиссер **Олег Липовецкий**. «Сияющий» — потому что именно его спектакль **«Мертвые души»**, поставленный в театре **«Поиск»** (г. Лесосибирск), только что получил Гран-при и путевку в Москву. А **«Одуванчики»** — это спектакль театра **«Парафраз»** из Глазова **«Вино из одуванчиков»**, главный конкурент **«Душ»**. В реплике победителя вся соль уникального в пределах нашего отечества фестиваля, его атмосфера и его миссия.

Евгений Миронов, художественный руководитель **Театра Наций** — учредителя и организатора фестиваля, сумел добиться такой господдержки, которая позволяет ежегодно собирать со всей страны лучшие коллективы в одном из малых городов и обеспечить их проживание в течение всей фестивальной недели, возможность смотреть спектакли друг друга, участвовать в их обсуждениях и совместных мастер-классах. Знакомства, ежедневное общение, возникновение новых творческих идей и союзов — живые связи, «прошивающие» все театральное пространство страны, творящие общий контекст, определяющие систему координат. Образовалось настоящее актерское содружество. Тому пример, с какой самоотдачей и импровизационным мастерством в этом году произошли три срочных ввода. В спектаклях **«Ревизор»** и **«Смерть Тарелкина»** неожиданно по разным причинам выбыли из строя три исполнителя. Их срочно заменили актеры из других теат-

ров **Петр Незлученко**, **Кирилл Имеров** и **Игорь Бульгин**. Вошли как родные! Жюри даже учредило новый приз «За актерское братство и мастерство», который с радостью вручило всем троим.

Не стоит забывать, что именно театров малых городов в России больше любых других, что они работают в самых отдаленных уголках (афиша 2018 собрала урожай из **16 спектаклей** от Минусинска на востоке до Советска на западе), что они чаще всего в своих городах становятся единственным местом живого общения с культурой страны и мира. Цели фестиваля не только эстетические, но и просветительские, и культуртрегерские. Поэтому программа получается неровная. В нее попадают и лучшие спектакли, которые с каждым годом все чаще потом становятся номинантами, а то и лауреатами **«Золотой Маски»**. И спектакли театров, прежде в фестивальное движение не вовлеченных, но живых, нуждающихся и стремящихся к развитию. Такой новый участник — новая точка роста.

Важно даже то, что каждый год меняя место проведения, фестиваль способствует обновлению сценических площадок, на которых проходят показы. И привлекает новых зрителей. На сей раз таким местом впервые стал **Новоросийск**. Труппа **Муниципального драматического театра им. В.П. Американа** состоит отчасти из актеров-любителей. Играет свои спектакли не каждый день. Впервые стала участником фестиваля только в прошлом году и получила приз **«Надежда»**, что сразу привлекло к ее судьбе внимание местных властей и в разы увеличило посещаемость. В этом году в конкурсную афишу впервые



«Иблис». Иблис — Р. Зиннуров. Мензелинский татарский драматический театр им. С. Амутбаева

вошли спектакли из **Кинешмы, Тары, Мензелинска, Нижнего Тагила и Мичуринска**. И вновь приз «Надежда» был вручен одному из «дебютантов». Его получил изумительно пластичный и точно исполняющий замысловатый режиссерский рисунок молодой актер **Мензелинского государственного татарского драматического театра имени С. Амутбаева Рустем Зиннуров** за роль Иблиса в спектакле «Иблис» в постановке **Сергея Потапова**.

Большую роль на фестивале играет председатель жюри — каждый год новый, но всегда известный актер и настоящий Мастер. Искренний восторг **Игоря Костоловского** или точные профессиональные подсказки **Ольги Остроумовой** для участников бывали дороже всяких призов. А Ольга Михайловна и сама настолько увлеклась происходящим, что стала постоянным членом жюри. Повезло фестивалю с председателем и в этом году. **Игорь Скляр** сразу пре-

дупредил, что никакой снисходительности от него ждать не надо. И, действительно, планку задал высокую, но очень точно аргументировал свою позицию, объяснял профессиональные нюансы в актерских работах, с участниками был честен, открыт и доброжелателен. А потому **Приз Председателя жюри**, который **Игорь Скляр** вручил актеру театра «Парафраз» (г. Глазов) **Игорю Павлову** за роль Тома в спектакле «Вино из одуванчиков» прозвучал как настоящее признание мастерства товарища по цеху.

Нынешний фестиваль выявил и очень тревожную тенденцию. Сам он — своеобразная вершина айсберга, праздничное событие большой **Программы поддержки театров малых городов России**, которую проводит Театр Наций. Буднями же этой программы является режиссерская лаборатория, руководимая **Олегом Лоевским**, которая в течение года путешествует по разным городам, причем, преимущественно тем,



«Мертвые души». Драматический театр «Поиск» (Лесосибирск, Красноярский край)

чи театры пока еще не знакомы с новым поколением режиссеров и мало работают с современной российской драматургией. В результате за неделю работы возникают 3–4 эскиза спектаклей. Раньше удачный эскиз становился поводом для заключения с режиссером нормального контракта, по которому он имел возможность довести за месяц-полтора работу до полноценной премьеры. И часто такие премьеры потом становились событиями Фестиваля театров малых городов. Но в этом году в Новороссийск приехали несколько спектаклей, якобы выросших из эскизов, которые на самом деле эскизами и остались. То есть театры, решив не тратить на репетиционный период, просто включают в репертуар очевидные полуфабрикаты. Режиссеры Михаил Заец («Чудный день, чтоб сдохнуть», Новороссийский драматический театр им. В.П. Америкяна), Вячеслав Тыщук («Случай на станции Кочетовка»,

Нижнетагильский драматический театр им. Д.Н. Мамина-Сибиряка), Евгения Беркович («Отрочество», Драматический театр «Колесо» имени Г.Б. Дроздова, г. Тольятти), придумав яркий ход для эскиза, потом получили от двух до семи репетиционных точек для завершения работы. В результате родились приблизительные наброски, с непродуманными внутренними связями, с однозначными, лишенными нюансов смыслами. При этом потенциал всех трех спектаклей очевиден. Ему просто не дали реализоваться.

Еще одна тенденция, над которой стоит задуматься: фаворитами фестиваля 2018 года стали комедии, чего раньше не было. Гран-при «Лучший спектакль большой формы» — «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина (режиссер Павел Зобнин, Серовский театр драмы им. А.П. Чехова, г. Серов, Свердловская область), Гран-при «Лучший спектакль малой формы» — «Мертвые



«Смерть Тарелкина». Серовский театр драмы им. А.П. Чехова

души» по мотивам поэмы **Н.В. Гоголя** (режиссер **Олег Липовецкий**, **Городской драматический театр «Поиск», г. Лесосибирск, Красноярский край**), Приз «**Лучший актерский дуэт**» – **Ирина Несмиянова** и **Полина Козловская** в спектакле «**Ревизор**» **Н.В. Гоголя** (режиссер **Артем Терёхин**, «**Тильзит-Театр**», г. Советск, **Калининградская область**). Все три спектакля весьма схожи по режиссерскому подходу. Это – «праздник театральности», что называется, упоение игрой, свободой существования на сцене, контактом со зрителями, очаровательное актерское хулиганство. Причем, вовсе не бессмысленное упоение. Текст звучит чрезвычайно актуально и остро резонирует с публикой. Но за смыслы во всех трех постановках отвечают классики, написавшие текст, а режиссеры вместе с актерами увлеклись изобретением гэгов и милых черточек в броской характерности персонажей. Театры дальше не пошли, в глубины не заглядывали, личных откликов

не искали. Получилось очень весело, сыграно легко и азартно.

Режиссер Олег Липовецкий разложил поэму Гоголя «Мертвые души» всего на три голоса. Три скучающих в магазине секунд-хенда продавца с удивлением обнаруживают на прилавке книжку в мягкой обложке и от нечего делать начинают ее читать. Один (**Олег Ермолаев**) за Чичикова, а двое других (**Максим Потапченко** и **Виктор Чариков**) за всех остальных. Все магазинное старье идет в дело моментального преобразования актеров из одного персонажа в другой на глазах зрителя. Фантазии море, точных находок тьма, упругий ритм стремительно нарастает, тройка (конечно, птица) набирает ход, три часа пролетают махом. Но... чем лично режиссера и актеров зацепил полет птицы-тройки: напугал или обрадовал, или разочаровал? Не важно. Главное – красиво летит.

Режиссер Павел Зобнин пьесе «Смерть Тарелкина» персонажей, напротив, при-

бавил. И каждому из них сочинил целый каскад трюков. Сценограф **Евгений Лемешонок** создал образ темного подвального чрева огромного дома, где среди проржавевших урчащих труб только оборотни в погонах и без обитателей могут. Во втором акте подвал этот обрачивается современной ментовкой, но сути своей – чрева ненасытного – не меняет. Царит здесь громокипящий Расплюев (**Петр Нездученко, спец-приз Ольги Остроумовой**). И порой кажется, что он и есть человеческое воплощение этого чрева, оборачивающегося то подвалом, то ментовкой. Спектакль намеренно избыточный, неугомонный, порой очень смешной, но не страшный. Обратничество здесь сродни актерству, и каждый оборотень по-своему обаятелен.

Приз «**За лучшую женскую роль**» разделили две юные актрисы: **Александра Комлева** за роль Анны и **Анна Дунаева** за роль Марии в спектакле «**Карл и Ан-**

на» **Леонгарда Франка** (режиссер **Денис Хуснияров, Русский драматический театр «Мастеровые», г. Набережные Челны**). Они сыграли историю двух подруг, ждавших одного и того же мужчину Карла с Первой мировой: жену Анну и безнадежно влюбленную Марию. Сюжет бродячий: через много лет возвращается из плена солдат, уверяющий, что он Карл, которого изменила до неузнаваемости война, но он до мелочей помнит жизнь с любимой Анной. Мария не верит, но Анна в конце концов приняла его как мужа и полюбила. А потом возвращается настоящий Карл. Дениса Хусниярова заинтересовали не мелодрама или детектив, которые обычно увлекают из этого сюжета. Он поставил спектакль о том, что с войны нельзя вернуться, и что любовь сильнее смерти. Лаконичная холодно-серая сценография **Елены Сорочайкиной** – вздыбленный войной пол когда-то уютного дома,

«Ревизор». «Тильзит-Театр» (Советск, Калининградская область)





«Карл и Анна». Русский драматический театр «Мастеровые» (Набережные Челны)

рассеченный провалом, или окопом, или дорогой, уходящей из мирной жизни. Теплый свет **Александра Рязанцева**, рисующий профили героев — живых на фоне смерти. Статичные мизансцены, срывающиеся в экспрессию танца. Тишина долгих пауз в немногословном диалоге, взрывающаяся грохотом боя или отчаянным зонгом. Нарочито эстетский режиссерский рисунок, снимающий даже намек на сентиментальность. И пронзительное, подлинное, каждый миг наполненное существование актеров, когда событием становится тень улыбки, взгляд, неуверенное прикосновение... Жюри могло бы отметить работу всего квартета, но у **Алексея Ухова** и **Михаила Шаповала** оказался безоговорочный конкурент.

Единогласным решением жюри приз «За лучшую мужскую роль» был при-

сужден **Дамиру Салимзянову** — режиссеру и исполнителю главной роли в спектакле «Вино из одуванчиков» по повести **Рэя Брэдбери**. Салимзянов-актер играет двенадцатилетнего Дугласа с простодушием и азартом подростка, но в то же время и с мудрой теплотой любящего его взрослого. И спектакль у Салимзянова-режиссера столь же объем: легкий, уморительно смешной, но о трагическом осознании человека себя смертным. Ватагу предающихся всем радостям лета и каникул детей играют корифеи замечательной труппы «Парафраза», с присущей им правдой чувств, но без тюзовской попытки изображать «очаровательных малышей». Просто они уверены, что мир создан для них, что он вечен и уже ими понят. Стариков же, историям которых дети не очень-то доверяют, играют юные студийцы театра. Пото-



«Вино из одуванчиков». Глазовский драматический театр «Парафраз»

му что в «вечном мире» не может быть и намек на близость ухода. Поэтому, когда умирает юная любимая бабушка Дугласа, так остро сочувствуешь его обиде. Он воспринимает смерть как предательство. Какой смысл в лете, в сборе одуванчиков, в новых кроссовках, в жизни, если все это может кончиться?

В маленьком городе Глазове спектакли долго не живут. Публики не хватает больше чем на сезон-два проката, даже если зрители смотрят их по несколько раз. Да и у бедно живущего театра «Парафраз» нет места для хранения декораций. Обычно они служат материалом для декораций следующей премьеры. «Вино из одуванчиков» вряд ли доживет до следующего года. Когда Игорь Скляр об этом узнал, то возмутился: «Как можно? Этот спектакль нужно по всей России возить, чтобы все увидели, что зна-

чит живой театр». Наверное, главной проблемой Программы поддержки театров малых городов России не помешало бы дополнение в виде мобильного продюсерского центра, организующего гастроли лучших спектаклей по всей стране: «Малые гастроли», например, по аналогии с «Большими гастролями». Но в ближайшие годы об этом и мечтать не стоит. Жаль, что ни два приза жюри, ни приз Ассоциации театральных критиков «За свободу театрального мышления», полученные спектаклем Дамира Салимзянова, не дают ему шанса приехать хотя бы в Москву. И ради этого я бы Гран-при тоже «Одуванчикам» дала.

Елена ГРУЕВА

БОЛЬШЕ, ЧЕМ ТЕАТР

X Международный театральный фестиваль «Гостиный двор»

«**Г**остиный двор» дебютировал на оренбургских подмостках без малого четверть века назад и проводился один раз в три года. Пять лет назад было решено проводить фестиваль каждый год, посвящая всякий раз одному жанру театрального искусства — драматическому, музыкальному или кукольному. Нынешний «Гостиный двор» стал смотром музыкальных театров. Свое творчество представили коллективы из **Белоруссии, Республики Крым, Свердловска и Оренбурга**. В фестивальной афише — пять разнообразных по жанру и стилю спектаклей, поставленных по известным, если не сказать классическим произведениям.

ШАМПАНСКОЕ ОТ МУШКЕТЕРОВ

Миссия открыть праздник была возложена на хозяев сцены — **Оренбургский театр музыкальной комедии**. Мюзикл **Максима Дунаевского «Три мушкетера»** оказался как нельзя кстати для того, чтобы создать у публики праздничное настроение.

Во второй день фестиваля на оренбургские подмостки спустились с Олимпа греческие боги. Явление их было эффектным и впечатляющим — высокие котурны, как полагается в древнегреческом театре, светящиеся гигантские силуэты. Так началось действие спектакля «**Боги и люди**», который привез на фестиваль **Государственный академический музыкальный театр Республики Крым**. Зрители от всей души аплодировали яркому

«Боги и люди». Музыкальный театр Республики Крым





«Тристан и Изольда». Белорусский музыкальный театр

сплаву классического и современного балета по мифам о Прометее и Икаре, бросившим вызов грозным богам. Аплодисменты были предназначены крымчанам не только как артистам — богам сцены, но и как людям, не побоявшимся трудностей путешествия до далекого Оренбурга. Ведь им пришлось добираться трое суток в автобусе, чтобы стать «постояльцами» нашего «Гостиного двора». Правда, были и бонусы — труппа впервые проехала по новоиспеченному Крымскому мосту, который произвел неизгладимое впечатление своей грандиозностью.

РОССИЯ И БЕЛОРУССИЯ — ВСЕГДА ВМЕСТЕ!

В отличие от крымчан, которые уже побывали в Оренбурге три года назад, **Белорусский государственный академический музыкальный театр** оказался здесь впервые, но своим спектаклем «Тристан и Изольда» снискал любовь оренбургской публики всерьез и надолго. Овеянная веками легенда о любви была представлена в жанре фолк-рок-мюзикла, где

сплелись воедино зажигательные ирландские пляски, драматические мизансцены, балетная хореография, оперный вокал и ритмы рок-музыки.

Настоящим сюрпризом стало появление среди персонажей спектакля любимца оренбургской публики — артиста театра музыкальной комедии **Александра Попова**.

Оказывается, перед самым выездом белорусской труппы на фестиваль в армию был призван артист, исполняющий роль пажа. За несколько часов до представления на эту роль и был введен наш земляк. «Россия и Беларусь — всегда вместе!», — сказал после спектакля директор Белорусского театра. И зал с ним абсолютно согласился, устроив овацию.

АССОЛЬ В ОРЕНБУРГСКИХ СТЕПЯХ

Не обошлось без сюрпризов и в день закрытия фестиваля. В спектакле «**Алые паруса**» **Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии**, одного из самых прославленных на Урале, на сцену вышла наша землячка **Татьяна Мокроусова**. Роль ма-



«Тристан и Изольда». В центре А. Попов

тери Ассоль была исполнена ею так пронзительно, что стала камертоном для всего представления. Это особенно приятно, потому что актерскому мастерству Татьяна училась в Оренбурге. Мюзикл **Максима Дунаевского** в постановке Свердловского театра – лауреат трех наград премии «Музыкальное сердце России», в том числе в номинации «Лучшая музыка». Хотя впервые произведение Дунаевского увидело свет на драматической сцене – в Российском академическом молодежном театре в Москве. И только потом, специально для Екатеринбурга, была создана оригинальная музыкальная редакция, благодаря которой и появился полноценный мюзикл. – Это не Грин, – сказал в антракте знакомый.

Да, это не романтическая история-сказка Александра Грина. Это история тяжелая и местами страшноватая, рассказанная очень выразительным театральным язы-

ком о том, что для тех, кто прошел трудный путь, вера в мечту еще более необходима.

Фестиваль закончился, но театральное сотрудничество продолжится. Так, результатом нынешнего «Гостинного двора» станут обменные гастроли Оренбургской музкомедии и Белорусского театра. Кстати, благодаря знакомству с крымчанами на прошлом фестивале наш театр уже побывал в Крыму.

«Больше, чем любовь...» – поется в одной популярной песне. А наш «Гостинный двор» больше, чем театр.

Павел Самсонов, вице-губернатор – заместитель председателя Правительства Оренбургской области по социальной политике:

– Оренбуржье не зря называют сердцем Евразии: наша область – одна из ведущих площадок евразийской интеграции. Это касается всех сфер взаимодействия и, прежде всего, культуры. Далеко за пределами России Оренбургскую область зна-



«Алые паруса». Свердловский театр музыкальной комедии

ют по мероприятиям международного уровня, таким, как кинофестиваль «Восток — Запад. Классика и авангард», джазовый фестиваль «Евразия» имени Юрия Саульского и, конечно же, по театральному фестивалю «Гостиный двор».

Алла Лигостаева — и. о. первого замминистра культуры Оренбуржья:

— Фестиваль «Гостиный двор» — одно из самых любимых и ожидаемых культурных событий года. Он имеет свою историю, свое лицо, свой стиль. И есть еще одна отличительная черта — «фирменный» театральный зритель. Каждый коллектив, попавший на наш фестиваль, едва услышав аплодисменты, сразу начинает строить планы, как бы вернуться сюда еще. Если существует такое единение творцов на сцене и зрителя в зале, значит, у фестиваля долгая и счастливая судьба.

Ким Брейтбург — композитор, продюсер, куратор Оренбургского театра музыкальной комедии:

— Я очень рад, что праздник состоялся. Уровень приехавших театров достаточно высок. Труппы профессиональные, хорошо срепетированные. Представленные спектакли идут в репертуаре, пользуясь успехом. И театры, несмотря на то, что им пришлось выступать на новой для себя площадке, сумели не просто обжить нашу сцену, но передать дух своих постановок. Реакция зрителей не оставила на этот счет никаких сомнений. Я считаю, что те усилия, которые были потрачены для того, чтобы это все организовать, привезти те театры, которые, на наш взгляд, были наиболее интересны оренбургской публике, увенчались успехом. Остается сказать спасибо нашим коллегам, приехавшим из далеких городов. И, конечно, оренбургской публике, которая все эти дни заполняла зал. Люди с удовольствием награждали гостей аплодисментами и цветами.

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА

Фото автора

ЛЮБОВЬ, ТЕАТР, СУДЬБА



Уилл Шекспир – Д. Власкин, Виола – Т. Вилкова

Московский драматический Театр имени А.С. Пушкина представил на основной сцене премьеру спектакля «Влюбленный Шекспир». Это первая в России постановка пьесы Тома Стоппарда, написанная на основе созданного им совместно с Марком Норманом киносценария одноименного фильма режиссера Джона Мэддена, удостоенного премии «Оскар» в семи номинациях.

В основе этого едва ли не самого романтического, на сегодняшний день, спектакля Театра Пушкина, поставленного его главным режиссером **Евгением Писаревым**, – история любви Уильяма Шекспира и дочери богатого купца Виолы де Лессепс (для театра Т. Стоппарда перевела **Анна Колесникова**). На постановку Евгения Писарева вдохновил выдающийся британский драматург и режиссер **Деклан Доннеллан**, первым

поставивший «Влюбленного Шекспира» в лондонском театре «Noël Coward Theatre» в 2014 году. По словам Евгения Александровича, помимо многолетней творческой дружбы, у них с Доннелланом сложились прекрасные человеческие взаимоотношения. Он также признался, что английский режиссер очень хочет увидеть новую постановку Театра Пушкина, где его ждут в сентябре.

Как и в своей на шумевшей пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», ставшей оригинальным парафразом шекспировского «Гамлета», так и во «Влюбленном Шекспире» Т. Стоппард мастерски соединяет гениальные строчки его пьес (помимо «Ромео и Джульетты», это также «Два веронца», «Генрих VI», «Двенадцатая ночь») и сонетов с событиями жизни молодого драматурга. Вслед за Стоппардом, признанным одним из главных в мире специалистов по шекспировскому театру, Евгений Писарев идет по пути нестандартного прочтения драматургии,

постоянно «играя» смыслами, образами, символами и аллюзиями. Если в предыдущей своей пьесе («Розенкранц и Гильденстерн») Т. Стоппард обращается, как и сам У. Шекспир, к философской проблеме «что значит быть человеком?», то в пьесе «Влюбленный Шекспир», во главу угла ставится тема любви, а также жизнь людей театра.

Писарева волнует тема Театра как своеобразной квинтэссенции всей сущности человеческого бытия. Во «Влюбленном Шекспире» перед нами предстает театр елизаветинских времен, история становления первых лондонских театров, сопровождающаяся конкуренцией между труппами, когда на сцену выходит плеяда блестящих драматургов. Это, прежде всего, Кит Марло (**Андрей Кузичев**) и Уильям Шекспир (**Дмитрий Власкин**).

Несмотря на то, что история любви начинающего драматурга Уилла Шекспира и Виолы де Лессепс является вымышленной, ты проживаешь ее на про-

«Влюбленный Шекспир». Сцена из спектакля





Уилл Шекспир – К. Чернышенко

тяжении спектакля как подлинную. Тем более, что эта вымышленная история любви тесно переплетается с историей создания первой шекспировской трагедии. В спектакле она буквально, что называется, на глазах зрителей, рождается из комедии «Ромео и Этель, дочь пирата».

Как известно, в то время женщинам не разрешалось играть на сцене. Поэтому юная красавица Виола де Лессепс (**Таясия Вилкова**), бесконечно влюбленная в поэзию и театр и мечтающая выступать на сцене, переодевается юношей, представляясь Томасом Кентом, и присоединяется к труппе театра «Роза». Однако, Виоле не удастся долго скрываться под мужским платьем и придется открыться Уиллу, который, увидев ее случайно однажды, сразу полюбил. Вдохновленный своим чувством к Виоле, Шекспир создает гениальное творение – трагедию «Ромео и Джульетта», прославившую его имя в веках. Однако, обретя любовь как свою мечту, художник не может обойти

те социальные барьеры, которые ставит перед ним общество. Влюбленным не суждено быть вместе: Виола должна выйти замуж за лорда Уэссекса (**Александр Арсентьев**).

В отличие от «Ромео и Джульетты», пьеса «Влюбленный Шекспир» не перерастает в трагедию. Ведь ее герои влюблены не только друг в друга, но и в театр. И, расставаясь навсегда, Уилл и Виола придумывают новую историю любви. Только уже со счастливым концом. Ею станет следующая пьеса великого драматурга «Двенадцатая ночь»...

В своем спектакле Евгений Писарев мастерски сочетает жизнь с поэзией, реальность с театральностью. И над всем этим главенствуют любовь и чувство красоты бытия. Отсюда и главная задача, поставленная самим режиссером, – «разглядеть за красивой историей любви пьесу про магию театра, его суть и страсти тех, кто делает театр». И, надо сказать, что Е. Писарев, вся постановочная команда и актерский состав с этой зада-



Сцена из спектакля

чей справились просто великолепно.

Во «Влюбленном Шекспире» есть все, что нужно: яркие образы, блестящие диалоги, легкий и в то же время мастерски закрученный сюжет, а также фантазия и выдумка постановщиков, готовность к импровизации и удивительная заразительность актеров. В первую очередь, это относится к исполнителям главных ролей — Уилла и Виолы. В спектакле их великолепно играют недавние выпускники курса Е. Писарева — **Дмитрий Власкин** (во втором составе — **Кирилл Чернышенко**) и **Таисия Вилкова**, которые смогли передать такие свойственные юному возрасту их героев черты, как задор, открытость, жажду приключений и, что самое главное, чистоту души с ее вечными заблуждениями и надеждами. Они прекрасны, молоды, влюблены и необыкновенно искренни в своих чувствах. Режиссер подробно разрабатывает отношения героев, выстраивая их характеры как многоплановые. Такие возвышенные и романтические на-

туры всегда находят отклик в душах зрителей, заставляя им по-настоящему сопереживать, проживая вместе все происходящие с ними события.

Главная режиссерская мысль полностью воплощается актерски. Помимо создателей центральных образов, хочется особенно отметить в этом отношении по-рыцарски благородного **Андрея Кузичева** (Кит Марло), харизматичного **Игоря Хрипунова** (мистер Хенслоу), не останавливающегося ни перед какими преградами **Александра Арсентьева** (лорд Уэссекс), всегда готового прийти на помощь **Антоня Феоктистова** (Нед Аллен) и необыкновенно артистичного во всех своих проявлениях **Игоря Теплова**, создавшего запоминающийся образ великого английского актера эпохи Возрождения, друга и соратника Шекспира Ричарда Бёрбеджа (первого исполнителя таких ролей, как Гамлет, Ричард III, Лир, Генрих V, Отелло, Ромео, Макбет и других).

Пригласив в соавторы своей режиссер-



Уилл Шекспир – Д. Власкин, Виола – Т. Вилкова

ской концепции художника-сценографа **Зиновия Марголина**, художника по костюмам **Виктории Севрюковой**, композитора **Карлиса Лациса** (к слову сказать, виртуозно стилизованное живое звучание инструментов, используемое им на редкость изобретательно, очень украсило спектакль) и художника по свету **Дамира Исмагилова**, Евгений Писарев не прогадал. Вдохновившись абсолютно оправданной в данном контексте режиссерской идеей «театра в театре», Зиновий Марголин создает полукруглую металлическую декорацию-трансформер (по форме напоминающую знаменитый «Глобус» или любой другой театр шекспировской эпохи) с раздвижной дверью, превращающуюся то в сцену театра, то, разворачиваясь к зрителям обратной стороной, неожиданно открывающую перед нами театральное закулисье, то становящейся поочередно балконом, спальней, дворцом, пабом, улицей...

Изобретательно придуманные З. Мар-

голиным декорации дополняют красивые и стильные костюмы, выполненные Викторией Севрюковой с редким вкусом и изяществом, как и продуманная Дамиром Исмагиловым буквально до мелочей световая партитура. Отдельно следует отметить пластическую выразительность спектакля (актеры прекрасно танцуют и фехтуют), созданную хореографами **Альбертом Альбертсом** и **Александрой Конниковой**, и постановщиками боев **Андреем Ураевым** и **Григорием Леваковым**.

О чем же новый спектакль Евгения Писарева? О Любви и Театре. О Творчестве и Судьбе. И о великой силе Искусства, благодаря которой мы каждый раз готовы принимать вымысел за правду.

Ирина НОВИЧКОВА

Фото Юрия БОГОМАЗА

предоставлены пресс-службой театра

ИХ ВЕНЧАЛИ НЕ В ЦЕРКВИ

Если к мега-шедевр **Иоганна Штрауса**, его искрометной «Летучей мыши» **Театр «Московская оперетта»** обращался, как минимум, трижды (последняя ее версия идет здесь с 1975 года), то не менее знаменитый «**Цыганский барон**» он поставил под конец сезона 2017–2018 гг. впервые в своей истории. Объяснений этому, по меньшей мере, два: недоверие к прежнему либретто и трудности музыкального материала (приходилось в других театрах видеть постановки «Цыганского барона», где не исполнялась почти половина номеров — пять некому).

Невесомость музыкальной ткани «Цыганского барона» обманчива так же, как «безответственное» простодушие исходного либретто. По сути, это многосложная романтическая опера, где комедий-

ная стихия, при всем ее обаянии, явно уступает лирической, чувственной сути сюжета. И пусть «в народ» ушли лишь ария Баринкая «Я цыганский барон» и нахальная песенка Зупана «Я собой хорош», но истинными откровениями этого шедевра музыкальной драматургии остаются цыганское заклинание юной Саффи «Шингра!», чарующий дуэт Баринкая и Саффи «Кто нас венчал, скажи», виртуозные арии лукавой проказницы Арсены, блистательный вальс «О Вена, Вена!», наконец, пронизанная венгерским колоритом цыганская танцевальная сюита. И все это надо полноценно прочувствовать и, разумеется, спеть.

В новом либретто, созданном **Валерием Стольниковым**, довольно путаном и многословном, есть попытка соединить два смысловых потока: бытовой юмор ко-

Саффи — Е. Чудотворова, Шандор Баринкай — П. Иванов. Фото Н. Сокоревой





Сцена из спектакля. Фото Н. Сокоровой

медии «про поросят» и глубинный романтизм, которым пронизана музыка Штрауса. На сцене много цыган, как в спектакле того же театра «Фанфан-Тюльпан». Они не только увлеченно танцуют, но при поддержке мудрой и загадочной Чипры (**Елена Ионова**) борются за свои права. Даже во время увертюры, в полумраке перед замком они многозначительно слоняются по сцене, подобно контрабандистам из оперы «Кармен».

Помпезная встреча важного сановника, которую «ставит» с челядью самовлюбленный Зупан (**Александр Маркелов**), похожа на сцену из «Холопки», а сам хитрый и недобрый свиновод — на графа Кутайсова. Долгие поиски клада и разговоры о нем относят зрительскую память к оперетте «Трембита» (разница лишь в том, что в «нашей» истории клад давно потерял свою ценность). Персонажи то и дело провозглашают здравицы в честь императрицы Марии Терезии, которая своим указом вернула Баринкаю

наследные земли, где теперь живут цыгане, не вернув ему, однако, баронский титул. Все это раздражает Зупана, но мало интересует самого Баринкаю, с первого взгляда влюбившегося в красавицу Саффи, которая, оказывается, вовсе не цыганка.

К счастью, придуманные сложности сюжета быстро уходят на второй план, поскольку дирижер **Константин Хватынец** и режиссер **Алина Чевик** стараются сконцентрироваться на чудесной музыке Штрауса, ее внутреннем содержании, обратившись к «венской», сугубо авторской, полной версии партитуры, впервые воплощенной на сцене театра Ан дер Вин в 1885 году. Волшебные мелодии великого венца действительно звучат в спектакле насыщенно и полнокровно, хотя танцы могли бы быть изобретательнее.

Следуя авторской редакции, в нынешнем спектакле молодого героя Баринкаю поет тенор, а не баритон, к чему все при-



Оттокар — А. Бабик, Арсена — О. Белохвостова. Фото Я. Горбачевой

выкли. Рослый красавец **Павел Иванов** в длиннополом плаще похож на странствующего рыцаря вроде Ланцелота. В остром тембре его голоса есть романтическое напряжение и драматизм. Такого Баринка проблемы наследства интесуют меньше всего. Он всецело поглощен своим чувством к Саффи, которую хорошая певица **Екатерина Чудотворова** наделяет характером глубоким и смелым. На долю каскадной пары — лукавой Арсены и простодушного Оттокара — приходится неожиданно много блестящих певческих «хитов», с которыми молодые актеры **Ольга Белохвостова** и **Александр Бабик** справляются легко и вдохновенно.

Вокальный уровень спектакля вообще весьма высок. Значимые для сюжета эпизоды хора тоже спеты достойно (хормейстер **Татьяна Громова**). Много усилий потребовал комедийный сюжет. Здесь забавен постоянно пьяный взяточник барон Корнеро **Дмитрия Шумей-**

ко. Комическая нагрузка «с лирическим уклоном» пришлось на долю домоправительницы Зупана **Мирабеллы** и героя ее далекой юности графа **Омоня**, возникшего под финал как «бог из машины». За этими жизнелюбивыми людьми, способными ценить свое забытое прошлое, которых сыграли легендарные мастера **Светлана Варгузова** и **Юрий Веденев**, следишь с особенным удовольствием, поскольку зрителям тоже есть что вспомнить.

Но основной новостью первого в истории Театра оперетты «Цыганского барона» оказалась свежесть чувственных откровений главных героев, смелость их погружения в неотвратимо нахлынувшую любовь. А когда на судьбоносный вопрос самим себе: «Кто нас венчал?» — они отвечают неожиданно и странно: «Луна!», — им хочется только позавидовать.

Александр ИНЯХИН
Фото предоставлены театром

«КАМЕРНАЯ СЦЕНА». ИТОГИ СЕЗОНА

Самарский театр «Камерная сцена», на мой взгляд, уникальный. Его художественный руководитель, талантливая **Софья Борисовна Рубина** уже больше 20 лет воспитывает самарского зрителя, в основном, на лучших образцах русской и зарубежной литературы и драматургии. В каком еще театре сегодня можно одновременно увидеть на афише «Натали» и «Солнечный удар» **И. Бунина**, «Поединок» **А. Куприна**, «Капитанскую дочку» **А.С. Пушкина**, «Между людьми и деревьями» (по страницам романа **Ф.М. Достоевского** «Идиот»), «Недоросль» **Д.И. Фонвизина**, «Возвращение» **А. Платонова**.

Приехав в Самару в начале июня отсмотреть последние постановки театра, я попала почти в осеннюю стужу, с холодными ветрами с Волги, и несколько приуныла. Но в первый же вечер, когда при-

шла на спектакль «Ося», необыкновенное тепло окутало меня, я была покорена тем, что увидела на сцене. Инсценировку написала **Софья Рубина** по стихам **Осипа Мандельштама**, воспоминаниям его современников и друзей и эпизодов его биографии. Спектакль поставлен просто, без внешних эффектов, но очень пронзительно, обращая главное внимание на внутренний мир героев. Оформление тоже скупое, работающее на смысл происходящего на сцене, — грубо сколоченные ящики, стены из неструганных досок, которые периодически раздвигаются и высвечивают пространство, где идут наплывы: воспоминания **Мандельштама**, избитого, затравленного и измученного, сидящего в лагере.

Замечательная работа **Артура Быкова**, играющего **Мандельштама**, очень сложная, так как в спектакле много переходов

«Ося». Мандельштам — А. Быков, Дачница — Е. Гуляева





«Ося». Мандельштам — А. Быков, Следователь — Р. Бузин



«Мельница счастья». Председатель КОМБЕДа — В. Тимошкин, Степан Бобыль — Р. Бузин

из одного времени в другое, смена эпизодов, сюжетных поворотов. Актер сыграл то, что выразила Анна Ахматова в своих воспоминаниях: «Это был человек с душой бродяги в самом высоком смысле этого слова и проклятый поэт прежде всего, что и доказала его биография». Быков замечательно читает стихи, но несколько хуже разговаривает, а ведь зрители ловят каждое слово в незнакомом для многих материале. **Алиса Лапшина** играет любящую жену великого поэта Надежду мягко, и становится сразу понятно, что она живет своим Осей, и даже после его ареста она растеряна, но не сломлена. Это новая актриса в театре и со своей первой ролью она справилась очень хорошо. Вообще, есть еще одна удивительная особенность «Камерной сцены» — молодые актеры, приходящие в эти стены, очень органично вливаются в уже сложившийся актерский ансамбль.

Сильнейшее впечатление производит сцена допроса Мандельштама следователем ОГПУ (**Руслан Бузин**), поражает неожиданностью решения. Следователь понимает, что перед ним талантливый поэт, он знает и любит его стихи и хорошо читает их. Но, окончив чтение, снова превращается в жестокого человека, обвиняющего Мандельштама в том, что он враг молодого государства.

В спектакле больше двадцати действующих лиц, практически занята вся труппа, многие актеры играют по несколько ролей и все органично, точно. Хочется, чтобы «Ося» жил долго и чтобы его смогли увидеть не только жители Самары (он идет на камерной сцене театра), но и зрители других городов России и зарубежья.

«**Мельница счастья**» **Виктора Мережко** — народная притча-памфлет о мечте, одухотворяющей человека, о жажде счастья для всех. Сам автор рассказывал, что

история, которая послужила толчком для написания пьесы, имеет совершенно реальную основу: был в одной русской деревне безымянный изобретатель-колхозник, попытавшийся изобрести вечный двигатель, пролетарскую мельницу счастья. Спектакль, решенный Софьей Рубиной как героическая комедия, сложен по жанру. Здесь все переплетено: и юмор, и лирика, и романтизм, и мечты о всеобщем благоденствии. Двадцатые годы прошлого века — вокруг голод, разруха, смерть, а Степан Бобыль берется строить светлое будущее. Несмотря на некоторые опасения, что текст и проблемы пьесы несколько устарели, спектакль получился очень современным. Ведь во все времена человек не может жить без мечты.

Руслан Бузин играет Степана Бобыля мягко, тонко и удивительно трогательно в лирических сценах со своей любимой девушкой Настей (**Елена Боляновская**). Оказывается, что у этого мужественного человека нежная, открытая душа. Он не решительно и неумело, смущаясь, вытаскивает из своей куртки маленький букетик цветов для Насти. Порадовал в этом спектакле **Виталий Тимошкин**. Его Председатель КОМБЕда сдержан, хотя и категоричен, и вместе со Степаном Бобылем предан делу и одержим мыслью о всеобщем счастье. Оба из породы талантливых чудаков, бессребреников, для которых личное и общественное есть единое, неразрывное целое. Очень действенный ход придуман режиссером — Председатель-Тимошкин периодически выходит в зал и проникновенно обращается к нам сегодняшним.

В спектакле все актеры органично существуют на сцене, никто не наигрывает, каждый живет по законам своей природы, сталкиваясь друг с другом тем острее, чем напряженнее само время — первые годы после революции. Бывший кулак Вырин, которого как всегда крупно, мощно и глубоко играет **Владислав Метелица**, не может понять, как ему жить дальше, так же, как и Грабок (**Алек-**



«Первая любовь». Сцена из спектакля

сандр Кудасов). Зять Вырина Илюха (**Артур Быков**), затюканный, беспомощный, никому не нужный, выброшенный из жизни, потому что его жена Лушка (**Елена Фадеечева**) плуется на него и крутит любовь с Колькой Почуфаровым (**Андрей Бирюков**).

Думается, что всегда такое изящное музыкальное оформление на этот раз изменило изысканному вкусу режиссера. Здесь каждый быстро сменяющийся эпизод отбивался назойливыми хоровыми однообразными песнопениями, которые заглушали текст. В противовес этому украшают спектакль очаровательные романсы Серебряного века.

«Первая любовь» поставлен Софьей Рубиной по мотивам рассказов **Исаака Бабеля**. Обращение к творчеству этого

писателя для театра большое событие. Бабель всегда тянулся к живой жизни, из нее он старался брать свои темы, сюжеты и характеры. Рубина как всегда талантливо создала инсценировку — быстрая смена эпизодов, очаровательная музыка, становящаяся то фоном, то действующим лицом спектакля, щедрость режиссерских находок. Постановщик ввела в спектакль события 1905 года, когда царь даровал народу конституцию, означавшую, как все думали, свободу и вседозволенность, что завершилось бунтами и погромами. По сцене бегают суфражистки с красными бантами и криками: «Свобода, Равенство, Братство!».

Главный герой Саша в прекрасном исполнении **Евгения Клюева** органично проживает все ситуации: и первую юношескую влюбленность в свою уже немолодую соседку (**Елена Фадеичева**), и появление его на шумной улице этого городка, среди разношерстной толпы крикливых торговцев, где он мечтательно смотрит на голубей в клетке, которых очень хочет купить. Саша мечтатель и фантазер. Сраженный богатством своего школьного приятеля Марка Боргмана (**Андрей Бирюков**), сына директора банка, который пригласил его к себе на дачу, глядя там на танцующих дам в роскошных туалетах, он начинает самозабвенно врать Марку о каких-то великих изобретениях деда и другие небылицы о своих родственниках. А когда приятель наносит ему ответный визит и оказывается в подвале, среди нищеты, убожества и двух пьяных Сашиных дедов, Саша из-за позора пытается утопиться в бочке с водой.

Необыкновенно трогательны два Сашиных деда — **Владислав Метелица** и **Алексей Якиманский**, такие смешные пьяницы и такие настоящие, любящие своего внука. Они на последние копейки покупают коробки для голубей, о которых мечтает Саша, и, сидя на скамеечке, поют нежную очаровательную песню, проникающую в самую душу и завораживающую всех окружающих. Мать Саши играет **Ольга Базанова**, создавшая образ про-



«Дядюшкин сон». Князь — А. Быков, Зина — Е. Фадеичева

той, любящей женщины, вся жизнь которой заключена в сыне.

«Дядюшкин сон» — одно из первых произведений, написанных **Ф.М. Достоевским** после каторги, еще в период ссылки. Поэтому в нем нет идейных метаний, его знаменитого многоголосия, философских размышлений, а есть сатирическое, доходящее до гротеска изображение мордасовского общества в Богом забытом городке.

В спектакле очень хорошая актриса **Ольга Базанова** в роли Москалевой слишком обаятельна, излишне мягка и даже порой несколько интеллигентна, и только с мужем Афанасием (**Владислав Метелица**) жестка и непреклонна. Цен-



«Дядюшкин сон». Сцена из спектакля

тром спектакля становится ее дочь Зина (**Елена Фадеичева**). Она умна, проницательна, рассудительна, чиста, в ней чувствуется сдержанная сила. И естественным является ее столкновение с мордасовскими обитателями, медленно убивающими девушку в этой удушливой атмосфере, готовыми унижить, осквернить и растоптать всякое живое и чистое человеческое чувство.

Театр раскрывает перед нами галерею характеров жалких хищниц, сплетниц, нашедших в появившемся Князе случайное орудие борьбы, неожиданный повод для того, чтобы растоптать и без того полугасшие искры его старческой жизни. Князь — очень хорошая актерская работа **Артура Быкова**. Он стар и беспомощен, наивен и романтичен, в чем-то трогателен и сентиментален. Князь Быкова вы-

зывает не столько насмешку над дряхлым бонвиваном, сколько жалость к беспомощной старости, которую так легко обидеть. Павел Мозгляков (**Евгений Клюев**), отвергнутый жених Зинаиды, мстит ей, внушив Князю, что предложение руки и сердца Зинаиде было только его сном. Зина и ее мать осмеяны мордасовским обществом, раздавлены, опозорены...

Все эти увиденные мной спектакли еще раз доказали, что в Самаре есть театр «Камерная сцена» с прекрасным актерским ансамблем, талантливым художественным руководителем С.Б. Рубиной, которая продолжает радовать зрителей новыми постановками.

Элеонора МАКАРОВА

*Фото Александры СЕРГИЕВСКОЙ
предоставлены театром*

АКТЕРСКОЕ СЧАСТЬЕ

26 сентября заслуженная артистка РСФСР **Вера Павловна СЕМЁНОВА** отпразднует **90-летний** юбилей. Отпразднует действующей актрисой **Волгоградского молодежного театра**, занятой в трех спектаклях. Сильная, полная жажды жизни, несмотря на более чем преклонный возраст, **Малу** в **«Моем веке» Мишель Лоранс**. Вздорная, одержимая идеей бессмертия **Графиня** в пьесе **Николая Коляды «Драйзибеназ»** по повести **А.С. Пушкина «Пиковая дама»**. Наконец, введенная режиссером в спектакль по пьесе **Валентина Катаева «Синий платочек» Даша Ложкина** в старости, где актриса, сама девочкой работавшая в госпиталях, играет со своими реальными наградами. Все эти работы неизменно востребованы публикой и подтверждают марку старой русской актерской школы.

Отец, Павел Васильевич Клочков, имел до революции звание «Свободный художник России». Он играл на корнет-а-пистоне и был солистом Придворного оркестра, потом дирижировал, руководил оркестром. Муж, Владимир Бондаренко-старший, был заслуженным артистом Северо-Осетинской АССР, заслуженным артистом РСФСР, председателем правления Волгоградского отделения ВТО, членом правления Всероссийского театрального общества, директором театра. Сын, Владимир Бондаренко-младший, заслуженный артист России, художественный руководитель Волгоградского молодежного театра.

Немудрено, что и ее жизнь оказалась полностью отданной театру. Студия при Новосибирском театре «Крас-



ный факел», работа в театрах Томска, Орджоникидзе, Волгограда, педагогическая деятельность, более тысячи лекций-концертов от общества «Знание», литературно-музыкальные композиции, создаваемые и читаемые ею на конкурсе «Сталинград — город героев», множество профессиональных и ведомственных наград.

Вера Семёнова по-прежнему востребована театром, любима зрителями. Это ли не высшее актерское счастье!

Валерий БЕЛЯНСКИЙ

ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ ИРЭНА

Она, действительно, похожа на звезду, которая внезапно неожиданно ярко вспыхивает на звездном небе, отчетливо видном только где-то не в шумном, никогда не спящем городе, а там, где правит свой бал Природа. **Ирэна Морозова**, одна из ведущих актрис **Московского цыганского театра «Ромэн»**, народная артистка России, широко известная зрителям не только по театральным работам, но и по многочисленным киноролям, по обширной концертной деятельности, щедро одарена поистине ослепительной красотой, глубоким артистическим даром, уникальным по красоте голосом.

Ирэна Морозова



В сентябре у Ирэны Морозовой двойной юбилей — о дате рождения умолчим, потому что ни по каким данным, кроме паспортных, догадаться о нем невозможно, но вторую дату можно озвучить с гордостью: шесть десятилетий назад юная выпускница Института иностранных языков впервые переступила порог театра «Ромэн», чтобы остаться верной ему на всю жизнь.

Трудно перечислить, сколько ролей было сыграно за эти десятилетия — и каких различных, непохожих одна на другую порой разительно. Среди них были цыганка **Аза**, романтическая **Илька**, **Клавдия**, **Грушенька**, **Кармен**, **Королева**, **Графиня-цыганка**, **Лиза**

«Мы — цыгане». В роли Кармен





*«Живой труп».
В роли Лизы*

Протасова в эпохальной постановке «**Живой труп**», а в спектакле, который давно уже стал своеобразной визитной карточкой театра «Ромэн», «**Мы — цыгане!**» среди фрагментов, из которых он составлен, Ирэна Морозова играла **Машу**. Те, кто слышал в ее исполнении «Невечернюю», — вряд ли когда-нибудь смогут забыть это «снайперское попадание» в реплику Федора Протасова: «Это — не свобода, а воля...». Такая пронзительная тоска, такая свобода, такая истинная, природная, ничем

и никем не скованная воля звучала в ее голосе, жестах, взгляде, что душа словно воспаряла в немыслимые высоты и не желала возвращаться назад...

Не случайно одной из самых больших поклонниц Ирэны Морозовой стала однажды и до конца своей долгой жизни несравненная «белая цыганка» Изабелла Юрьева — не только на всех концертах актрисы, но и, кажется, на всех спектаклях эта хрупкая, уже очень старая выдающаяся певица сидела в первом ряду с букетом цветов, а несколько



«Пушкин». В роли Арины Родионовны

раз мне довелось услышать, как они пели вместе. Изабелла Даниловна Юрьева наслаждалась исполнительским искусством Морозовой, в котором слышались и характер, и отношение к жизни, и любовь, и страсть, и тоска, и поразительная красота переливов, переходов.

Помню один из концертов актрисы в Центральном Доме актера в середине 90-х годов. Изабелле Юрьевой было тогда 97 лет, а она вдруг сорвалась с места и не просто запела, но и заплясала вместе со своей любимицей. А Морозова говорила потом: «Я и не думала, что Изабелла Даниловна выйдет со мной петь и плясать в свои-то 97 лет. Но она сама, по-моему, забыла обо всем, ее словно какая-то сила подняла. А что может быть важнее? Разве не для этого мы выходим на сцену?» И припомнила, как была на гастролях в Бугуруслане и во время «Венгерки» спро-

сила: «Ну, кто со мной?» Вышла бабушка в валенках выше колена огромного размера и начала плясать. Плясали, плясали, Ирэна почувствовала, что пора уже отдохнуть, спросила бабушку: «Вы не устали?» — и услышала в ответ: «Я русская, хоп-па!..» — и наяривает дальше. Зал рыдал от смеха, а остановить бабулю никаких сил не было...

Ирэна Морозова стала единственной, кому Юрьева подарила право петь свои «коронные» романсы, потому что была уверена: Ирэна — именно та актриса (а не просто певица), которая понесет через годы и десятилетия традицию исполнения русских и цыганских романсов, не только ничего не растеряв, но и обогатив, окрасив ее собственными, глубоко индивидуальными красками мастерства психологического исполнения. И тогда романсу предстоит жить долго...



«Колокола любви»

В очень давнем интервью Ирэна Морозова рассказала мне о том, с какой жадностью, ненасытностью впитывала уроки артистов старшего поколения — Ляли Черной, Марии Скворцовой, Ивана Ром-Лебедева, Ивана Хрусталева, Сергея Золотарева, что уж говорить о Семене Баркане и Михаиле Яншине. Сидела на всех репетициях, хотя и была первые годы в «вечном втором составе», но старалась работать над каждой ожидаемой ролью самостоятельно. Никогда не боролась за роли, не завидовала, но, конечно, впадала порой в тягостное настроение — слишком хотелось играть, быть на сцене. Но постепенно начались съемки в кино, концерты, а потом и в театре все наладилось.

В том интервью Ирэна Морозова сказала очень, как мне кажется, важные

слова: «Бог меня наградил какой-то бешеной творческой энергией, мне нужно, чтобы и душа, и мысль были в постоянном напряжении. И я благодарна судьбе, которая всегда давала мне и эту энергию, и силы, и веру в себя. Никогда не имело значения, после кого я выйду в концерте, большая ли у меня роль в театре. Потому что самым главным было всегда одно — выйти на сцену».

Это и осталось главным по сей день — и бешеная энергия, и напряжение души и мысли, и силы, и вера, потому что нет ничего важнее, чем выйти на сцену, захватить, заморозить, покориť любого размера зрительный зал, чтобы каждый из сидящих, а порой и стоящих в нем понял: взошла ярчайшая Звезда.

Звезда по имени Ирэна...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

КИСЛОРОД БЫТИЯ ВИКТОРА СЛОБОДЧУКА

14 августа исполнилось 75 лет заслуженному деятелю искусств РФ, художественному руководителю **Белгородского государственного академического драматического театра имени М.С. Щепкина**, председателю **Белгородского отделения Союза театральных деятелей РФ** Виктору Ивановичу Слободчуку.

У него два имени. По документам — Виталий. По жизни — Виктор. Виталием новорожденного назвала мама в память об умершем старшем сыне. Соседские бабы стали ее пугать: «Нехороший это знак, Анна! Зови его лучше Виктором». И хотите верить в магию имен, хотите нет, но оба имени сыграли свою роль в характере и судьбе Слободчука. Ведь Виталий происходит от латинского *vita* (жизнь), а Виктор, как известно, победитель. Жизнелюбию Виталия Слободчука трудно не позавидовать, победительный азарт Виктора Слободчука и по сей день помогает ему одолевать самые трудные препятствия. И живет Виталий-Виктор за двоих, и работает всю жизнь тоже — за двоих.

... Он родился в горящем, разгромленном, только что освобожденном от немецких оккупантов Белгороде. Потом были землянки, гибель отца, страшный послевоенный голод. Но именно тогда, в детстве, в жизнь мальчишки из белгородского предместья вошли музыка и скрипка. Учителя (о, эти послевоенные провинциальные подвижники-интеллигенты!) разглядели в мальчишке не только музыкальный талант, но и недюжинный характер, силу воли и духа.

«*Витя, ты можешь быть, только нужно много работать*», — сказал юному Слободчуку преподаватель скрипки в музыкальном училище **Александр Абрамович Островский**. Эти слова крепко запали в душу молодого человека, помогли ему выстоять, защищая себя и свою скрипку в хулиганском районе, определили линию его судьбы.



Виктор Слободчук

Профессиональную карьеру Виктор Слободчук начинал как музыкант. После окончания училища «поднимал» музыкальные школы, создавал оркестры, о которых до сих пор помнят в области. Через несколько лет пришел в **Белгородский театр кукол**, как раз после того, как по жуткой неустроенности коллектива хлестко прошелся киножурнал «Фитиль». Едва вырулил, добился перевода театра из подвала в другое здание, пробил документацию на строительство нового, как «перебросили» в Белгородскую драму. Друзья и близкие отговаривали, а он в феврале 1973-го встал за «дирижерский» пульт Белгородского драматического театра.



В музыкальном училище

Место это было тогда, прямо скажем, незавидное. Театр пребывал буквально в полуразваленном состоянии: материально-производственная база ветшала, коллектив был раздираем междоусобицами, а на сцене актеров было больше, чем зрителей в зале. Начинать приходилось с элементарных вещей, как то наведение порядка и укрепление трудовой дисциплины. Было дело, Слободчук выиграл спор с рабочими сцены: кто быстрее смонтирует декорации? А на гастролях в других городах молодой директор сам ночами расклеивал афиши, утром шел на планерку, потом — на встречи в трудовые коллективы, рассказывал, убеждал, агитировал... И собирал публику!

— Когда я начинал работать директором театра, стояла задача привлечь в театр молодого зрителя, — рассказывает Виктор Слободчук. — В зрительном зале после спектаклей проходили родительские собрания, педсоветы. И мы увидели потрясающие моменты искренности, откровения. В школе этого не получалось, а в театре ребята, родители,

учителя поднимались и говорили о том, что их волнует.

Тогда же молодой энергичный директор пришел к выводу, что белгородской труппе необходимы свежие художественные идеи, профессиональное движение под руководством сильных режиссеров.

— Конечно, мастеров тогда было нелегко заманить в малоизвестный провинциальный театр, — вспоминает Виктор Иванович. — Но нужно было это сделать во что бы то ни стало. Для того, чтобы встряхнуть театр от возможного застоя, привычной картинки. Пускай это будет разовый взлет, но он поднимет планку для труппы. А заинтересованные зрители будут жить в ожидании нового чуда.

Так в театре возникла практика приглашать столичных режиссеров, был сформирован репертуар, сочетающий классическую и остро социальную современную драматургию, появились гастролы по городам СССР, позже — открыта Малая сцена. О спектаклях Белгородской драмы заговорили в интеллигентской и студенческой среде, усилиями Виктора Слободчука



Виктор Слободчук с губернатором Белгородской области Евгением Савченко

зародился деятельный диалог с местной властью, целью которого стало укрепление авторитета театра, осознание его уникальности и необходимости зрителям, права на свой голос.

Казалось бы, дело поставлено на прочные рельсы... А Слободчук, поняв, что ему, музыканту остро не хватает профессиональных знаний о театре, в 40 лет отправляется на **Высшие курсы для руководителей театров ГИТИСа**, к знаменитому профессору **Геннадию Дадамяну**.

— *Директор театра – это не должность, а профессия, – считает Виктор Иванович. – И важно владеть ею в совершенстве. Я не имею права на ошибку. Раз-другой промахнешься – и пожизний... Недоверие зрителей, властей, а значит, ни денег, ни перспектив...*

Точкой ускорения в движении театра к новым творческим горизонтам стал в **1988** году **Первый Щепкинский фестиваль**. Он всколыхнул Белгород, обратил на себя внимание Москвы и всей театральной России, а девять последующих фестивалей подтвердили статус города как одного из театральных центров стра-

ны, собрав в свой круг свыше 100 театров России, Беларуси, Украины, Сербии.

По завершении III Всероссийского театрального фестиваля «Актеры России – Михаилу Щепкину» театральный критик, заслуженный деятель искусств РФ Александр Свободин писал: *«Выжил и выживает театр усилиями тех редких людей, что обладают особой группой театральной крови, для которых он кислород бытия. К этой группе крови принадлежит и Виталий Иванович Слободчук. Не улыбку держит, держит театр. Так говорили о настоящих антрепренерах в прошлом веке – держит! Он из генерации лидеров, которые проведут свои театры по минному полю «фынка» и свободы. Главное, не мешать им!..»*

В 90-е годы Виктору Ивановичу Слободчуку удалось не только провести театр «по минному полю», не сдав ни сантиметра площади здания в аренду под коммерческие проекты, но совершить прорыв в другое творческое измерение. Он смело привлекает к сотрудничеству с коллективом режиссеров разных школ и направлений, выдвигает на первый план талант-



С артистами Белгородского драматического театра им. М.С. Щепкина

ливую актерскую молодежь, дает возможность для проявления ее творческой инициативы, благодаря чему возникает театр в фойе, где с успехом идут пушкинский и лермонтовский концерты-балы...

Примечателен такой факт. Для постановки спектакля «Ромео и Джульетта» были приглашены режиссер Михаил Мокеев и сценограф Юрий Хариков. Художническая фантазия потребовала серьезного перевооружения механики сцены. Цеха восстали: «Это невозможно, этого не может быть никогда!». Режиссер и художник уже были готовы попорочиться с творческим замыслом, но тут взял слово Слободчук. Обратившись к коллегам, он сказал: «Вас в XXI век зовут, а вы упираетесь!»

После этого Михаил Мокеев признался в одном из интервью: «...Мне приходилось стоять в Лондоне на Вест-Энде. Должен сказать, что лондонским продюсерским конторам есть чему поучиться у белгородского продюсера театра Виталия Слободчука...»

... Он сам 45 лет учится театру и строит театр — истово и страстно. Ошибался, но

никогда не останавливался в движении. «Театр должен быть разным, мы должны быть интересны всем!» — пришел к убеждению Слободчук. И за последние четверть века в театре ставили спектакли режиссеры Владимир Андреев, Валерий Белякович, Борис Морозов, Марк Розовский, Семен Спивак, Юрий Иоффе, Вадим Данцигер, Станислав Мальцев, Михаил Мокеев, Александр Огарев, Валентин Варецкий, сценографы Иосиф Сумбаташвили, Эдуард Кочергин, Март Китаев, Мария Рыбасова, Максим Обрезков, Юрий Хариков... «В театре должна быть мобильная, высокопрофессиональная труппа, способная решать сложные творческие задачи!» — уверен Виктор Иванович. И в течение многих лет он собирает жемчужины для актерской «короны» театра, вырастив четырех народных и десять заслуженных артистов России. «Театр должен отвечать современным требованиям!» — заявляет руководитель. И в начале нового тысячелетия, всего за год проводит масштабную реконструкцию здания театра, полное

его техническое переоснащение. Что за всем этим стоит? Недюжинная воля. Уникальный организаторский талант. Умение чувствовать ритм жизни и слышать интонацию современности.

Ах, эта интонация! Любимое слово Слободчука — скрипача, тонко чувствующего правду и фальшь на сцене и в жизни; обладающего невероятным чутьем на «своих» людей, тех, кто созвучен строю его мыслей и чувств; следующего своей интуиции, которая каждый раз, словно мелодия музыканта, непременно выводит на правильную дорогу, к звучной и яркой коде.

И такие же звучные, яркие, убедительные, как музыкальные аккорды, — профессиональные и жизненные постулаты руководителя щепкинцев: «Театр должен быть разным!», «Действуй на опережение!», «Режиссер всегда прав!», «Не прячься за партнера!», «Результат всех помирит!», «Производство во всем должно идти за художником!»... И самый главный: «Театр начинается с актера и заканчивается актером. Режиссер в театре — Его высочество. И есть только одно Его величество — актер!»

Под руководством Виктора Слободчука Белгородский драматический театр получил статус «академический». Участие труппы в 50 международных и всероссийских фестивалях закрепило этот почетный титул. Главные фестивальные призы щепкинцев — **Серебряная медаль Международных Дельфийских игр (Москва); Гран-при XI Международного театрального фестиваля «Белая вежа» (Брест); Серебряный и Золотой витязи международных театральных форумов «Золотой витязь» (Москва); Гран-при (хрустальная шапка Мономаха) Всероссийского фестиваля фестивалей «У Золотых ворот» (Владимир); Серебряные призы Федерального театрального форума «Театральный Олимп» (Сочи); первая и вторая премии Центрального федерального**

округа «За достижения в области театрального искусства»...

Заслуги самого художественного руководителя БГАДТ имени М.С. Щепкина отмечены званиями «Заслуженный деятель искусств РФ», «Лучший менеджер России», «Почетный гражданин Белгорода», медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени, медалью «За заслуги перед Землей Белгородской», орденом Дружбы.

С 2010 года Виктор Иванович возглавляет Белгородское отделение СТД РФ. За это время общественная организация не только значительно выросла, включив в свой состав молодых деятелей театра, но и активно заявила о себе на театральном поле Белгородчины. Традиционными стали парады театральных капустников, творческие встречи и вечера, показы самостоятельных проектов артистов, театральные выставки... Сотрудники театров области активно участвуют в программах и проектах СТД РФ, культурных мероприятиях и акциях, проводимых в Белгороде, Губкине и Старом Осколе, а сам Виктор Иванович, будучи членом партии «Единая Россия», оказывает деятельную поддержку детским театрам области в рамках партийного проекта «Культура малой Родины».

«Виктор Слободчук — это яркое проявление не только и не столько хозяйственника, сколько хозяина, человека, вросшего корнями в театр, в заботы о его будущем. Он патриот в лучшем смысле этого слова... Он великолепный дирижер... Он человек темпераментный, эмоциональный, его интеллект все время в действии, в пути... Он подлинный рыцарь Театра», — написал в своей книге народный артист СССР Владимир Андреев. Точные и емкие слова, с которыми трудно не согласиться.

И пусть это рыцарское служение театру длится как можно дольше!

Наталья ПОЧЕРНИНА
Фото из архива театра

«СЛУЖБА СОВЕСТИ СВОЕЙ...»

14 августа исполнилось 80 лет **Юрию Валерьевичу Бурэ**, возглавляющему **Курский драматический театр им. А.С. Пушкина** уже несколько десятилетий. Мне довелось видеть многие из его спектаклей, но многих не посчастливилось смотреть, о чем я искренне сожалею, читая рецензии на них, интервью разных лет Юрия Бурэ.

А вот познакомиться с режиссером, о котором уже сложилось впечатление по спектаклям, довелось впервые всего несколько лет назад, когда меня пригласили в Курский театр для более подробного знакомства с репертуаром. Сыгранные на родной сцене, при переполненном зале (несмотря на то, что премьерных среди них, кажется, кроме **«Обыкновенной истории» Виктора Розова** по роману **И.А. Гончарова**, не было — все шло уже по многу лет), они производили впечатление свежих, недавно появившихся в афише, настолько «присмотренными» были всеми участниками — творчески-

ми и техническими — до самых мельчайших мелочей. Было очевидно, что Бурэ следит за тем, чтобы премьерные мысль и чувство ни на миг не покидали никого. И эта черта режиссера, художественного руководителя театра, может быть, и даже скорее всего становится определяющей именно в наше время, когда театр как совершенно особое явление переживает очень сложные времена.

Эксперименты, на которые стали столь падки не только начинающие режиссеры, но и отнюдь не молодые, стремящиеся, подобно сухово-кобылинскому Кандиду Кастановичу Тарелкину бежать так, чтобы «прогресс находился немного позади», привел отечественное театральное искусство к тому, о чем выразительно сказал один из известных режиссеров: «Театр кончился. Приходится смириться...»

Но Юрий Валерьевич Бурэ смиряться не намерен. Он остается верен своему Учителю, **Марии Осиповне Кнебель**, и тем традициям, которые получил из ее рук. В од-

Юрий Бурэ



ном из давних своих интервью Юрий Валерьевич без ложного пафоса, но с твердым убеждением говорил: «Самые лучшие артисты на земном шаре — это русские артисты, а лучшая школа — русская. Залог жизнеспособности провинциального театра и театра вообще в том, что не оскудела Россия актерскими талантами. И это самая светлая и прекрасная наша надежда».

В словах режиссера нет ни малейшей доли красного патриотизма или хотя бы просто преувеличения. Это — урок жизни, полученный на протяжении десятилетий творчества и не только: в этом признании соединились впечатления от театра детства, отрочества, юности; уроки выдающегося педагога Марии Осиповны Кнебель; воспоминания о родителях-артистах, о труппе, в которой они служили; о театрах, в которых Юрию Бурэ довелось работать; о театрах, чьи спектакли он видел.

И еще, конечно, изначальное, природное, хотя и скрываемое за барьером внешней замкнутости расположение к людям и — непреходящий интерес к ним, к тому, что они чувствуют, о чем размышляют...

Он остается верен писаным и неписаным законам русского психологического театра, которые и в самые смутные времена неизменны для Юрия Бурэ как одно из величайших культурных завоеваний прошлого, и этой верностью как будто ненароком, почти незаметно «проверяет» своих собеседников — одна ли группа крови или разная?

Он остается верен самому себе — и это главное.

Завершив обучение в ГИТИСе, Юрий Бурэ ставил дипломный спектакль в Волгоградском театре драмы им. М. Горького. Это был «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана. В 2002 году режиссер вернулся к одной из самых любимых своих пьес, поставив спектакль в Курской драме почти четверть века спустя. И сегодня он укрывает афишу, а курские зрители неизменно приходят к нему с цветами. Может быть, происходит это потому, что с десятилетиями не изменился, а лишь укрепился «символ веры» режиссера, выраженный в стихах этой великой пьесы, в ко-



С родителями Тамарой Доросинской и Валерием Бурэ

торых, как представляется, сформулированы жизненная и творческая позиции Юрия Валерьевича Бурэ. В одном из давних интервью он сам признавался, что в этих словах — смысл его жизни:

*Пускай мечтатель я, мне во сто крат милей
Всех этих подлых благ мои пустые бредни.
Мой голос одинок, но даже в час последний
Служить он будет мне и совести моей...*

В многолетнем служении Юрия Бурэ одному театру, выдвинувшему Курскую драму в ряд лучших российских театров по многим показателям, среди которых, в первую очередь, необходимо назвать разнообразный, в основном — классический репертуар и уникальность труппы, был драматический (если не сказать — трагический) перерыв. Должность художественного руководителя, введенная в феврале 1991 года Курским областным комитетом по искусству и культуре, приказом Министерства культуры РСФСР и доставшаяся по праву главному режиссеру с 1982 года, Юрию

Бурэ, была ликвидирована в 1998-м, в театр был назначен директор, который занимался не только финансовыми, но и творческими вопросами. Бурэ было предложено вновь вернуться в кресло главного режиссера с ограниченными не только материальными, но и духовными, творческими правами. Естественно, от этой «чести», согласно своим твердым творческим и человеческим принципам, Юрий Валерьевич решительно отказался.

Журналист Валентина Кулагина писала: «Слишком ощутимым было чувство оскорбленного достоинства — ведь уведомление о сокращении должности (суть увольнении) он получил за два месяца до своего бо-летия, и был-таки уволен через неделю после так и не отпразднованного в театре юбилея.

«Языком приказа» говорить с Бурэ нельзя — он «завелся», и на предложенную должность главного режиссера не согласился из принципа, чтобы не идти «под башмак» директора, которому по проекту нового устава отдавались все полномочия в театре — от хозяйственных до творческих...

... С началом этого сезона заканчивается эпоха Бурэ, едва ли не самая продолжительная и плодотворная в жизни театра и его признании извне. Она вмещает приход и становление целого сонма молодых актеров, зарубежные гастроли и поездки по стране, освоение нового здания и открытие Малой сцены «7-й этаж», проведение фестивалей «Будущее театральной России» и участие в показах — столичных и иноземных, престижные награды — от местных до всероссийских знамен и дипломов до лауреатских Госпремий... В это время были поставлены лучшие спектакли последних двух десятилетий...

И вычеркнуть это из жизни, из истории театра, города, области, да и российской культуры в целом не просто немислимо, а преступно. И можно лишь сожалеть, что в прошлое уходят уже утрачиваемые позиции и традиции, что театр становится местом пересуда и конфликтов, выплеснувшихся за его кулисы и двери, а коллектив, где добрая половина — личности яркие и с огромным творческим потенциалом, обречен на случайность в главном своем назначении — на



Студенческие годы

полнять наши души высоким искусством».

Прошло четыре года — трудно судить, сколько лет жизни отняли они у Юрия Валерьевича Бурэ, говорить об этом он не любит и не хочет. Как всякий высокопрофессиональный, наполненный мыслью и чувством мастер, он устремлен в сегодняшний и завтрашний день. Конечно — с памятью о прошлом, давнем и недавнем, в лучшем и худшем смысле этого понятия. Но подобные эмоции, оставляя рубцы в душе, людьми сильными держатся в тайниках сердца. А Юрий Валерьевич Бурэ — не только режиссер, но и человек сильный и мужественный.

А потому, не будем о грустном...

Спектакли Курского государственного драматического театра им. А.С. Пушкина, поставленные Юрием Валерьевичем Бурэ,

режиссером, известным далеко за пределами Курска, по праву увенчанного многими наградами и званиями, сыном замечательных артистов Куйбышевской драмы **Валерия Бурэ** (видеть его на подмостках не довелось, но даже фотографии умудряются непостижимым образом передать не только внешнюю, но и внутреннюю красоту и духовную наполненность этого человека!) и **Тамары Доросинской** — мне посчастливилось видеть во время довольно регулярных коротких гастролей театра на сценах Малого театра в Москве, на фестивалях в Саранске и Самаре. И каждый из них оставил в душе и в памяти свой след — эмоциональный, яркий, свидетельствующий о высоком профессионализме режиссера, выпестованной им труппы, воспитанной молодежи. Но, пожалуй, главное — о личности Юрия Бурэ. Личности, впитавшей нравственные и творческие принципы своих родителей: как бы ни меняли свое направление ветры времени, будущее останется за тем театром, в котором будут сильны традиции русского искусства. Яркие, психологически точно выстроенные характеры, прочная связь взаимоотношений персонажей и событий, основанная, с одной стороны, на жизненной достоверности, с другой же — на театральном ее осмыслении и воспроизведении.

Спектакль «Сирано де Бержерак», увиденный спустя много лет после премьеры на сцене Курской драмы, с уже далеко не первым составом исполнителей, стал одним из самых сильных впечатлений и ощущений неслучайности встречи с этим режиссером, если не сказать — щедрым подарком Судьбы. Едва ли не в первую очередь потому, что, подобно машине времени, возвратил во времена прежних человеческих и театральных подлинных ценностей с одним из важнейших ощущений: прожитого опыта и чувства утрат сегодняшнего дня. И этим оказался поразительно современным!

Когда в провинциальном театре спектакль идет долгие годы и не просто собирает полный зрительный зал, а вызывает бурные аплодисменты в то время как артистам несут цветы, — это уже само по себе стано-

вится событием. А если к тому же хорошо знакомая пьеса поставлена и сыграна так, что вызывает неожиданные мысли и сильные эмоции, — тогда это событие вдвойне.

Один из любимейших и чуть ли не назисують знакомых шедевров Э. Ростана поставлен Юрием Бурэ как будто нарочито старомодно. Здесь не найти режиссерских изысков, попыток поиронизировать над устаревшим с точки зрения дня сегодняшнего романтизмом с его рыцарскими понятиями о чести, любви, достоинстве, вместо популярного перевода Т. Щепкиной-Куперник выбран перевод В. Соловьева — не столь изысканный, зато более близкий к разговорному языку и от того более современный.

Этот спектакль затягивает в свое «нутро» с самых первых минут действия, уже в прологе, когда перед нами на круге проплывают постепенно исчезающие в дымке своеобразные «живые картины» — персонажи в небольших группках или поодиночке. Казалось бы, прием банальный, но эмоционально он воздействует очень сильно и зрелищно — перед нами постепенно оживают те, кто реально существовал или был вымышлен Ростаном. И уже в этом прологе зарождается, а потом по ходу спектакля все более завладевает мысль о том, что химеры, окружающие полусферу сценической площадки — это не просто знак места действия, Парижа, а символ той измерной, иллюзорной судьбы поэта Сирано де Бержерака (блистательно сыгранного А. Швачуновым!), который в этой жизни вынужден был быть суфлером и только им...

Но реальный поэт и драматург Савенъен Сирано де Бержерак, живший в XVII веке, доблестно служил в гасконской гвардии и отличался беспримерной смелостью; для Юрия Бурэ это было важно, потому две сцены, когда Сирано сражается с врагами, мощно присутствуют в спектакле — он один, а перед ним на круге движутся, кажется, бесконечные серые тени со скрытыми лицами, и гибнут от словно заколдованного оружия Сирано.

Но герой не только отважен и смел. Главное в нем — способность к высокой любви



На репетиции спектакля «Горе от ума»

и самопожертвованию. Прекрасная Роксана в спектакле Бурэ — женщина не только сильная, способная отстоять свое чувство, но и превыше всего ценящая Слово, его власть над человеком не потому, что, вспоминая расхожую поговорку, «женщина любит ушами», а потому, что умение красиво, романтически возвышенно или, на худой конец, просто связно выразить свою мысль для нее — необходимая черта подлинной личности. И здесь возникает чрезвычайно важная тема сегодняшнего дня, не столь актуальная, если вспомнить, что в 2002 году, когда Юрий Бурэ выпускал свой спектакль, наступила подлинная трагедия немоты, трагедия того, кому постоянно нужен суфлер для выражения всего, что живет в душе и мыслях.

У Кристиана эта трагедия немоты становится знаком утраты культуры целым поколением, и, может быть, не только одним, а потому такой страшной явилась сцена под балконом, когда, закрыв лицо широкополой шляпой, Сирано произносит вдохновенный монолог, вложив в него всю силу своей любви, а Кристиан молча вжимается

в стену, понимая, как он духовно ниц и беспомощен перед этим чувством...

И есть еще один ярко проявленный герой в спектакле Юрия Бурэ — это Рагно, человек, всей душой тянущийся к Сирано, потому что именно ему ведома сила слов, их завораживающее, зажигающее воздействие на окружающих...

Юрий Бурэ, тонко чувствующий значение каждой фразы в тексте, в отличие от многих режиссеров, сокращающих финальный монолог Сирано де Бержерака, не сделал этого, поэтому неожиданной нотой прозрения звучат слова о том, что сцену из пьесы Сирано вставил в свою комедию Мольер, и она имеет большой успех. У Бурэ эти слова становятся неким узелком, связывающим разные нити: в них соединяются очень современные и живые темы немоты как утраты культуры, высокого романтизма как необходимого сегодня мироощущения, самопожертвования во имя другого драматурга ли, гвардейца ли, любого человека. И когда в финале умирающий Сирано разрывает цепи, окружающие пространство сценической площадки, робко



«Золотая Маска» — «За честь и достоинство»

возникает мысль о том, что, может быть, хотя бы следующее поколение осознает боль утрат и вернет в свою жизнь все то, чего сегодня нет.

Я не знаю, как воспринимался этот спектакль в дни премьеры и в последующие годы, но сегодня он не просто жив — он невымысленно необходим всем, кто еще не разучился чувствовать, думать и обливаться слезами над высоким и прекрасным вымыслом...

Верный ученик М.О. Кнебель, Юрий Бурэ превыше всего доверяет автору — именно в тексте черпает он подлинную современность, не акцентированную, не подчеркнутую жирными выделениями, потому что верит в то, что классика — современна всегда, потому и называется классикой. В разные эпохи она читается и воспринимается по-своему вовсе не от того, что персонажей переодевают в современные одежды, а «великий и могучий» русский язык упрощается и уплощается интерпретаторами до уровня дня нынешнего. Кстати, языку режиссер уделяет всегда повышенное внимание — достаточно

вспомнить не только чистоту произнесения в пьесах как классических, так и современных, но и ту удивительную музыкальность и отчетливость речи в стихотворных пьесах «Сирано де Бержерак» и особенно — «Горе от ума».

Режиссура Юрия Бурэ проста до прозрачности, внятна как интеллектуальному зрителю, так и тому, кто не слишком часто посещает театр, и в этом ее особенная сила рядом с бесконечными сегодняшними вывертами и попытками режиссеров все переиначить, облегчить, а значит — вольно или невольно снизить. Юрий Бурэ не снисходит до неприятного зрителя — обращаясь к классическим произведениям, он раскрывает всю сложность и одновременную простоту пьесы или инсценировки.

Четверть века назад, в преддверии открытия 200-го театрального сезона, Юрий Бурэ говорил в интервью о том, что невымысленно тревожит его: «Интерес к мюзиклу, к комедии в Курске гораздо более сильный, чем к серьезной драме или комедии классической. Борьба со вкусами публики — дело бессмысленное. А коль уж

мы единственный профессиональный театр в области, будем стараться работать на разные слои зрителей... Нас развратила советская власть тем, что исполнение административных правил вполне заменяло творческую отдачу. И не только в театре. Просто у нас это виднее... И потому у части актеров явственно нежелание повышать свой профессионализм».

Прошедшее с той поры время убедило в том, что Юрию Бурэ удалось преодолеть оба непростых обстоятельства — сегодняшний курский зритель научился высоко ценить произведения самые разные (в основном, к слову сказать, классические), а желание артистов повышать свой профессионализм с каждой премьерой очевидно даже для самого неискушенного человека, пришедшего в театр однажды и — тянущегося в эти стены постоянно.

Не могу отделаться от ощущения: с каждой новой театральной работой Юрий Бурэ не просто усложнял творческие задачи для себя и для артистов труппы, но сознательно и настойчиво воспитывал актеров, настраивая их на волну высокой классики, а заодно — приучал зрительный зал, охотно воспринимающий еще совсем недавно лишь музыкальные спектакли и непритязательные комедии, к театру серьезному, глубокому, способному перекинуть «мостик» между временами и явить круговорот вечных проблем и чувств. Пусть на другом уровне, на ином витке исторического развития, но непременно — заставляющего «мыслить и страдать», сопоставляя, анализируя, участвуя в происходящем...

Юрий Бурэ все же приверженец классики. Как немногие сегодня, он умеет увидеть в ней непреходящие ценности, не осовременивая персонажей и события с помощью их примитивного переодевания и упрощения языка до нынешней убогой скороговорки. Он тщательно разбирает с артистами, раскладывая «по полочкам» сложнейшую партитуру взаимоотношений и психологические обоснования каждого поступка, чтобы классика — русская, зарубежная или та советская, что по праву удостоена этого звания, — стала не только

внятной, но по-настоящему близкой для зрителя.

Обращаясь к современным драматургическим произведениям, режиссер старается отыскать и вскрыть в них те глубины, что соответствовали бы по своим масштабам подлинной классике. И порой выбор поначалу удивляет, а потом — убеждает.

Сегодня репертуар Курской драмы им. А.С. Пушкина на редкость богат и разнообразен — в нем бережно сохраняются спектакли, поставленные много лет назад; в нем имена **Мольера** и **Касоны**, **Розова** (по «Обыкновенной истории») **И.А. Гончарова** и **Грибоедова**, **Разумовской** и **Уайльда**, **Ежова** и **Шекспира**, **Шкваркина** и **Катаева**, **Тургенева** и **Тэффи**, **Шмидта** и **Бомарше**, **Островского** и **Гладилина**, **Чехова** и **Кипсона**, **Запольской** и **Марро**, **Шварца** и **Андерсена**... И, конечно, **Куни**, без пьес которого не обходится сегодня, пожалуй, ни один театр в столице и провинции.

Еще одной отличительной чертой Юрия Бурэ можно считать неоязвность приглашать в свой театр режиссеров «со стороны». Не всегда эти эксперименты увенчиваются успехом, но они дают артистам (некоторые из которых, к слову сказать, тоже получают возможность ставить спектакли на Малой сцене) возможность оценить школу своего режиссера по сравнению с другими, почувствовать себя в новых «предлагаемых обстоятельствах» и отобрать нужное, отбросив лишнее. А это важно для сегодняшнего творческого состояния труппы.

Что такое «школа Бурэ» можно отчетливо осознать, наблюдая за ростом его студентов, — они стремительно приобретают профессиональные навыки, от спектакля к спектаклю вырастая в мастеров.

Что ж, остается искренне порадоваться, что свой юбилей Юрий Валерьевич Бурэ встречает полным сил, энергии, готовясь к новой работе. Пусть их будет еще много, прекрасных спектаклей, свидетельствующих о том что школа русского психологического театра жива!

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРАЗДНИКИ ВАЛЕРИЯ КАРПОВА

В этом году народному артисту Украины, солисту Государственного академического музыкального театра Республики Крым Валерию Карпову исполняется 60 лет. Глядя на этого подтянутого, невероятно обаятельного человека, никогда не скажешь, что он приблизился к дате, которая, в общем-то, подводит серьезную черту сделанному. Хотя жизнь человеческая никогда не исключает перспектив, и все же юбилей, тем более такой, — это тот рубеж осмысления, осознания себя, который дает умному человеку трезво оценить основной отрезок собственной жизни, в данном случае жизни в искусстве.

Сам Валерий Викторович считает, что судьба к нему всегда была благосклонна и его жизнь сложилась как нельзя лучше. Сказочно благодатный край стал для артиста родиной, а Симферопольский музыкальный театр — тем местом, где он всегда чувствовал себя комфортно и уютно. Более ста ролей было сыграно в стенах театра, и каждая роль — кусочек прожитой жизни. Не манерность и жеманство, чем нередко грешит музыкальная комедия, а статность, элегантность, изысканность отличают Валерия Карпова на сцене.

Фрачный проstack, наверное, то амплу, которое изначально ему было «присвоено». Да, «фрак-оперетта» — это особый стиль, особая манера подачи и внутреннего рисунка. Артист оперетты должен уметь держаться в «классике», иметь хороший голос, тембр, быть пластичным и легким. Карпову это все присуще, кроме того, он очень интересно работает в ансамбле: с одной стороны, выделяясь, даже лидируя, но в то же время не выпадает из него. Именно чувство меры, умение понимать партнера и позволяют ему гармонично владеть ансамблевым искусством.



В. Карпов в спектакле «Карнавал любви»

Одна из последних премьер театра — «Роман о девочках» режиссера Владимира Косова по неоконченному роману Владимира Высоцкого — еще раз показала класс артиста, его мастерство. Сам спектакль поражает тем нервом, «содранной кожей», которыми и отличалось творчество Высоцкого. Постановщик смог поймать лик эпохи — нарисовать портрет времени, советского времени, порой грубого, безжалостного, но и удивительно нежного, и простого. А актриса, сыгравшая роль проститутки Тамары, для меня стала просто откровением.



«Американская комедия». В роли Сола Бозо



В спектакле «Герцогиня из Чикаго»

Органичная, с какой-то непобедимой женственностью и силой, Ольга Котляренко работает, как вулкан, — такой темперамент и такой у нее энергетический посыл. Валерию Карпову досталась роль немца, попавшего в Страну Советов, и здесь актер должен был быть филигранен в изображении своего иностранца: опять же, с одной стороны, показать его в рамках жанра, с другой — не скатиться в банальное шаржирование. И он смог найти зерно, позволившее создать тонкий и точный образ.

А совершенно противоположная роль Князя в музыкальной комедии **Авксентия Цагарели «Ханума»**, также в постановке главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств Республики Крым Владимира Косова, дает простор для гротеска, фарса. И здесь актер бесподобен. Своего Князя он шьет словно золотой нитью в ковре спектакля, спектакля праздничного, яркого. Юмор, легкость,

пластичность, даже полетность присущи артисту в этом уморительном водевиле. Точность фразировок, вокальное мастерство, опять же чувство ансамбля отличают любимца публики — так можно сказать о народном артисте Украины. Я видел, как на улице узнавали и смотрели на него с обожанием. Такую любовь никакими званиями и наградами не купишь.

Сказать, что наш герой ворвался в профессию как ураган, нельзя. Более того, в молодости предпочтение чаще отдавал эстраде, мюзик-холлу, но годы учебы в студии при Киевском театре оперетты перевесили чашу весов в сторону театра. Обладатель красивого сочного баритона, броской фактуры, внутренне подвижный и артистичный, юноша был, конечно, находкой для музыкальной сцены. И среди многих предложений, включая Ростов-на-Дону, он выбрал Симферополь, о чем никогда не пожа-



«Савастопольский вальс». В роли Дмитрия Аверина

лел. Тем более здесь же он встретил и свою судьбу Лидию, актрису этого же театра. Дочь Екатерина тоже выбрала сцену, правда, работает в другом жанре, в театре кукол, а зять Константин — актер театра драмы. Как шутит сам юбиляр, хоть открывай домашний театр.

Свой опыт Валерий Карпов передает и молодой поросли, преподавая эстрадный вокал в **Крымском институте культуры и искусств**. Общение с молодежью дает дополнительный жизненный заряд молодости и энергии. Несмотря на кажущуюся легкость, наш юбиляр очень трезво оценивает себя и ситуацию вокруг, так сказать, не строит иллюзий. Но трезвость и цинизм, что на театре нередко сегодня встретишь, — это разные вещи. Валерий больше говорит об уходящем со сцены профессионализме, о тех самоотверженности и самоотдаче, что были присущи его поколению.

Все время находясь в движении, театр не терпит остановок и неустанно обнов-

ляет свой репертуар. Пополняется репертуар и артиста, который состоит еще и из актерской песни... Народный артист вообще сегодня может служить примером молодежи, примером неуспокоенности, поиска нового, верности делу, своему театру. А ведь разные случались времена, были годы, когда играли в неотапливаемом помещении, когда влачили нищенское существование. Это сейчас Музыкальный начал подниматься и расцветать, к великой радости симферопольцев и крымчан.

Быть индивидуальностью и мастером своего дела — в определенной мере дар, ниспосланный с небес, но во многом и собственная заслуга, что никак не зависит ни от смены систем, границ, времен, ни от прочих «дислокаций». Валерий Карпов, безусловно, артист, поцелованный Всевышним, и настоящий труженик.

Александр ГЕННАДЬЕВ

Фото предоставлены пресс-службой театра

«СМЫСЛ РАБОТЫ ТЕАТРА — РАБОТА ДЛЯ ЗРИТЕЛЯ»

14 августа исполнилось 70 лет заслуженному деятелю искусств России, основателю, художественному руководителю и директору Государственного областного театра драмы и кукол «Святая крепость», почетному гражданину **Выборга Юрию Евгеньевичу Лабецкому**. Этот монолог режиссера, выявивший множество неслучайных совпадений в биографии именинника, состоялся незадолго до «круглой» даты. Получился рассказ о семье, о пути в профессию, о театре, которому отдано больше 35 лет жизни.

О СЕМЬЕ

Сегодня, когда телеиндустрия ежедневно пичкает нас ужасными семейными историями, я не устаю благодарить судьбу за потрясающе добрых родителей. У меня были

замечательные мама и папа. Мой папа — полуполяк-полулатыш из числа тех, кто оказался в СССР согласно пакту Молотова-Риббентропа. Обладая от природы поставленным баритональным тенором, он всегда был душой любой компании. В новой жизни папа быстро сориентировался и поступил в Ленинградскую консерваторию, но, будучи прагматичным человеком, решил разведать перспективы оперного певца. И тут немалую, схожую со знаменитой ролью Басова-полотера в фильме «Я шагаю по Москве», роль в жизни папы сыграл вахтер консерватории. Он весьма откровенно объяснил моему отцу, что шансов всего два — или ты будешь звездой или нет. Папа подумал и... пошел учиться в техникум на гидрографа. Решение было судьбоносным, потому что в этом техникуме произошла встреча моих родителей: ма-

Юрий Лабецкий





ма, уроженка Кронштадта, в которой тоже смешались несколько кровей — русская, шведская, еврейская, там же училась на картографа. Потом папа часто пел для нее дома, и его чистейший голос невозможно забыть. Оба играли в любительском театре. Когда началась война, оба стали военными специалистами. Отец прокладывал Дорогу жизни — шел по краю, никогда не боялся смерти. Когда блокаду прорвали, был командиром торпедного катера, прошел всю Балтику, а 8 мая, в день подписания капитуляции, оказался в Берлине. Четыре Ордена Красной Звезды, ни одного ранения и одна контузия! Его словно хранили какие-то ангелы, явно перешедшие мне по наследству.

После войны отец продолжил работу военным гидрографом: в том числе и его гидрографические замеры по всему миру легли в основу трех томов атласа мирового океана, которые до сих пор хранятся у нас в доме. А тогда мы жили там, где он служил: сначала в Свиноустье (в Польше, где я и родился), позже — в Лиенае (тогда это была Либава) и лишь потом вернулись в Ленинград. В отставку папа вышел, будучи капитаном первого ранга. Он часто ездил в командировки в Выборг — участвовал в восстановлении

Сайменского канала. Когда судьба забросила меня, уже взрослого, в Выборг, и я прошел водой по этому каналу, не представляете, какая гордость меня охватила...

С отцом мы были дружны и, помню, в нашей огромной комнате, единственной, доставшейся нам после войны от всей маминой квартиры на Гороховой, 3, комнате с высоченным потолком, все время перестраивали пространство — делали перестановки раз в полгода, строили «второй этаж», где мы жили со старшим братом, — меняли мир... С тех пор я все время что-то строю и перестраиваю: дом, дачу, театр. Из жизни папа ушел рано, в 59 лет: Синявинские болота (по трое суток в ледяной воде) бесследно не прошли. Помню, как я спрашивал его: «Папа, как вы выжили на войне?», а он отвечал мне: «Благодаря случайности и юмору».

Когда было бо-летие Победы, мы с моим другом и однокурсником актером Женей Никитиным придумали сделать спектакль по военным песням — «И на войне была любовь». И я, памятуя мамини и папины рассказы о войне, сделал постановку не пафосно-трагическую, а решил ее через улыбку, через юмор. Правоту этого решения подтвердили видевшие спектакль ветераны:



я было кинулся извиняться перед ними за «улыбчивость» поднятой военной темы, а они вдруг и говорят: «Спасибо вам. Если бы вы знали, как мы устали плакать о войне»...

О ПУТИ В ПРОФЕССИЮ И В ПРОФЕССИИ

Не могу сказать, что с пеленок мечтал играть в театре, но мама все время корила меня в детстве, что я всех и всегда передразниваю. Впрочем, участь выходца из семьи, где точные науки сплелись с искусством еще на уровне корней (мой дед по материнской линии являлся не только главным инженером Кронштадтских верфей, но и обладателем баса профундо, регентом Кронштадтского собора) была, наверное, предрешена. Да и учился я в 243-й школе, что когда-то находилась аккурат за Мариинским театром, там же пошел в театральную студию. Теперь школы этой нет, но на ее месте — новые здания театра, в котором ныне служит мой сын...

Многим я обязан Иде Исаевне Нахбо, актрисе Ленинградского Большого театра кукол (БТК), случайная встреча с которой в Закарпатье повлияла на мою жизнь в 16 лет. Отец был откровенно недоволен мо-

им профессиональным выбором, но даже когда после школы я никуда не поступил, в 1968 году вбивать гвозди я отправился в сцену БДТ, где царил кумир нашего времени — Товстоногов. Став монтировщиком, я одновременно стал и свидетелем репетиций гения. Одна из них (когда готовился спектакль «Правда, ничего кроме правды») осталась в памяти. Ставили свет, и Товстоногову понадобилась фигура в точке. «Послушайте, поставьте же там какого-нибудь человека», — озвучил просьбу в своей характерной протяжно-гнусавой манере Георгий Александрович. Я подсутился и встал в луч, максимально изобразив свободу и независимость. «Интересный мальчик, хорошо стоит», — заметил Товстоногов... Много позже, лет через 20, когда уже был открыт театр в Выборге, я напомнил ему этот случай в Ялте, на отдыхе. «Ну, так я был прав», — заметил он.

Еще сезон я отработал в БТК, потом служил в армии и только потом поступил в ЛГИТМиК, на кафедру театра кукол — к Сергею Константиновичу Жукову и Михаилу Михайловичу Королеву. Собственно, костяк будущей «Святой крепости»



сложился на курсе. Только по окончании, в 1974 году, судьба на время нас разметала: я уехал в Псков, в областной театр кукол, а ребята, мои однокурсники — во Львов. Через год и я оказался во Львове, откуда под предводительством Михаила Хусида мы все перебрались в Курган, в областной театр кукол, который мы вскоре назвали «Гулливер».

О ХАРАКТЕРЕ

Мы были детьми оттепели. Сходили с ума от Евтушенко, Рождественского, Ахмадулиной. Принимали эту свободу за константу: что чувствовали, то и говорили. Я и сейчас — не очень дипломатичный человек и тоже, как когда-то отец, «хожу по краю»: не могу сдержаться, чтобы не рубануть правду в глаза, невзирая на чины и звания. Так уж я устроен: для меня превыше всего — правда. И если бы не хранящие меня «унаследованные» ангелы (знающие люди утверждают, что у меня на каждом плече по два хранителя), за всю сказанную мною в разных кабинетах истину я мог бы уже бог знает, где оказаться...

В Кургане, где зимой замерзает само желание жить, но где в музыкальном училище нам удалось открыть театральное отделение, мы как-то в один момент вдруг стали антисоветчиками. Так уж вышло, что на Первомайскую демонстрацию мы, десять человек артистов областного театра, выпускники ЛГИТМиКа, отправились под лозунгом «Радостное искусство — детям и взрослым!» а, поскольку все были собачниками, прихватили с собой и собачек, которых несли на руках. И дернула нелегкая одну актрису на телекамеру крикнуть: «Слава советским собакам!»... Через два дня в газете «Советская культура» появилась статья о том, что в Кургане под крамольные лозунги антисоветчики натравили догов на трибуны... И только благодаря инспектору минкульта Инне Александровне Мирошниченко, знавшей нас как облупленных, мы опровергли обвинение. Но «ложки нашлись, а осадок остался»: стало понятно, что нам в Кургане не жить.

Однако оказалось, что и во Владимире, куда нас, известных в 70-е по регионально-



му фестивалю, еще раньше позвали, чтобы почти с нуля начинать театр, нам не жить. Дурные-то вести быстро распространялись тогда: пришла телеграмма с отказом в приеме во Владимире (а к нам присоединились еще и несколько выпускников открытого нами отделения). В местном комитете по культуре, в ЦК КПСС, в секторе по идеологии, куда я отправился честно рассказывать, как неблагоприятно с нами поступили, — везде нам мягко объясняли, что ничем помочь не могут... Компания наша опять рассыпалась, кто куда. Мы с Никитиным вернулись в Ленинград, жили у моей мамы на Гороховой, зарабатывали ремонтом квартир. Пока в конце 1981 года к нам не приехала Тамара Белова и не рассказала, что стоит попробовать открыть театр кукол в Выборге.

«СВЯТАЯ КРЕПОСТЬ»

Я рванул в Москву — к Мирошниченко. Горячо рассказывал ей, что «Ленинградский областной театр кукол» — скучное название. «Давайте, сделаем Большой областной или Малый театр кукол», — растекался я идеями. Мудрая Инна Александровна, вздохнув, ответила мне: «Юрочка, хоть большой, хоть малый... Лишь бы не средний». Так я стал главным режиссером в Выборге, городе, где когда-то работал мой отец.



Созывать труппу долго не пришлось: собралась наша известная, крепкая компания. Было понятно, что мы — театр-дом, театр, которым живут и в котором живут. Потом, конечно, народ прибавлялся-убавлялся, кто-то приезжал-уезжал, но принци-



пы мы никогда не меняли. Тяжело было в 90-е, после первого дефолта, когда не было денег. Своих мастерских у нас тогда еще не было, а попробуйте-ка, сделайте кукольный спектакль без финансирования: кукла в театре — одно из самых дорогостоящих «развлечений». Тогда-то мы и стали театром драмы и кукол: стали искать малобюджетные формы. Первая ласточка — спектакль «Восемь любящих женщин». Оказалось, что кукольные артисты легко и талантливо могут играть драму — Чехова, Шекспира... Так, нашего Ромео — Антона Косолапова до сих пор поклонницы вспоминают: билетов было не достать. Сейчас восстанавливаем чеховских «Трех сестер» — бесконечно любимый мной материал. Мы бережем свои старые спектакли, но и создаем новые. Я не отношусь к худрукам, которые свято берегут свое постановочное право или раздают роли по семейному принципу. Хотя моя жена, Татьяна Тушина, прикнущая к на-

шей компании в Кургане, работает в «Святой крепости». Часто у нас ставят молодые режиссеры: Кирилл Сбитнев, Денис Хусниязов, Петр Васильев, Гоша Цнобиладзе... Появляются молодые актеры, к числу которых я отношу и свою дочь Арину, ученицу Михаила Самочко, порой поражающую меня своими работами.

Дружим с нашим соседом — Финляндией, где я несколько раз ставил спектакли. Область поддерживает все наши проекты — с финансированием перебоев нет. В следующем году затеваем в Выборге кукольный фестиваль «Балтийский солнцеворот», а к нему — спектакль по финской пьесе про короля Вазу, финского реформатора Агриколу и нашего Ивана Грозного. Мораль (не морализация) должна быть в любом спектакле. Иначе зачем?..

*Записала Екатерина ОМЕЦИНСКАЯ
Фото из семейного архива*

ПОЗНАВАЯ ЖИЗНЬ

Когда заслуженный артист России **Николай Петрович Парасич** говорит, что основанный им в **Смоленске Камерный театр** по преимуществу актерский, он ни секунды не лукавит. Воспитанию артистов, и себя как артиста, он отдавал и отдает практически все свое время. За 27 лет работы в Смоленске не только руководил театром, но и выпустил два актерских курса при Смоленском институте искусств. Первый — еще при колледже, второй, в 2011 году, — на базе высшей школы. Все его студенты во время учебы и после получения диплома играли в спектаклях Камерного театра.

Жизнь меняется, многие из бывших учеников разъехались по другим городам, кто-то обосновался в столице, три выпускницы Парасича успешно работают в Смоленском драматическом театре им. А.С. Грибоедова. Это не считая тех артистов, а таких тоже немало, которые образование получили в других городах, но, оказавшись волею судьбы в Смоленске, какое-то время работали в Камерном театре, а потом пере-

шли в другие театры города. Так что сегодня, на мой взгляд, можно абсолютно всерьез рассуждать об актерской школе Николая Парасича.

Сам Николай Петрович этой теме касаться не любит, а бывших своих студентов, покинувших Смоленский Камерный театр ради лучших условий, «вычеркивает» из списка близких по духу... Он вообще строго относится к профессии и профессиональной подготовке труппы придает огромное значение. В бытность свою художественным руководителем Камерного ежедневно начинал репетиции с тренингов по особой методике, разработанной Михаилом Чеховым.

На мой вопрос, для чего он это делает, режиссер ответил обстоятельно:

— Во время тренингов мы выполняем упражнение, когда нужно установить тишину у себя внутри, ведь в голове у нас все время идет какой-то разговор. Я заметил, что нынешним молодым людям это упражнение дается с большим трудом. Их мозг уже приучен к «развлекаловке», они испытывают потребность в ежесекундном развле-

«Панночка». Н. Парасич в роли Хомы Брута





«В списках не значился». Н. Парасич в роли Свицкого

чений. Психологи говорят, что современный человек может сосредоточить внимание на чем-либо не больше двух, максимум восьми секунд. Преодолеть все это и помогают методики Михаила Чехова. Как учил этот великий артист, техника в искусстве, сознательное отношение к тому, что с тобой происходит, помогает актеру избежать внутренних срывов и психологических стрессов. А это вырабатывает уверенность в себе...

Несколько лет подряд, начиная с 1993 года, Парасич принимал участие в Международных летних театральных школах Михаила Чехова, которые проходили в Москве, Риге, во Франции и других театральных центрах по изучению творческого наследия выдающегося русского актера и педагога. Познакомился с такими последователями Михаила Чехова, как Йобст Лангханс, Мариуш Орски, организатором московской школы Владимиром Байчером и многими другими. — Нельзя отделять Чехова от Станиславского, — продолжил Николай Петрович. — Ведь Чехов считался лучшим учеником Станиславского. Сам Константин Серге-

евич говорил, что, если хотите посмотреть мою систему, то идите, смотрите Мишу Чехова. Просто Чехов, как творческий человек, оказавшийся в бесцензурной атмосфере, по-своему развил и дополнил систему Станиславского. К сожалению, многие до сих пор этого не хотят понять и принять. Что касается отличий школы Чехова от школы Станиславского, то, если совсем коротко, они разошлись в трактовке так называемых «аффективных чувств». По Станиславскому, артист должен строить роль, руководствуясь принципом «я в предлагаемых обстоятельствах». Чехов же от этого отказался. По Чехову театр — это все-таки мир фантазии и воображения, а значит, актер должен увидеть и почувствовать персонаж, а потом показать его образ зрителю, и «я» самого актера здесь ни при чем. Сегодня школа Станиславского и школа Михаила Чехова существуют параллельно. И более того, от каждой пошли различные ответвления, сочетающие в себе и то, и другое. Это все говорит только об одном: творчество безгранично, его нельзя втиснуть в какие-то теоретические рамки...



«Башня Веселуха». Н. Парасич в роли графа Змеявского

Занятия в Международной школе много дали Николаю Парасичу не только как актеру, но и как режиссеру и театральному педагогу. В 2001 году он получил грант на проведение мастер-классов по методике Михаила Чехова на базе Камерного театра. Ничего подобного в Смоленске в течение последних десяти лет не происходило.

С именем Николая Парасича вообще связано немало невероятных событий. Начать хотя бы с его мистической связи с нашим городом. В Смоленск он собирался еще в 70-е годы. Дело в том, что в то время в наш драматический театр был переведен главный режиссер Омского драматического Владимира Дмитриевича Соколов, заслуженный деятель искусств РСФСР. Парасич, тогда совсем еще молодой артист, работал в Омске и был готов последовать за Соколовым, но не случилось. После Омска в творческой биографии Парасича появились другие города. И вот спустя более десяти лет, в конце 80-х, встретившись в Москве со своим другом драматургом Владимиром Гуркиным, а дружили они со студенческих времен, будучи однокурсниками по Иркутскому театраль-

ному училищу, Николай Петрович получил приглашение переехать в Смоленск.

Парасич и Гуркин собрались организовать в Смоленске небольшой хозрасчетный театр-студию. Было это в 1988 году. Время не особо оптимистичное: затеянная в середине 80-х так называемая «горбачевская перестройка» уже не воспринималась как абсолютное благо, но студийное движение было популярным. Парасич решает ехать. Всей семьей, как говорится, с чадами и домочадцами. Служил он тогда в Ставропольском театре, с женой Татьяной Куриловой, тоже актрисой, у них было двое детей, в ту пору несовершеннолетних. В Ставрополе осталась квартира, которую потом, правда, удалось обменять на Смоленск. Иная супруга воспротивилась бы, но не Татьяна Александровна. Они бросили все и переехали фактически в никуда...

Великий Питер Брук в одном из интервью сказал: «Режиссером никого не назначают, ты сам себя назначаешь режиссером. Если молодой режиссер ноет, что у него нет театра, что государство не дает денег на постановки — он просто не режиссер. Он ведь

всегда может собрать небольшую группу, заразить людей своей энергией, своим пониманием театра. И тогда можно начинать играть где угодно, в каких угодно условиях. Вот мы с вами сидим в кафе — стоит стул, стол, на столе чашки кофе. Это — декорации будущего спектакля. Все — можно начинать играть! Надо начинать с того, что есть, что у тебя перед глазами, а не ждать каких-то особенных условий или помощи от государства».

Вот это про Парасича. Встретившись в Смоленске с друзьями, объединившимися в виртуальный, в общем-то, театр-студию «Этюд», он поставил спектакль по пьесе Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки», в котором сам сыграл Нерона. Премьера состоялась в октябре 1988 года в зале филармонии. Однако ни играть, ни репетировать было негде. Владимир Гуркин, чье громкое имя помогало решать многие насущные проблемы, вскоре отошел от «Этюда», и тогда Николай Парасич и Александр Бобров решили организовать собственный театр-студию и даже получили разрешение использовать для этой цели Заалтарную башню Смоленской крепостной стены.

События развивались стремительно. Уже 1 апреля 1989 года в горкоме комсомола был подписан соответствующий документ. Директором нового театра стал смолен-

ский артист Александр Бобров, главным режиссером — Николай Парасич. Казалось бы, что может быть лучше? Заалтарная недавно отреставрирована, помещения там в три яруса, правда, нет ни отопления, ни коммуникаций... Нет, разумеется, и средств на обустройство. Попытка найти спонсоров успехом не увенчалась. В горкоме комсомола помощи на этот счет даже не обещали: творите, зарабатывайте сами. Короче, с этой идеей — устроить театр в Смоленской крепостной стене — очень скоро пришлось распрощаться. Тогда-то и появилось современное название: Смоленский Камерный театр. А день рождения решили оставить прежний — 1 апреля.

Какое-то время театр работал как передвижной. Ездили со спектаклями не только по области, но и в соседнюю Белоруссию. На все нужно было зарабатывать самим. Осенью 1989 года открыли первый сезон. Потом появилось свое помещение — сначала в «спальном» районе города, но в соседстве с несколькими школами и центральной городской библиотекой. А затем, благодаря хлопотам А.Е. Боброва, театру отдали здание бывшего кинотеатра «Юбилейный» на улице Николаева.

— Такое у нас тогда было театральное братство, — восклицает Парасич. — Смо-



«Записки сумасшедшего».
Н. Парасич
в роли Поприщина



*«Зойкина квартира».
Н. Парасич в роли
Гусь-Ремонтного*

ленск помог мне совершенно по-другому существовать в театре. Я открыл для себя колоссальные возможности! Задачей театра, которым я занимаюсь, является воспитание артиста-художника. Артист на сцене должен быть свободным — вот что для меня самое главное! Чтобы он не отождествлялся ежесекундно со своей собственной личностью, не думал все время — я хорошо играю или плохо? Нравлюсь я или нет?

Все мои театральные поиски сводятся к тому, чтобы люди, сидящие в зале, ощутили реальное присутствие невидимого. Звучит просто, однако достичь этого очень трудно. Но за тем люди и ходят в театр. Если бы они хотели просто развлекаться, театр давно бы перестал существовать, проиграв кинематографу и мощной индустрии

развлечений. Профессия артиста, и я всегда говорил об этом своим ученикам, это инструмент познания жизни. Спектакль — момент познания истины вместе со зрителем. Спектакль — живой организм, который вовлекает зрителей в процесс познания. Поэтому сегодняшний спектакль отличается от того, что был вчера. К этому я стремлюсь, так меня учили мои учителя...

Сам Николай Парасич — артист универсальный. В последние годы работы в Смоленском Камерном театре играл все возрастные роли, поскольку после смерти В.А. Решетнёва, а затем и В.И. Зайцева он был единственным артистом из тех, кто постарше. Наиболее значительные его работы за последние годы — **Сарафанов** («Старший сын» **А. Вампилова**), **Санька**

(«Прибайкальская кадрили» В. Гуркина), Генри Перкенс («Смешные деньги» Р. Куни), Граф Змеявский («Башня Веселуха» О. Сергеевой), Прокоп Серко («За двумя зайцами» М. Старицкого) и другие.

Во всех своих ролях Николай Петрович призывает к человечности. Особенно показательна в этом отношении роль **Соседа** в спектакле «**Очень простая история**» по пьесе **Марии Ладо**. Поставленная во многих театрах страны как сказка, мюзикл или водевиль, «Очень простая история» в Смоленском Камерном театре — пронзительно волнующий спектакль, философская притча. «Почему люди покупают то, что у них уже есть?!» — недоумевают животные. Животные оказываются добрее, мудрее своих хозяев. И лучшие из людей те, кто способен их понять, кто способен к любви и самопожертвованию. Так неожиданно главными оказываются в спектакле непутевый Сосед и его сын Алешка, в которых проявляются черты русского национального характера...

Аза роль **Бориса Семеновича Гусь-Ремонтного** в **булгаковской «Зойкиной квартире»** Николай Парасич в 2016 году удостоен приза международного фестиваля «Смоленский ковчег» — «За лучшую мужскую роль второго плана». Особое место в творческой биографии артиста занимает роль **Хомы Брута** в спектакле «**Панночка**» **Н. Садура**, который оставался в репертуаре Смоленского Камерного театра в течение 15 сезонов. С ним в 1993 году театр участвовал в фестивале «Русская классика» в Калуге, а в 1997 году в Международном театральном форуме в Седлице (Польша). За роль **Поприщина** в трагикомедии «**Записки сумасшедшего**» **Н.В. Гоголя** в 2009 году Николай Парасич получил награду XIV Международного фестиваля «Русская классика» в городе Лобня Московской области. За активное участие в культурной жизни города в 2001 году он награжден почетной грамотой Администрации города-героя Смоленска, а в 2008-м удостоен правительственной награды — Ордена Дружбы.

— Главное, чем должен обладать артист, — говорит Николай Парасич, — способность держать энергию и с ее помощью покорить

зал. А для этого нужно умение: чем больше ты возьмешь энергии, тем проще управлять залом. Я не вхожу в образ, я должен остаться самим собой. Я чувствую образ, я должен пропустить его через себя, отдать ему всего себя: и сердце, и нервы... А самому оставаться чуть-чуть в стороне — как артисту, как художнику. Актер должен быть собран практически всегда. Готовность номер один. Невозможно хорошо сыграть свою роль, если не работаешь над собой как личностью. Мы все не подарки, но в этой профессии, если человек себя не строит, не создает, он недорого стоит. Работая над каждым новым спектаклем, над каждой новой пьесой, нужно заново себя создавать. Даже размышления о жизни — это все равно работа над собой!

Мне один артист сказал, уходя: «С вашими амбициями и требованиями, Николай Петрович, вы, в конце концов, останетесь один. То, что вы от нас требуете — не каждый может и не каждый хочет...» А требую я совсем немного: любить театр, приходить вовремя на работу, увлекаться своим делом, тратить свое сердце. Жертвенность нужна — такая профессия...

Больше четверти века Николай Парасич был главным режиссером, а последние 17 лет — художественным руководителем и главным режиссером Смоленского Камерного театра. Он всегда держался скромно, можно даже сказать, в тени. Не искал и не ищет дружбы важных людей. С очевидной опаской относится и к критикам, из-за скоротечных суждений которых разрушено немало хороших спектаклей.

Парасич говорит: — Человеческая жизнь — сама по себе театр. Театр заложен в человека Природой или Господом, кому как нравится. Вот встречаются двое и начинают друг с другом беседовать, делиться своими переживаниями, мыслями, жестиковать, даже кричать друг на друга — и вдруг возникает какая-то странная энергетическая вибрация. И третий, находящийся рядом, от этого уже глаз не может оторвать. Так что театр никогда не умрет. Точнее, он умрет вместе с человечеством.

Светлана РОМАНЕНКО

НЕ ПОХОЖИЙ НИ НА КОГО...

Евгений Редько — один из ведущих актеров **Российского академического молодежного театра** отметил в августе юбилей. Служит он тут более **30 лет**. За это время сыграно немало ролей — от сказочных персонажей до героев-интеллектуалов. Но в последнее время спектаклей с его участием стало заметно меньше, что вызывает досаду поклонников артиста.

Евгений Редько, как правило, отказывается давать интервью, и «Страстной бульвар» не стал исключением. Как говорит сам герой, «не о чем рассказывать», хотя его актерская биография на редкость удачна. Он впервые вышел на сцену тогда еще Центрального детского театра, будучи студентом.

Одной из первых для Евгения Редько стала роль **королевича Елисея** в возобновленном спектакле «Сказки Пушкина» (режиссер **М. Андросов**). Его Елисей был одновременно «гоморически смешон и до

слез печален», он, действительно, разговаривал с Солнцем и Ветром. Не случайно театровед Татьяна Зимакова написала об этой роли: «Королевич Елисей в «Сказках Пушкина» разговаривал с Солнцем, Ветром и Месяцем не только пушкинскими строчками. Он, казалось, знал особенный язык, присущий стихиям».

Потом было несколько сказочных ролей: Ворон в «Снежной королеве», Черная кошка в «Шишке», Снежный Король в «Сне с продолжением», Петух в «Тереме-Теремке», Дьявол с мехами в «Любви к трем апельсинам», королева Тартальона в «Зеленой птичке».

Сказке свойственно выявлять подлинную актерскую природу — игровую, яркую, импровизационную. И открывать иные стороны таланта. Одной из важных ролей, по признанию самого актера, стала Королева Тартальона в «Зеленой птичке» К. Гоцци.

«Лоренцаччо». Лоренцо Медичи — Евг. Редько. Фото М. Савичевой



Спектакль был построен на импровизации, и молодые актеры буквально купались в материале, и все же Королева Тартальона выделялась на фоне других персонажей. Она словно пыталась удержать свою молодость, всеми силами вернуть ее, и не степенно уходила за кулисы, а уносилась, а то вдруг выдавала каскады сальто-мортале.

Работа в сказочных спектаклях, встреча с драматургией Карло Готци, Евгения Шварца дала проявиться чертам «вахтанговской школы» с ее гротесковой природой, музыкальностью, пластичностью и яркой характерностью. Любовь к так называемой «школе представления» сопровождает Евгения Редько на протяжении всей творческой жизни. Черты «вахтанговской школы» (хотя артист закончил ГИТИС, это был первый выпуск курса **Алексея Бородина**) будут проявляться и в его Фигаро, и в Лоренцаччо, и в Епиходове, перепадет гротеска и Белинскому, и Бриллингу, и даже профессор Роберт и Орин получат небольшую долю яркой характерности.

Так в «**Севильском цирюльнике**» **Фигаро** Редько не просто является двигателем действия, без него, кажется порой, спектакль просто разрушается, вязнет. Павел Руднев в статье «Вольготный Фигаро» отмечает, что «когда Фигаро нет на сцене — зрелище провисает, лишено энергии интриги». Сам же герой сочетает в себе и цинизм интригана, и ужимки конферансье, и резвость Арлекина, забавляющего публику «бесконечными гэггами». Этому Фигаро, тем не менее, свойственна и усталость — от навязанных правил игры, от пустоты окружающих. В нем просыпается гордость, и тут брадобрей Редько выглядит совершенно трагической фигурой среди шумного карнавала.

Лоренцаччо Евгения Редько кажется вездесущим — он с легкостью перемещается по залу, выныривая то у ног матери, то появляясь на балконе, то исчезая за дверями, то помогая соблазнить очередную флорентийку. Заостренные чер-

ты лица, пронзительный взгляд, переходы от комикования к глубокой задумчивости — таков Лоренцо Медичи Евгения Редько. Он не бежит — летит, и в развеваемом плаще, бархатном темно-синем облегающем костюме, с растрепанными черными волосами и горящими, почти черными глазами, напоминает хищную птицу. Случается: замрет в полете — присядет на край сцены, посмотрит на зрителей... Но не в зал — в себя смотрит Лоренцаччо, словно пытается найти себя прежнего, честного. И взгляд вдруг вспыхнет... страстью, ненавистью, но тут же он подавит эти чувства и кинется изображать преданного пса: ерничает, ластится к тирану, хихикает как то гаденько, но глаза выдают. И хорошо, что герцог не видит этих глаз.

По мнению одного из критиков, «этот Лоренцаччо вообрал в себя весь опыт прекрасных иллюзий и горьких разочарований XX века». Благодаря спектаклю Алексея Бородина зрители смогли ощутить необходимость прощания с прошлым, и проститься с ним «без смеха».

Спустя год Алексей Бородин ставит «театральный детектив» по роману **Бориса Акунина «Азазель»**. Спектакль «**Эраст Фандорин**» сочетает в себе легкость и философию, игру и тайну. Обаятельный, трогательный, наивный, романтический герой, так нужный не только началу 2000-х, но и времени нынешнему, появился на подмостках. Роль **Бриллинга** — не просто актера, но режиссера в этом театре жизни — почти пятнадцать лет играл Евгений Редько (сейчас он передал ее Дмитрию Кривошапову). Брилинг у Редько энергичен и ярк. Стоит ему появиться на сцене, как сразу же все начинает работать, все куда-то бежит: люди, мебель, мысли... Но при этом Брилинг Редько — романтический герой от первого до последнего шага. Эдакий демон, не знающий покоя и не дающий успокоиться другим. Он играет самозабвенно и умело, он дает Фандорину (на свою голову) те знания о жизни, профессии, людях, которых герою так



«Берег утопии». Белинский — Евг. Редько, Герцен — И. Исаев. Фото А. Кошелева

«Портрет». Фото Е. Цветковой



недостаёт. Он верит в идею леди Эстер, но в какой-то момент задумывается, не оставить ли в живых своего врага. Этот герой смерть свою принимает, потому что идет на нее все с той же мягкой улыбкой, давая жить Фандорину. Человек в нем побеждает фанатика.

Роль **Виссариона Белинского** в спектакле «**Берег Утопии**» **Тома Стошарда** стала для Евгения Редько знаковой, прочно закрепившей за ним нишу интеллектуального героя. Отношения с персонажем складывались трудно. «Ограниченное понятие об этом человеке», по признанию актера, довольно долгое время не давало ему возможности понять и почувствовать героя. Евгений Редько перечитывал его письма и статьи, «пытаясь уловить ход мысли». Наступил момент, когда у актера «сложился орнамент текстов Белинского».

Его «неистовый Виссарион» нервный, порой излишне пафосный, «с болтающимися и забалтывающимися руками», патологически застенчивый, мгновенно преображается, как только начинает говорить о том, что его действительно тревожит. Редько играет человека, который отчаянно пытается увязать идеализм и реальность, но жизнь реальная давит на него, не дает убежать в абстракцию. Герой Редько находится в непрерывной борьбе с собой и непрекращающемся поиске гармонии, которая все время ускользает.

В «**Портрете**» по повести **Н.В. Гоголя** его партнером стала музыка. С музыкой у Евгения Редько вообще давняя любовь — он чувствует ее, ловит, понимает. Не случайно уже не первый год является одним из ведущих цикла «**Знакомство с оркестром**» в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко.

Евгений Редько в «Портрете» не только рассказчик, но и каждый из персонажей: Чартков, проклятый портрет, продавец, дама с дочерью, художник, написавший портрет, и его сын. Он появлялся в глубине сцены и молча некоторое время стоял, то ли вглядываясь в зал, то

ли рассматривая картины на подрамниках. И вдруг заговорил. Его голос дрожал от нервного возбуждения и восторга: так он хотел рассказать нам и о художнике, и о картинах, и о Петербурге. Взнервленный, остро ощущающий свою ненужность и свое призвание, его Чартков внимательно рассматривал пейзажи и портреты. Редько играл человека, который уже не может противиться тайне, он уже перестал принадлежать себе, портрет постепенно овладевал им.

Его **Цинцинат** из «**Приглашения на казнь**» **В. Набокова** в постановке **Павла Сафонова** и профессор **Роберт** из «**Доказательства**» **Кшиштофа Занусси** — новая тема в творческой биографии. Если раньше вопросы нормы и нормальности лишь слегка затрагивались в спектаклях, теперь все сценическое время было посвящено им. Цинцинат казался в перевернутом мире единственным нормальным. Он отгораживался от назойливых тюремщиков, жены, родственников и почти бросался в объятия палача (Петр Красилов) — потому лишь, что тот говорил человеческим языком. Актер словно пытался зачеркнуть свою природу, забывал о яркой характерности, а существовал в состоянии почти постоянной скованности. Но несчастные жесты, взгляды, малейший поворот становились от этого еще значительнее.

В постановке **Алексея Бородина** «**Участь Электры**» по трилогии **Юджина О'Нила** «**Траур Электре к лицу**» Евгений Редько сыграл **Орина** — сына Кристины (Янина Соколовская). Мальчик, вернувшийся с войны стариком. В его герое сочетаются черты маленького ребенка, жаждущего тепла, любви, и воина, вернувшегося домой, перенесшего немало потерь и страданий. Редько играет восторг и страх, радость встречи и разочуженность. Его Орин возвращается домой нерадостным, измученным, израненным внутренне и буквально напарывается на щиты и копья сестры и матери. Они терзают его своей любовью. И он, не выдерживая внутренних метаний, убивает



«Участь Электры». Орин — Евг. Редько, Лавиния — М. Рыщенкова. Фото С. Петрова

себя, потому что прикован к прошлому, уже отравлен ненавистью.

То, чего недополучил Евгений Редько в родном театре, ему предложил **Михаил Левитин**, пригласивший артиста в **Московский театр «Эрмитаж»** на роль **Ученого** и **Тени** в спектакле **«Моя тень»**. Надо сказать, что со Шварцем у Евгения Редько давняя любовь: в ГИТИСе он играл в отрывке по пьесе «Тень», уже в театре попал в спектакль «Снежная королева» (инсценировку Шварца по сказке Х.-К. Андерсена), правда, вот в «Тени» сыграть так и не удалось. Видимо, их встреча должна была случиться именно в театре «Эрмитаж». Прежде всего, потому что Шварц совершенно левитинский драматург, а Евгений Редько — абсолютный герой Шварца. Артист наделяет своего Ученого мягким обаянием, чуткостью, тактом. Христиан Теодор у Евгения Редько говорит мало, больше слушает. Чуть сутулясь, он неслышно ходит по комнате в своем мешковатом кос-

тюме, скрывающем фигуру, а круглые очки будто мешают ему смотреть вокруг и видеть все в реальном свете. Неслучайно, познакомившись с Принцессой, он все время пытается снять их, чтобы лучше взглядеться в нее.

Тень, Теодор Христиан, та темная сторона Ученого, без которой он не может жить и с которой всегда борется. Тень у Редько обладает безграничными возможностями и способностями — он может прилипнуть к стене, расплаться по полу, быть незаметной и вырастать до неимоверных размеров. Сначала никому неизвестный посыльный на цыпочках перебегает от одного министра к другому, преданно заглядывает в глаза, заискивающе улыбается и шипит что-то невнятное. Постепенно вырастая, обретает стать и голос — вот уже министры у него на побегушках, вот он уже соблазнил Принцессу, прижимаясь к ней всем телом, лаская ее и нашептывая на ухо то, о чем она и подумать боится. Но голос



«Моя тень». Тень — Евг. Редько. Фото Д. Хованского

его так знаком ей, так обволакивает ее, что она уже и не сопротивляется.

Самые сильные и страшные моменты спектакля — разговор Ученого с Тенью. Кажется, что человек сходит с ума. Для первого разговора с Тенью ему понадобится зеркало, из которого появляется, вырастая, черный человек, во всем похожий на Ученого. Для последующих — мантия и очки. Мантия — знак власти и всемогущества Тени, а очки — все, что осталось у Ученого.

Вторая встреча с Михаилом Левитиным — спектакль «Свадьба Кречинского» по пьесе А.В. Сухова-Кобылина. И здесь уж актерская игровая природа взяла реванш. По словам Редько, он чувствовал, что нужен этому режиссеру до тех пор, пока сам является соавтором спектакля. Его **Кречинский** — выплеснувшаяся вовне энергия, которую невозможно сдержать. Он не просто игрок, а стихия игры. Закручивая интригу, он и сам толком не знает, куда его выведет. Даже когда сидит на месте, он все время в состоянии напряжения. Почти физически

ощущаешь, как возникает и формируется мысль, видишь, как подбирается тело, загораются глаза... Этот Кречинский все про всех знает, люди его мало чем могут удивить, а вот он их готов удивлять ежеминутно. Но и в нем перегорает все как-то вдруг, когда оказывается, что «сорвалось», не игра кончилась, а жизнь...

Совсем не похож на себя Евгений Редько в «Нюрнберге» Э. Манна в постановке **Алексея Бородина**. Собранный, лошечный, словно специально прячущий свою энергию под деловым костюмом, его **адвокат Рольфе** находится в неприятном для себя положении. Ему вовсе не хочется защищать Эрнста Янинга и его коллег юристов. Фашизм осужден и побежден. Но все же он делает это. Деятельная натура адвоката и игровая природа актера словно ищут выхода из тех рамок, которые поставил драматург. Нет-нет, да вырвется она на волю — он и в зал суда вбегает, и ни минуты не стоит на месте во время процесса, «фирменные» интонации и улыбка, презрение, смешанное с лукавством во взгляде. Нет, он пришел не защи-



«Нюрнберг». В роли Рольфе. Фото С. Петрова

тить Янинга, он пришел обвинить тех, кто судит. И ему трудно отказать в правоте: «Если виноват Эрнст Янинг, то виноват весь мир — не больше, но и не меньше». Он ни на секунду не верит в абсолютную победу справедливости и предсказывает скорую амнистию тем, кому присудили пожизненное заключение. И окажется прав...

Один из последних спектаклей в родном театре — «**Олеанна**», поставленный **Владимиром Мирзоевым**, кажется, возвращает нас к знакомым образам Евгения Редько. Он играет **профессора Джона**, интеллигентного, умного человека, вступающего в конфликт с юной Кэрл. Но это лишь на первый взгляд. Прежние герои Редько не опускались до унижения тех, кто слаб или менее умен. Они были действительно умны. Джон же, мастерски маскируя свою бездарность, хочет отыграться на студентке за годы унижений. Он упивается своей мудростью и всеведением, но получает отпор от Кэрл (Мария Рыщенко). Да, они оба заигрались, но и симпатяга-профессор мо-

жет показать клыки, если угроза висит над чем-то дорогим для него.

Мирзоев дает возможность актеру проявить свою природу, если не гротесковую, то привычную зрителю. Редько играет интеллигента-неврастеника, но уже почивающего на лаврах. У него нет стремления развиваться в профессии и менять что-либо в жизни. Ему кажется, что он уже достиг своей Олеанны, но этой мечте не суждено осуществиться, как и всякому стремлению к Утопии.

Сложно объяснить, почему столь яркий и интересный актер с «умным телом» и заражительной энергетикой часто выбирает сегодня добровольное затворничество. Отказывается от новых проектов в РАМТе, может быть, просто хочет отдохнуть... Возможно, потому, что не видит ролей, в которых мог бы проявиться совсем по-новому, неожиданно. Пока не видит, а нам остается лишь надеяться, что его «молчание» будет не очень долгим.

Анастасия ПАВЛОВА

ПИГМАЛИОН СВОИХ РОЛЕЙ

Писать об **Игоре Костолевском** в преддверии его серьезного юбилея — **70 лет!** — легко и приятно, потому что все восторги, полагающиеся в таком случае, абсолютно искренни и оправданны. Его работы тщательно отобраны, роли не случайны, созданные персонажи яркие, убедительны, сыграны большим артистом с блеском и мастерством.

Московский мальчик из интеллигентной семьи начал учиться в строительном институте, но оставил его, поступил в ГИТИС на актерско-режиссерский курс **Андрея Гончарова**. Вместе с сокурсниками он покориł Москву дипломным спектаклем «Характеры» по рассказам **В. Шукшина**. Гончаров пригласил его в **Театр им. Вл. Маяковского**, где Игорь Костолевский служит вот уже **45 лет!**

Руководитель успешного московского театра, один из столпов отечественной режиссуры 60–90-х годов XX века, блестящий педагог **Андрей Александрович**

Гончаров лучших выпускников оставлял в своем театре, но роли им давать не спешил — слишком сильным было среднее поколение: **Александр и Евгений Лазаревы, Игорь Охлупин, Анатолий Ромашин, Армен Джигарханян** и многие другие.

На долю вчерашних студентов приходились массовки или эпизоды. Значительные, по-настоящему интересные роли в театре появлялись не часто. В спектаклях самого Гончарова Костолевский сыграл только роль Голубкова в «**Беге**» **Михаила Булгакова**, но актер поработал с **Петром Наумовичем Фоменко**, раскрыв свой комедийный дар в роли Вово в «**Плодах просвещения**» **Л.Н. Толстого**. 30 лет спустя, в спектакле **М. Карбаускиса**, нынешнего руководителя Маяковки, в «Плодах просвещения», посвященном памяти **Петра Фоменко**, Костолевский сыграет уже **Звездинцева**, беззлобного, бесхребетного подкаблучника.

«Плоды просвещения». В роли Звездинцева





«Смотрите, кто пришел». В роли Кинга

В начале 80-х был сыгран **Кинг** в спектакле «Смотрите, кто пришел», поставленном **Борисом Морозовым** по пьесе **Владимира Арро**. Драматург прозорливо увидел появление нового героя нашей жизни. Эта роль открыла театрального актера Костолевского. В кино он уже сыграл знаковые роли, отразившиеся на его творческой судьбе — декабрист **Иван Анненков** («Звезда пленительного счастья»), мечтатель учитель **Мирою** («Безымянная звезда»), роковой **Звездич** («Маскарад»), порывистый комсомолец **Женька Столетов** («И это все о нем»), **Разведчик** («Тегеран — 43») — завоевали зрительские симпатии и награды.

Во второй половине 1980-х Костолевский, испытывавший проблемы с ролями в родном театре, заключил контракт в Норвегии, уехал туда на полгода и сыграл роль **Вестника** в «Орестее» **Эсхила** в постановке **Франсуа Роше**, а после возвращения в Россию сыграл по приглашению режиссера **Петера Штайна** тоже в «Орестее», но уже роль **Аполлона**.

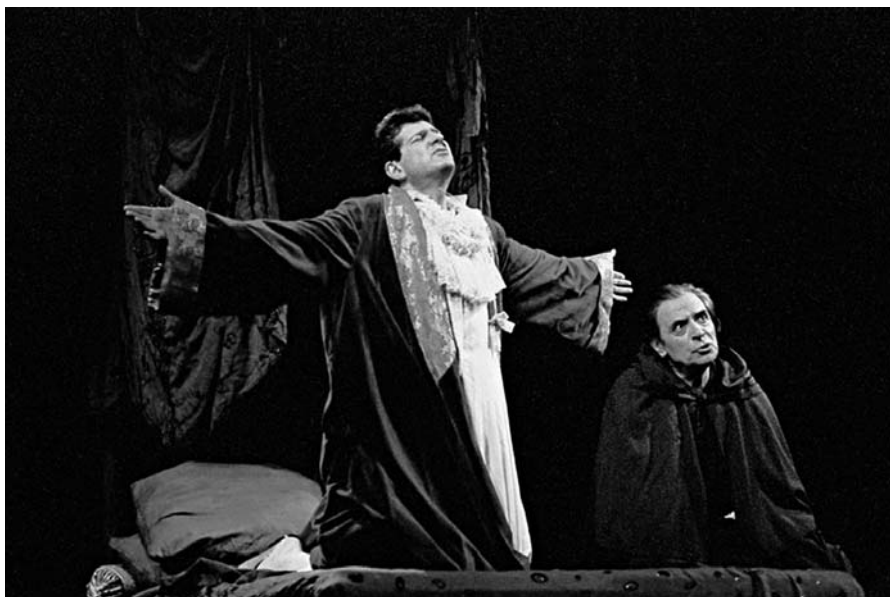
После этого у Костолевского начался весьма насыщенный и плодотворный театральный период: он занят в спектаклях «**Кин IV**» (режиссер **Т. Ахрамкова**), где со свойственным ему изяществом, небрежной грацией играл короля **Генриха IV**. Стал **Хельмером** в «**Норе**» **Ибсена**, поставленной **Л. Хейфецем**, сыграл **Подколесина** в «**Женитьбе**» **Н.В. Гоголя** у **Сергея Арцибашева** в Театре на Покровке (позже спектакль был перенесен на сцену Маяковки), участвовал в спектакле «**Арто и его двойник**» у режиссера **Валерия Фокина**, в спектакле режиссера **Патриса Кербрата** по пьесе **Я. Резы** «**Арт**», а также во множестве других.

Необыкновенно плодотворными для него стали последние два десятилетия. В репертуаре Костолевского появляются роли трагического накала. Он играет **Ивана Карамазова** в «**Братьях Карамазовых**» по роману **Ф.М. Достоевского**. Страстный монолог о слезинке ребенка актер произносит, спустившись в зрительный зал, увлекая энергией мысли,



«Орестея». В роли Аполлона

«Кин IV». В роли короля Генриха IV





«Кармазовы».
В роли Ивана

потрясая отчаянием, неверием, иступленным желанием найти истину.

Благородный пафос, общественный темперамент сделали убедительной роль обличителя пороков **Губернатора** из второго тома «**Мертвых душ**» по поэме **Н.В. Гоголя** в постановке **Сергея Арцибашева**.

А свой недожинный комедийный дар он блестяще раскрыл в роли «прорехи на человечестве», странного существа **Плюшкина** в «Мертвых душах», где не побоялся спрятать привлекательную внешность, завернувшись в тряпье. В роли другого гоголевского героя, **Ивана Ивановича** («**Повесть о том, как поссорились...**»), он нашел неожиданные краски благодушия, довольства, желчности, отчаянья....

Миндаугас Карбауксис, художественный руководитель Театра Маяковского, занял Костолевского и в своем первом программном спектакле «**Таланты и поклонники**», где Игорь Матвеевич появился в роли **Дулэбова**. Князь Дулэбов в спектакле **М. Карбауксиса** сибарит, самодовольный тип. Однако в ленивой грации его движений, в особой снисходительной любезности его общения с актрисами, такая легкость, обаяние, нескрываемая жажда наслаждений! В мире страстей и инт-

риг, метаний и нелегких решений он — абсолютно благополучный человек, довольный жизнью, умеющий ценить ее радости.

Костолевский исполнил роль **Иоганна Шульца**, одного из приглашенных на обед к Канту («**Кант**»). Его ирония, которая прячется за внешней серьезностью, как нельзя лучше подчеркивает особую атмосферу этих обедов у философа, человека-загадки Иммануила Канта.

Плодотворным оказался союз маститого артиста с молодым режиссером **Никитой Кобелевым**.

В спектакле «**Враг народа**» по пьесе **Г. Ибсена** Кобелев предложил актеру роль **Петера Стокмана** — фогта, то есть полицейского и податного чиновника, председателя правления курорта. Обычно на первый план выходил борец за правду **Томас Стокман**, в 1902 году сыгранный **Станиславским**.

В спектакле Театра Маяковского «**Враг народа**» 2013 года, который идет в современной версии драматурга **Саша Денисовой**, **Петер Стокман**, мэр курорта федерального значения, в центре внимания. В исполнении **Игоря Костолевского** он становится главным героем истории, обозначенной как экологическая катастрофа в 2-х действиях.



«Мертвые души». В роли Плюшкина

Костоловский блестяще играет современного политика, создавая обобщенный и такой знакомый образ человека неглупого, энергичного, умеющего мыслить глобально, разбирающегося в ситуации, при этом предельно циничного и прагматичного. Нет, он не монстр, он входит в ситуацию, он готов увещевать, объяснять. Он просто по-другому устроен. Его Бог — выгода, и на алтарь своего кумира он бросает честь, жалость, кровные узы, человечность.

Петер Стокман становится героем не только своего, но и нашего времени, природа подобных людей раскрыта артистом вместе с молодым режиссером предельно точно, и от того этот образ так достоверен и так страшен.

Мало эмоциональный, «застегнутый на все пуговицы», предельно сконцентрированный, беспощадный, не ведающий сомнений человек этот Петер Стокман. Создать человеческий тип, в котором так угадывалось бы время — серьезнейшее достижение актера.

В 2016 году в спектакле «**Кавказский меловой круг**» **Б. Брехта** Костоловский появился в роли судьи **Аздака**. «В спектакле **Н. Кобелева** «Кавказский меловой круг» играющий судью **Аздака** Игорь Костоловский использует весь свой комедийный арсенал, создавая почти карнавальную маску деревенского хитреца, который умудряется повернуть обычно бесчеловечный закон в пользу простых людей», — написала критик Марина Шимадина («Театрал»).

Сам Никита Кобелев определил характер героя Брехта так: «Аздак — воплощение этой внутренней свободы, это абсолютно карнавальный персонаж».

В «Кавказском меловом круге» Игорь Костоловский демонстрирует свои недюжинные таланты, веселится, ерничает, подначивает, вроде переводит серьезное дело в фарс, ни на миг не теряя основной темы — отстаивать справедливость, помочь униженным и бесправным, попытаться добиться гармонии в этом мировом хаосе.



«Кавказский меловой круг». В роли судьи Аздака

К нынешнему юбилею Костолевский получил еще одну роль, которая словно была для него написана. Он впервые встретился с драматургией **Б. Шоу**, остроумца и интеллектуала. Высокий голубоглазый красавец, самой судьбой предназначенный на роли героев-любовников, положительных серьезных персонажей и резонеров, он, прежде всего, блестящий комедийный актер, обладающий чувством юмора, самоиронией, умеющий увидеть и обыграть смешное, лукавый и озорной.

Две роли последних лет — Аздак и **Хиггинс** — еще раз убеждают, что магистральный путь дарования артиста: сатира, комедия, гротеск.

Его Генри Хиггинс в обстоятельной, чуть старомодной, очень театральной постановке **Леонида Хейфеца** бесконечно обаятельный, остроумный, презрительно равнодушный к условиям света, такой enfant terrible, которому многое прощается за оригинальный ум, парадоксальность мышления. Умный, тонкий актер, Костолевский показывает

тип человека, равнодушного к окружающему миру.

«Профессор (Игорь Костолевский) — это гремучая смесь самозабвенного экспериментатора с азартным спортсменом. Ему и в голову не приходит, что Элиза — человек, наделенный чувствами и собственной волей, а не лабораторная мышь. И ведет он себя с ней, скорее, как цирковой дрессировщик, натаскивающий на трюк животное: будешь правильно выполнять команды — будешь носить красивые платья и есть шоколад, нет — снова окажешься в сточной канаве. Пигмалион из греческого мифа влюбился в свое творение. Пигмалион Шоу на это не способен: «Хотите вернуться ради добрых человеческих отношений — возвращайтесь, но другого не ждите ничего», — в ярости бросает он своей взбунтовавшейся Галатее. И когда Элиза на деле доказывает ему, что плясать под его дудку не собирается, он приходит в восторг: «Вы были жерновом у меня на шее! А теперь вы — крепостная башня, броненосец!» (из статьи Виктории Пешковой).



«Пигмалион». В роли профессора Хиггинса

То, что играет Костолевский в «Пигмалионе», пожалуй, наиболее близко замыслу Шоу, писавшего не любовную, а интеллектуальную историю о внутреннем преображении человека, сумевшего раскрыть свои недожизненные дарования. А блестящий профессор Хиггинс оказывается в растерянности, ибо понимает, что его окружают не послушные марионетки, а люди со своими желаниями, страстями, привязанностями. Он создал из цветочницы светскую даму и самобытную личность, но и Элиза создала из своего учителя человека чувствующего и сочувствующего. И уверенность Хиггинса в себе и своей независимости от окружающих вдруг стала иллюзией.

Пьеса Б. Шоу и спектакль Л. Хейфеца не предполагают в финале счастливой свадьбы главных героев. Важнее, что профессор Хиггинс проходит свой путь вместе с Элизой, и веселая комедия обрывается историей воспитания личности, прозрения человека...

Игорь Костолевский остается продолжателем лучших традиций русской исполнительской школы.

Занятый в репертуаре Маяковки, он снимается в кинофильмах и сериалах, придирчиво отбирая роли.

Никогда не любивший тусовки, он, ответственно относившийся к своей профессии, к миссии театра, сегодня стал президентом национальной театральной премии «Золотая Маска» и вряд ли можно было найти более достойную кандидатуру на этот пост.

У Игоря Матвеевича Костолевского, народного артиста России, лауреата Государственной премии России, много правительственных и профессиональных наград. Но главное — сыгранные им роли, ежевечерний горячий прием публики, демонстрация высочайшего профессионального мастерства, творческая смелость, человеческое благородство.

В.Ф.

В ЛУЧЕ СВЕТА

2 августа исполнилось **60 лет** **Андрею БАДУЛИНУ**, режиссеру **Центрального академического Театра Российской Армии**, порог которого он переступил в 1991 году, закончив ГИТИС (мастерская А. Гончарова и М. Захарова), и обрел в этом причудливом здании свой дом, скорее всего, уже навсегда.

В одном из давних интервью Бадулин рассказал, что однокурсники дразнили его Хансом Кристианом Андерсеном, потому что начинал он свой профессиональный путь постановками спектаклей для детей (первым стал **«Приключения Чиполлино»** по **Дж. Родари**). Но десятилетия работы убеждают в том, что уже тогда режиссер определил свой, не зависимый от смены изменчивой, капризной моды и ветров времени, нравственный ориентир — важнее всего для Андрея Бадулина была и остается очень простая история, в которой непременно должно победить Добро.

Первым его «взрослым» спектаклем на Большой сцене ЦАТРА стала **«Изобретательная влюбленная» Лопе де Веги**, считавшийся старейшим спектаклем репертуара, перешагнувший барьер полуторадесятилетия. А затем последовали очень разные, но всегда необычно решенные «простые истории»: **«Соловьиная ночь» В. Ежова**, **«Похождения бравого солдата Швейка»** по **Я. Гашеку**, **«Любовь — книга золотая» А.Н. Толстого**, **«Венецианские близнецы» К. Гольдони**, **«Севильский цирюльник» П. Бомарше**, **«Гарольд и Мод» К. Хиггинса**, **«Сон в летнюю ночь» Шекспира**, **«Саян, Ваня, с ними Римас» В. Гуркина**, **«Завещание целомудренного бабника»** и **«Дом под снос» А. Крыма**, **«Старомодная комедия» А. Арбузова...**

В «послужном списке» Андрея Бадулина детские спектакли, елочные представления, всегда решенные изобретательно, щедро, но без назиданий и указующего перста. Этим и влекут они не только де-



тей, но и их родителей, переживающих очень сходные со своими чадами эмоции.

А спектакли «взрослые» отличает удивительная по сегодняшнему времени, всегда удающаяся режиссеру уловка — он словно растворяется в артистах, максимально выдвигая их на первый план, охотно жертвуя концепцией, находками, эффектами, часто заслоняющими от зрителя Его Величество Артиста.

Так и остался Андрей Бадулин верным завету своих учителей — нет ничего важнее в театре, чем актер в луче света. И, кажется, совсем не думает режиссер о том, что этот луч ярко и сильно высвечивает его не только как высокого профессионала, но и как личность, обладающую неизменными нравственными позициями.

С юбилеем, Андрей Николаевич! Сил Вам, бодрости и, конечно, воплощения самых смелых планов!

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»
Фото Марии ГРОМОВОЙ*

ВЫСТРЕЛ В СУНДУКЕ

Как происходит потеря индивидуальности, каким образом человек ожесточенно и бесследно разрушает в себе самый драгоценный дар природы — свое «не общим выраженьем» отличающееся лицо? Поразмышлять над этими трагическими вопросами предлагает **Анна Зиновьева** — режиссер и педагог выпускного актерского курса **Новосибирского театрального института** (мастерская **Ильи Панькова** и **Алексея Крикливого**) в своем спектакле «**Аккомпаниаторша**». Это работа свободного полета и глубочайшего смысла, и послевкусие от нее столь насыщенное, что вряд ли когда его чем-то можно будет перебить.

Повесть «Аккомпаниаторша» — одна из самых известных в прозе **Нины Берберовой** (есть даже одноименный фильм **Клода Миллера** по мотивам, не сохранившийся, однако, никаких

мотивов). Скажу еще, что и вся проза Берберовой 30-х годов необыкновенно привлекательна: ее живой материал ведет за собой автора, нет пока самоуверенной поступи этой «железной женщины» от литературы, которая отличает «Курсив мой», где она, спустя 37 лет после «Аккомпаниаторши», признавалась: «Всю жизнь любила победителей больше побежденных и сильных более слабых». Меж тем «Аккомпаниаторша» наперекор всему, в том числе и убеждениям автора, вызывает невероятное сострадание именно к побежденной — к заглавной героине Сонечке Антоновской. Берберова тонко чувствует жизнь, а жизнь так пластична, и роли в ней так неустойчивы, что победители иногда оказываются жертвами. Так произошло с мужем Марии Николаевны Павлом Федоровичем — когда-то несомненным победителем с «тяжелой

Сонечка — М. Королёва



жизненной хваткой»... Но кроме предписанных нам «ролей» есть еще живая, настоящая любовь — если она без привнесений и зависти, вот она-то и побеждает все.

Любови, однако, у Сонечки ни к кому не было. В первую же встречу она признается Травиной, что никого не любит. Действительно, у нее отсутствует любовь даже к матери: ведь, как она полагала, они с матерью были «позором» друг друга. Встреча с роскошным сиянием Травиной ввергает Сонечку в состояние восторга-ненависти и полной психологической созависимости. В повести Берберовой эти первые впечатления переданы на противопоставлениях: «...она красива, а я нет. У нее высокий рост, свободно и естественно развитое сильное и здоровое тело, а я маленькая и сухая... У нее круглое красивое лицо, большой рот, улыбка неизъяснимой прелести, черные с зеленым отливом глаза — у меня глаза светлые, лицо треугольное, скуластое...». И так далее — вплоть до обозначения того состояния, в котором она дрожит, «как дрожат ночные насекомые в солнечном свете».

Спектакль красноречиво передает эти противопоставления пластическим языком через сценические образы и мизансцены. Любовь позже сверкнула чистым лучом на пасмурном небосклоне этой с детства закомплексованной девочки, но созависимость победила. Об этом, впрочем, позже. А сейчас, думаю, пора сказать главное: в спектакле удивительным образом не была потеряна ни одна интонация, ни один волнующий эпический момент замечательной повести, даже композиционные точки сохранены. И все же перед нами произведение совершенно другого рода — театральное, мощное, энергетически сжатое в единую динамичную пружину, которая к финалу разжимается и бьет наотмашь.

Это продуманное и выстраданное режиссерское высказывание. Внутрен-



Сонечка — М. Королёва, Мария Травина — А. Юсупова

ние рефлексии и монологи переходят в активный драматизм событий, снова уходят в монологи и властно вплетают зрителя в тугую клубок действия, которое ты видишь изнутри, а совсем не со стороны зрительного зала. И ведут тебя за собой всего три главных исполнительницы — выпускницы вуза **Марина Королёва** (Сонечка), **Алина Юсупова** (Мария Травина) и **Ксения Войтенко** (мать Сони, Студент и Павел Федорович). В то же время, вся история души Сонечки озвучивается этим превосходным исполнительским составом, артистично выводящим сюжет на уровень эпической остраненности и одновре-



Мама Сонечки – К. Войтенко, Мария Травина – А. Юсупова

менно сберегающим аромат берберовской прозы.

Однако безусловная солирующая роль в этом ярком трио принадлежит Марине Королёвой – вполне состоявшейся в этой роли драматической актрисе, самоотверженно, на разрыв аорты пережившей на сцене всю страшную историю саморазрушения своей героини. Она то превращается в неказистую замарашку, то светится тусклым светом отражения блистательного объекта своей любви-ненависти певицы Травиной, то сияет подлинной красотой – в недолгий период любви к Студенту, так безжалостно высмеянному все той же Травиной... Невозможно передать виртуозные режиссерские находки, раскрывающие всю бездну трагизма этой истории. Тема заявлена – с первой секунды – решительно и экспрессивно. Сонечка пишет на планшете: «Убить», а дальше вариации этой темы – в какой момент и

кого. Но убивает, в конечном счете, себя. В захлопнутом сундуке ограниченного пространства ее жизни раздается финальный выстрел.

Прекрасна и музыкальная партитура спектакля (звукооператор **А. Султанов**). Она состоит из мелодий **Рахманинова** и **Шлиппенбаха**, **Бетховена** и **Лигети**. Но контрапунктом звучит «**Песня Сольвейг**» **Грига** – пронзительная мелодия безусловной любви – той самой, которой нет у Сонечки. Она лишена главного – осознания себя и своей личности, она не ценит в себе ничего – даже чувства музыки, своего дара аккомпанировать (сопровождать музыкой, а не прислуживать в отношениях). В спектакле, как и в его литературной основе, есть еще один герой – некий композитор Митенька, нелепый в жизни, гениальный в музыке. Это подсказка для Сонечки. Подсказка судьбы, которую она не слышит: ведь она живет не своей жиз-



Сонечка – М. Королёва,
мама Сонечки –
К. Войтенко,
Мария Травина –
А. Юсупова

ню. Митенька пишет романы на стихи **Велимира Хлебникова**, и сама Сонечка в одной из сцен сомнамбулически читает нежного хлебниковского «Кузнечика»: «Крылышка золотописьмом тончайших жил...» В беспредельности своего самоуничтожения она отнесла себя к насекомым, но ведь насекомые могут быть и такими – колоритными бабочками, грациозными кузнечиками и прозрачными стрекозами! Но насекомые Сонечки в кульминационной сцене пре-

вращаются в отвратительных мелких бесов, которые ее же и поглощают.

...А вот таким шикарным особям, как Мария Николаевна Травина, ничего не делается: эти неуязвимые «саламандры судьбы и василiski счастья» беспрепятственно шагают по жизненному пути, устланному добровольными жертвами в их честь.

Галина ГАНЕЕВА
Фото Юлии БАРСУКОВОЙ

«... СПАСИБО, ЧТО ЖИВОЙ»

«100 современников о Любимове». Москва, «Jam Creative&Production Group». 2017

Решение выбрать в качестве заголовка статьи о данной книге строку из песни Владимира Высоцкого пришло сразу же после того, как была перевернута последняя страница. Кто-то посчитает это название банальным. И он будет прав. Но прав отчасти. Все-таки имя героя настоящего издания даже у тех, кто далек от искусства, ассоциируется со стольким Театром на Таганке, чьим своеобразным «символом» во времена «золотого века» знаменитого коллектива наряду с ее лидером был именно Высоцкий. К тому же книга, представляющая собой сборник воспоминаний о Любимове, есть не что иное, как некое приношение Юрию Петровичу. В благодарность и за его талант, и за редкий среди режиссеров его ранга дар с годами не превращаться в монумент. Согласно поэтическому завету Бориса Пастернака (тоже близкого по духу и ему, Любимову, и «Таганке» человека) оставаться «живым до конца». Удивительно, но и большинство авторов, вошедших в книгу текстов, рассуждают о Юрии Петровиче так, словно он и не уходил из этого мира в октябре 2014-го, а и сегодня где-то репетирует, с кем-то отчаянно спорит или с увлечением рассказывает о различных, подчас невероятных по напряжению обстоятельствах своей неординарной биографии.

Вследствие чего объемный, иллюстрированный обширной подборкой фотографий том (вышедший при содействии **Благотворительного фонда Юрия Любимова** и составленный супругой Юрия Петровича — Каталин) производит впечатление не нарочито серьезной мемориальной книги памяти, он воспринимается «разложенным» на сотню «голосов» и множество интонаций естественным импровизированным монологом о Юрии Любимове, сумевшем средствами



театра вопреки постоянно возникавшим препятствиям создать свой особый мир.

Мир, на протяжении нескольких десятилетий притягивавший к себе внимание зрительской аудитории, которой режиссер неизменно отводил роль не созерцательницы театрального действия, а его неперменной (нередко в буквальном смысле этого слова) участницы.

Так возникла особая категория зрителей — зрителей любимовских. Им и адресована новая книга, к появлению которой причастны живущие в России, ближнем и дальнем зарубежье драматические артисты и артисты балета, оперные солисты и композиторы, режиссеры и сценографы, писатели и журналисты, театральные критики и театроведы, ученые, медики, дипломаты...

Персоны известные и не очень, но все без исключения испытывавшие на себе влияние и спектаклей Любимова, и общения с ним. Все это способствовало их профессиональному становлению, оказало воздействие на формирование характеров.

Ведь и любимовские режиссерские создания, и, что не менее важно, жизнен-

ные поступки Юрия Петровича зачастую оборачивались «уроками» чести, достоинства, бескорыстия.

Наиболее ярким проявлением последнего, чрезвычайно редкого в любой, не только театрално-кинематографической среде явления служит случай, описанный Анатолием Васильевым, когда-то приглашенного Юрием Любимовым на «Таганку». Причем, не одного, а с достаточно большой группой артистов-единомышленников. И это позволило Анатолию Александровичу выпустить на Малой сцене театра знаковый и для него самого, и для отечественной культуры спектакль «Серсо» по пьесе В. Славкина.

С Васильевым солидарен и Иосиф Райхельгауз, которого Любимов смог взять к себе в театр в обход партийного начальства, разрешив поставить «Сцены у фонтана» С. Злотникова. Перечисляет Райхельгауз и имена режиссеров, которых Юрий Петрович не бросил в трудные минуты (а среди них — и Петр Фоменко) и тех, кто вышел в самостоятельную жизнь с легкой руки Любимова, в том числе Александра Вилькина и Сергея Арцибашева, Юрия Погребничко и Михаила Левитина.

Вообще, в процессе знакомства с книгой не раз сталкиваешься с примерами того, как Юрий Петрович стремился не словами, а делами помогать всем, кому это было необходимо. И невольно подумалось, что, может, за подобную широту натуры, за сердечную отзывчивость вкупе с верностью нравственным позициям Любимову и был отпущен такой долгий и, главное, плодотворный земной срок. А еще подарен шанс, несмотря на негативный факт расставания с «Таганкой», завершить собственный творческий путь на высокой, мажорной ноте и даже классически его «закольцевать». Обратиться к бесконечно ценимому им жанру оперы, поставив «Князя Игоря» А.П. Бородина в Большом театре, а затем и «Бесов» по Ф.М. Достоевскому в Театре имени Евг. Вахтангова, на Арбате, где и начиналась его актерская и режиссерская судьба.

Приход Юрия Любимова в альма-матер состоялся по инициативе Римаса Туминаса, чей очерк принадлежит к числу наиболее человеческих, пронзительных материалов сборника. Запоминаются и неординарные печатные высказывания занятых в «Бесах» артистов Сергея Епишева, Юрия Краскова, Юрия Шлыкова, в отличие от артистов Театра на Таганке осознававших масштаб художника, с которым им посчастливилось репетировать. А Шлыкову также удалось эмоционально, но без лишнего пафоса выразить свое отношение к конфликту режиссера и артистов Театра на Таганке, который он считает «вторым изгнанием Мастера». Артисты же, по мнению Шлыкова, воспитанные Любимовым, таким образом просто «уничтожили самих себя», допустив сравнимый с трагедией шекспировского Короля Лира (ассоциацию именно с этим героем как раз и вызывают помещенные на разворотах обложек портреты режиссера, выполненные Юрием Ростом) уход режиссера из родного дома.

Правда, радует и то, что были те, кто Любимова не предал. В том числе Дмитрий Межевич, чей материал тоже присутствует в сборнике, который, справедливости ради надо заметить, многое проясняет. В частности, подтверждает предположение о том, что конфликты Юрия Петровича с труппой Театра на Таганке спровоцировали тяжелые болезни режиссера, настигшие его уже в весьма солидном возрасте. По вошедшим в книгу свидетельствам лечивших Любимова врачей, Юрий Петрович эти недуги мужественно преодолел. Но, наверное, было бы лучше, если бы мощная энергия Любимова направлялась не на борьбу с недугами, а на его непосредственную работу. Тогда 30 сентября 2017-го Юрий Петрович точно перешагнул бы столетний рубеж, отметив юбилейный день рождения на своем привычном рабочем месте, то есть за режиссерским столиком, с легендарным фонарем в руках.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

КОРОЛЬ, ПОЛИТИКА, ТЕАТР

*М.С. Берлова. Театр короля. Густав III и становление шведской национальной сцены.
М.: Артист. Режиссер. Театр. 2018*

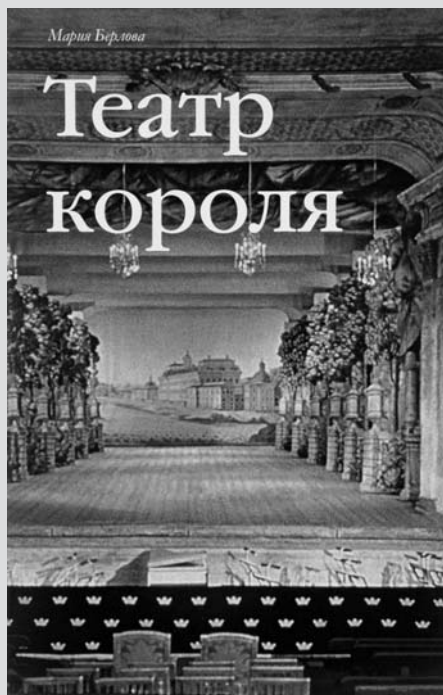
В книге **Марии Берловой** два главных героя: шведский король из Гольштейн-Готторпской династии Густав III (1771–1792) и шведский национальный театр. И это особенно интересно, так как на сегодняшний день ощущается дефицит монографических работ, посвященных историческим деятелям Швеции. Исключений мало и касаются они А. Нобеля и Карла XII. Источниками знаний о шведском театре и вовсе являются энциклопедии и туристические сайты, которые, в свою очередь, почерпнули свои знания там же. Перед нами исследование, которое может значительно расширить познания по данным темам не только специалистов: театроведов, культурологов, историков, но и массового читателя.

Представленная работа состоит из введения и шести глав, снабженных интересным иллюстративным материалом. Монография оснащена справочным аппаратом: списком использованной литературы и примечаниями. Возможно, в отечественном издании стоило отказаться от использования европейской практики оформления библиографии, а также включить в справочный аппарат именной и географический указатели.

Уже во введении автор, давая краткую характеристику эпохи Просвещения, одним из ярких представителей которой был Густав III, создает предпосылки для формирования очень интересных связей: король и театр, театр и политика, король-политика-театр. Эти связи исследуются в последующем тексте с большой тщательностью и вниманием к источникам.

Для XVIII века было привычным делом заниматься политикой, в буквальном смысле не отрываясь от удовольствий. На балах и маскарадах встречаются с дипломатами, ведут переговоры, заключают и разрывают союзы. Маска и костюм хорошо скрывали истинные намерения, и Густав III охотно этим пользовался, отдавая всего себя. Он не мог претендовать на роль премьерера на реальной театральной сцене в силу обстоятельств как объективного, так и субъективного свойства (невысок, некрасив, болезнен) — ведь он, в конце концов, родился не на подмостках, а в королевских покоях, но нашел выход своему эстеству очень оригинальным образом. Он превратил свой двор, свою страну, да и весь мир в уникальную театральную площадку, на которой мог бы творить и как режиссер, и как актер, и как автор сценария. Актерство становится частью личности шведского короля, обстоятельства жизни героя смешиваются с обстоятельствами биографии самого актера. Правление Густава III практически совпадает с наставлением, которое много лет спустя реформатор русского театра К.С. Станиславский давал своим актерам: «Все моменты роли и ваши актерские задачи станут не просто выдуманными, а ключьями вашей собственной жизни».

М. Берлова наглядно демонстрирует творческую изобретательность короля как в жизни, так и в театре. Изучив механизмы воздействия на определенную группу людей, Густав умело ими пользуется, решая политические задачи. Он понимает, когда надо обратиться к своему народу с речью на шведском языке



(при дворе, как и положено, говорили на французском), одевшись при этом в исторический народный костюм. А при других обстоятельствах блеснуть знаниями других языков, которыми он неплохо владел, потому что именно так ведет себя человек, желающий понравиться хозяевам, к которым зашел в гости.

Например, можно оценить события лета 1772 года, когда правителю удалось усилить свою власть и ущемить конституцию как многоходовую политическую комбинацию, но после прочтения монографии мы скорее скажем, что это многоактная театральная драма с национально-патриотическим уклоном, в которой многое было импровизацией. Мало того, искусное использование извлеченных из дальних гримерки национально-патриотических идей, позволило оставить это событие неза-

меченным простым народом, а, следовательно, не привело к бунтам и недовольству.

Не случайно автор не раз подчеркивает, что Густав не просто демонстрирует, а воплощает в жизнь свои политические и идеологические взгляды посредством отобранных, отредактированных и написанных им самим театральных постановок. Густав мог и «заиграться», оказаться на грани человечности, устраивая костюмированную провокацию на российско-шведской границе. Тогда он передел некоторое количество солдат в сшитое по его заказу (и вот вам бонус) в театральных мастерских русское военное платье.

Стараниями Марии Берловой, перед нами предстает блестящий оратор, обладающий прекрасной памятью, харизмой и умом, но при этом монарх-одиночка, всего себя отдающий во благо своих подданных, что вполне укладывалось в философскую концепцию просвещенного абсолютизма. Шведский театр был рожден в недрах европейского Просвещения, а Густав III был его частью.

Автор вводит в научный оборот большое количество источников и новые материалы, тем самым расширяя сферу компетенций отечественных исследователей. Стоит отметить, что подобные историко-культурные исследования междисциплинарной направленности, в центре которых находится процесс взаимодействия личности и эпохи, являются весьма актуальными и перспективными для отечественной науки.

В целом монография Марии Берловой, безусловно, является важным событием в отечественной культуре и заслуживает пристального внимания специалистов и широкого круга читателей.

*Г.В. ШЕБАЛДИНА,
доцент РГГУ*

20 ЛЕТ — ЛЕТЯТ, ЛЕТЯТ, ЛЕТЯТ

Удивителен феномен долговечности некоторых постановок. В **Иркутском академическом** завидным должителем является спектакль «**Трое на качелях**» по пьесе **Луиджи Лунари**, поставленный заслуженным артистом России **Геннадием Гущиным** два десятилетия назад. Нет, это, конечно, не предел. «Юнона и Авось» в Ленкоме собирает аншлаги уже 37 лет. А «Необыкновенный концерт» в Театре кукол им. С.В. Образцова уже во второй редакции отметил нынче 50-летний юбилей. Но одно дело в Ленкоме, причем культовая рок-опера эпического размаха... А другое — странная абсурдистская вещица на четырех артистов для камерной сцены, где и мораль-то выудить непросто. Что же влечет и влечет зрителей на этот неувыдающий спектакль?

Спектакль-пионер

Итальянский автор Луиджи Лунари написал более 30 пьес преимущественно сатирического характера, много лет сотрудничал с Малым театром Милана. Литератор жив-здоров и по сей день. Не так давно отправил в адрес Иркутской драмы письмо с благодарностью за то, что на охлопковских подмостках так долго и вдохновенно исполняют его анекдот «Трое на качелях». Ни в одном другом театре России эта пьеса не нашла такой счастливой судьбы. В нашей стране ее ставили не так много, пять раз, причем именно Иркутск опередил остальных постановщиков, и надолго. Московский театр им. А.С. Пушкина обратился к этой комедии в 2003, Малый театр Великого Новгорода — в 2004, Московский театр «Кураж» — в 2014, а питерский Театр на Васильевском — в 2015 году.

— Я наткнулся на пьесу в журнале «Театр» в 1998-м, — вспоминает режис-

сер Геннадий Гушин. — Если не ошибаюсь, это был первый перевод на русский язык. Мне текст с ходу понравился. Я в нем увидел и бурлеск диалогов, и нелепость ситуации, и контраст характеров, емких и выпуклых, и глубокий философский подтекст. Вот так, в добрый час, видно, взялся я за постановку. Спектакль родился, понравился, задержался на сцене. Наверное, прежде всего, потому, что удачно подобрались актеры. Они так влились в образы, так в них влюбились, что до сих пор, став на 20 лет старше, продолжают ими жить с явным удовольствием, привносят в них свои личные накопления и открытия, много и свободно импровизируют, словом, дышат полной грудью. А с ними вместе и зрители испытывают подлинные, искрящиеся эмоции.

Канва анекдота

Что же происходит в пьесе Лунари, в спектакле охлопковцев? Ну, для начала, никаких качелей там нет. Буквальных. В декорациях, в реквизите мы увидим минимализм, граничащий с аскезой. Пространство условно, пусто, невыразительно. Основные материальные объекты — четыре двери, три из которых впускают в действие трех главных героев, временами появляющийся небольшой стол, телефон на полу... Ах, да, еще нелепый синий холодильник, словно откопанный на кладбище погибших кораблей. О, про этот холодильник еще пойдет речь впереди!

Троица персонажей представляет собой букет из трех нарицательных типов: бабник (**Игорь Чирва**), солдатфон (**Николай Дубаков**) и интеллигент (**Александр Дулов**). Каждый спешил по своим маленьким делам, но в суете сует вдруг притормозила их всех досадная остановка. Герои оказались одновременно в странном месте с тремя



Солдафон — Н. Дубаков, Бабник — И. Чирва, Профессор — А. Дулов

адресами и тремя изолированными входами, где им, застигнутым химической тревогой, приходится провести беспоконную ночь. Ситуация, уже парадоксальная, обрывает новыми и новыми бессмысленностями. Воплощенной кульминацией абсурда становится холодильник, из которого являются по желанию невольных пленников самые неожиданные «гостинцы»: пиво, лимонад, горячий (?!) шоколад, вино, а дальше — и вовсе моющее средство. В ходе динамичного развития действия и нарастающего возбуждения героев и зрителей inferнальный холодильник превращается в почти одушевленного участника происшествия. Для нас, сидящих в зале, он становится таким волнующим и значимым, что нам хочется пригласить его к себе домой.

Трое заложников курьеза, между тем, пытаются как-то скоротать остановившееся время. Занимаются болтологией, играют в карты, моют ноги, наконец. Впрочем, этим безмятежным занятиям предаются, в основном, «маски» Дубакова и Дулова. В то время как персонаж Чирвы не в силах унять смутный страх, перерастающий в настоящие панические атаки. Навязчивая догадка об истинном смысле случившегося не дает ему покоя.

Лучше всех играют блюз

Блеском диалогов тут мы обязаны, конечно, автору, написавшему их в лучших традициях комедии дель арте, бережному переводчику **Николаю Живаго**, но еще в большей степени —



Сцена из спектакля

ансамблю исполнителей. Чирва разворачивает «крещендо» ужаса в такой «симфонической» торжественности, что зрители просто давятся от смеха. Дубаков, с оптимизмом бравого вояки, который Чирва клеймит как «непробиваемый» и «идиотический», пребывает в стойком мажоре. Дулов демонстрирует конформизм по отношению ко всему, с помощью наукообразной казуистики оправдывая диаметрально противоположные версии явлений. В его компетенции — с одинаковой элегантностью доказать как истинность, так и ложность видимых вещей. А уж абстрактных — и подавно.

Превосходно спевшееся актерское трио на «качелях» Лунари вытворяет просто черт знает что. Видели вы, как

играют джаз матерые лабухи? Они не принадлежат себе, идут на поводу у каких-то непостижимых джиннов мастерства. Вот именно это проделывают в спектакле Чирва, Дубаков и Дулов. И зрителю тоже не остается ничего другого. Упоительный блюз, который в свободе и наслаждении «выводят» артисты, загипнотизированный зал впитывает с упоением.

Между тем, экзистенциальный эквилибр на арене все время снижается реакциями самыми бытовыми и приземленными, что создает особый, неподражаемый комизм. Еще больше комического вносят щедрые библейские аллюзии, возникающие, казалось бы, по самому «за трагедному» поводу. Сакральная нумерология: три подъезда, три входа, семь эта-

жей. «Потусторонние» признаки погоды: на улице одновременно и «пекло», и «потоп». Прозрачная отсылка к ветхозаветному ковчегу — рассказ о загадочном корабле мертвецов. Цитируемые фразочки: «каждой твари по паре», «как тать в ночи». Упоминания таинственного Некто, что вот-вот явится... и примется... судить заблудшие души.

Общий невроз мало-помалу начинает возобладать. Уже не помогают стоические лозунги капитана Дубакова: «Умер, не умер — держи себя в руках. В конце концов, впереди целая вечность». Амплитуда сомнений достигает апогея. Эмоциональные качели разогнались до головокружения. Мы смеемся все громче, все сокрушительней, одновременно чувствуя горькое послевкусие смеха, его терпкий отрезвляющий вкус. Клубок экзистенциальных загадок распутывается перед нами, чтобы снова свернуться в двусмысленную ленту Мебиуса. Что есть жизнь, что есть явь? Что отличает бытие от небытия? Где рубеж между жизнью и смертью? Он так же неуловим, как граница между стеною дождя и ясной погодой.

Шутки шутками...

Шутки шутками, но становится настоящим жутико, когда громом небесным обрушиваются тьма и трагическая музыка, с потолка проливается конус дрожащего света. Вместе с нашей испуганной троицей мы, замирая, вглядываемся в безмолвную высоту. Вскоре появляется тот самый Некто — и оказывается... А, впрочем, вот тут-то пора прикусить язычок, чтобы не украсть изумление у тех, кто спектакля еще не видел. Эту роль играют две актрисы — **Елена Мазуренко** и **Виктория Инадворская**. Интересно, что в финале они появляются как разительно несхожие образы. Некто Мазуренко выходит в наряде алого цвета, а таинственная дама Инадворской предстает в белоснежных одеждах. В финальной мизансцене



Некто — Е. Мазуренко

не в сюжет вторгается еще один персонаж, которого нет в тексте пьесы. Эта «вишенка на торте», явившаяся произволом постановщика, и ставит «точку над i», знаменуя итог всему.

Только не для нас. Нам-то как раз уходить домой с увесистым грузом непраздных размышлений. Под легким наркотом фантастического приключения, парадоксальных кульбитов мысли, изощренной иронии, спектакль умудрился засеять наше сознание отборными зернами глубинных вопросов познания самих себя. А разве не в этом великая сила искусства?

Марина РыБАК

«ПИОНЕР» СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В РОССИИ

Вадим Юрьевич НИКИТИН, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры современной хореографии **Московского государственного института культуры**, один из основателей современного танца в нашей стране отмечает свое **60-летие**.

Он родился в 1958 г. в Свердловске (ныне Екатеринбург), его первая встреча с искусством танца произошла в городском Дворце пионеров, в студии классического балета. Это и определило его дальнейшую профессию. Уже в Хабаровском институте культуры, где он учился в 1975–1979 гг., Никитин начал интересоваться современным танцем, кардинально отличавшимся от привычных канонов классического и народного. Именно здесь произошло первое знакомство с техникой джазового танца, который стал приоритетным в его работе. Окончив институт, отработав год и отслужив в армии, Вадим Никитин поступил в ГИТИС и успешно закончил его в 1987 г. Но еще до этого, в 1982-м, он открыл первую в Москве **Школу современного танца**, которая продолжает работать и в этом году отмечает свое **35-летие**.

Серьезные знания и навыки в области современного танца Вадим Никитин получил в Копенгагене, в школе замечательного американского педагога **Марты Гарднер**. Здесь он не только постигал техники джазового танца, танца модерн, афро-джаз, но, главное, изучал методику преподавания этих направлений, которые в то время были новыми для российских танцоров и хореографов. Безусловно, все это позволило существенно поднять статус Вадима Юрьевича Никитина как педагога. Он преподавал профессиональным труппам, фигуристам (среди его учеников дважды Олимпийская чемпионка Оксана Гришук), работал в музыкальной редакции Центрального телевидения, а в 1990 г. стал педагогом Эстрадно-цирко-



вого училища, где судьба свела его с замечательным режиссером пластической драмы **Г. Мацкявичусом**. В 1992 г. В.Ю. Никитина пригласили преподавать в ГИТИС, которому в итоге отдано 20 лет творческой деятельности. Он работал на курсах таких мастеров, как **П.О. Хомский**, **А.В. Бородин**, **В.Б. Гаркалин**, ему выпало счастье стать балетмейстером-постановщиком дипломного спектакля вместе с великим **Б.А. Покровским**.

Накопленный опыт позволил, закончив аспирантуру, защитить в 1996 г. диссертацию и получить ученую степень кандидата искусствоведения. Первая книга В.Ю. Никитина **«Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика»** была издана в 2000 г. в издательстве «ГИТИС» и стала практическим руководством для танцоров, хореографов и педагогов всей страны, поскольку в то время это было единственное пособие по джазовому танцу. С 2000 по 2016 г. вышло четыре ее пере-



В.Ю. Никитин с учениками

издания, каждое дополнялось новыми материалами, потому что современный танец постоянно развивается, совершенствуется, и большая роль в этом принадлежит Вадиму Юрьевичу Никитину.

Благодаря работе и печатным трудам В.Ю. Никитина, современные направления танца введены в систему профессионального обучения в колледжах и институтах, готовящих кадры для хореографического искусства как любительского, так и профессионального. После выхода первой книги Вадим Юрьевич написал еще несколько пособий, в которых он разрабатывал методику преподавания современных направлений танца. Среди них **«Стретчинг в профессиональном обучении современному танцу»**, **«Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз танца»**, **«Композиция в современной хореографии»** (в соавторстве с **И.К. Шварц**), ряд других пособий и учебников.

В 2001 г. Вадим Юрьевич начал работать в Московском государственном институте культуры. Его программами, методическими разработками, учебными планами пользуются не только во МГИК, но и во многих учебных заведениях России. Существенным вкладом в развитие современного танца является его работа как популяризатора: он выступает на семинарах, конференциях, проводит мастер-классы, участвует в работе жюри многих всерос-

сийских и международных конкурсов. В 2008 г. В.Ю. Никитин защитил диссертацию и получил степень доктора педагогических наук. В своем фундаментальном труде он разработал новую модель профессионального обучения для хореографов современного танца. На этой основе была написана и издана в 2011 г. новая книга, аналогов которой нет не только в нашей стране, но и в мире — **«Мастерство хореографа в современном танце»**. В ней не только разработана методика преподавания, но и сделано серьезное искусствоведческое исследование эстетической парадигмы и истории развития современных направлений танца в России и за рубежом.

За 15 лет работы во МГИКе Никитин подготовил четыре курса педагогов и хореографов современного танца, многие из выпускников работают в различных танцевальных компаниях, участвуют в творческих проектах, преподают. Среди его учеников известные хореографы А. Могилев, В. Кулаев, актриса и певица Ю. Ковальчук и многие другие. Все свои знания и огромный опыт он передает ученикам, развивая современный танец в России.

Пожелаем В.Ю. Никитину новых творческих свершений, хорошего здоровья и долгих лет жизни!

*Коллектив Московского государственного
института культуры*

ОПЕРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В репертуаре театра «Геликон-опера» почти одновременно появились две оперы, созданные в эпоху русского Серебряного века — «Алеко» **С.В. Рахманинова** и «Золотой петушок» **Н.А. Римского-Корсакова**. Обе они написаны по сочинениям **А.С. Пушкина**, в обеих поднимается проблема отношений: в первой — любовных, во второй — политических. В «Геликоне» слушателю предложили новые и весьма любопытные версии популярных сочинений.

Одноактная опера «Алеко» была написана 19-летним композитором на либретто **Вл.И. Немировича-Данченко** по поэме А.С. Пушкина «Цыганы». Сочинение, созданное всего за 17 дней по окончании консерватории, было оценено столь высоко, что, отмеченное Большой золотой медалью, уже через год было поставлено на сцене Большого театра, причем в один вечер с «Иолантой» П.И. Чайковского, по предложению последнего. Символично,

что постановка «Алеко», приуроченная театром к 145-летию Рахманинова, будет идти в Белоколонном зале княгини Шаховской, ведь именно в этом старинном особняке в начале XX века Федор Иванович Шаляпин репетировал партию главного героя вместе с композитором.

Спектакль «Геликон-оперы» продолжает ряд знаменательных русских постановок этого сочинения: первая на сцене Большого театра 27 апреля 1893 года, оставшаяся в памяти композитора как самое яркое событие его юности; премьера в театральном зале Таврического дворца в Санкт-Петербурге 27 апреля 1899 года; постановка Вл.И. Немировича-Данченко в своем театре в 1926 году.

Команда постановщиков — геликоновцы режиссер **Ростислав Протасов** и главный дирижер **Валерий Кирьянов** — сделала акцент на чувствах и отношениях главных героев, подавая их крупным планом и в драматическом, и в музыкальном

«Алеко». Земфира — О. Толкмит. Фото И. Шымчак и А. Дубровского





«Алеко». Старик – М. Гужов, Старая цыганка – Л. Костюк. Фото И. Шымчак и А. Дубровского

смысла. Действие развивается на пестром ковре в самом центре зала, окруженном зрительскими рядами по типу амфитеатра. Линия событий, связанная с трагической судьбой главных героев, вплетена в мягкую символическую пластику цыганского табора (хореограф **Илона Зинурова**), служащую непрерывным колоритным фоном и создающую атмосферу спектакля вместе с художественным решением **Валерия Кункурова** – разноцветные лоскутные одежды цыган, как и ткани импровизированного шатра «играют» разными красками в бликах непрерывно меняющегося зеленого, синего, розового света.

Однако трагедия главных героев выглядит картинно и мало убеждает слушателя в искренности драмы. **Петр Морозов** в роли Алеко поет качественно, но эмоционально отстраненно, **Иван Волков**, исполнивший Молодого цыгана, не вполне убедителен в своей страсти, да и вокал его оставляет желать лучшего. Удачнее всех, пожалуй, вышли образы Старика у **Михаила Гужова** и Земфиры у **Ольги**

Толкмит – несмотря на неровный вокал, она привлекала внимание прочувзованностью образа. Оркестр, не считая отдельных нестройностей, нередко сопровождающих первые показы, в целом играл добротнo, однако, не вдаваясь в музыкальные нюансы.

«Золотой петушок» был представлен на главной сцене театра – в зале «Стравинский». Постановочная история этой последней оперы Н.А. Римского-Корсакова, с трудом проторившей себе путь на сцену сквозь заслоны цензуры, также связана со зданием нынешнего театра «Геликон» – именно в этом помещении располагалась Московская частная опера С.И. Зимина, где 24 сентября 1909 года, через год после кончины композитора, «Золотой петушок» впервые обрел сценическую жизнь.

В «Геликоне», где идут четыре оперы Римского-Корсакова, эта постановка «Золотого петушка» худруком театра **Дмитрием Бертманом** – вторая (первый спектакль был поставлен им в 1999 году). Нынешняя – результат совместной работы «Геликон-оперы» и **Немец-**



«Золотой петушок». Золотой петушок – М. Барковская, Звездочет – М. Серышев, Шемаханская царица – Ю. Щербакова. Фото А. Дубровского

кой **Оперы на Рейне** (Deutsche Oper am Rhein) в **Дюссельдорфе** — их уже не первый год связывают крепкая дружба и партнерские отношения. Новый спектакль, по словам режиссера — «не про сегодня и вчера», а про «генетический код» свойства власти, народа и русской истории. В нем нет отчетливо узнаваемых персонажей пушкинско-корсаковского сюжета, но заметны коннотации современности. И не только потому, что режиссер вместе с эстонским художником-постановщиком **Эне-Лииз Семпер** одевает персонажей Додонова царства в современные офисные костюмы и военную форму, а народ — в рабочие одежды всех цветов и мастей. А главным образом, потому, что Дмитрий Бертман в созданном им изобретательном действе расставляет акценты, которые сатирически остро показывают сегодняшние отношения и ценности: вот Додон с сыновьями, обихожены барышнями в махровых халатах, парятся в большой банной кадке, бахвалясь своей ленью; вот Амфела, конкури-

рующая здесь с Шемаханской царицей в борьбе за Царя Додона, пытается эротическими способами обустроить ему многообразный комфорт, в то время как он засыпает за рабочим столом, уставленным телефонными аппаратами; вот обнаруженные в походе недвижимые тела царевичей, которые оказываются на поверку вполне живыми, но сильно пьяными; вот Шемаханская царица со своей кабресвитой в золоте, возникающая из черного ящика, как в волшебстве фокусника и поющая на трех языках; вот, наконец, прибытие в родные края Додона в норковой шубе до пят с кортежем, несущим огромные головки сыра и куски хамона с надписью «TaxFree». Этот ряд можно было бы продолжить, вдаваясь в прелюбопытные детали, с тонким сарказмом раскрывающие пушкинский текст и музыку Римского-Корсакова на новом смысловом уровне, но лучше, как говорится, один раз увидеть... Впечатляет режиссерское решение последнего акта, в котором ревнивая Амфела поедает зажа-



«Золотой петушок». Сцена из спектакля. Фото А. Дубровского

ренного золотого петуха, сидевшего все время в клетке (кстати, в спектакле участвует живой петух по кличке Шарж старинной японской породы, заимствованный в Московском зоопарке). Но не тут-то было — истинный Золотой петушок жив-здоров и возвещает конец сказке и Царю Додону, которого поглощает толпа народа, прикрывающая лица петушинными клетками... Сказка завершается так же, как начинается — выходом на авансцену трех главных персонажей — Звездочета, по правую руку от которого так и остается Золотой петушок, а по левую — такая же золотая Шемаханская царица. Таким образом, в этой перевернутой реальности, где самыми живучими оказываются фантастические персонажи, зрителю остается по-своему разгадывать загадку, придуманную поэтом, композитором и транспонированную режиссером в близкий и понятный нам мир.

Прекрасно выстроена под руководством маэстро **Владимира Федосеева** музыкальная часть спектакля. Артисты

подобраны на едином, высоком уровне, сочетающем качественный вокал с артистическим даром: **Михаил Серышев** (Звездочет) загадочен и саркастичен, **Михаил Гужов** (Царь Додон) сатиричен и убедителен, **Юлия Щербакова** (Шемаханская царица) сочетает мистическую обворожительность с хищностью образа, **Майя Барковская** (Золотой Петушок) удачно объединяет лапидарный вокал и угловатую резкость пластики, **Сергей Топтыгин** (Воевода Полкан) смешон и суетлив, **Лариса Костюк** (Ключница Амфела) напориста и эротична, **Вадим Летунов** (Царевич Гвидон) и **Константин Бржинский** (Царевич Афрон) хвастливы и никчемны. Оркестр, управляемый **Валерием Кирияновым**, доносит до слушателя яркую тембровую палитру и сказочный дух корсаковской партитуры, замечательно раскрытый в постановке Владимира Федосеева.

Евгения АРТЁМОВА

В предыдущем номере «Страстного бульвара, 10» были представлены фрагменты из книги, которая готовится к **85-летию Свердловского академического театра музыкальной комедии**. Мы продолжаем публикацию и рассказываем о главной режиссере этого театра **Кирилле Стрежневе**, чей творческий путь берет начало от эпохи Владимира Курочкина и успешно продолжается по сей день.

БЕСПЕЧНЫЙ ГРАЖДАНИН И ЕГО СНОВИДЕНИЯ

Сюжет с театральной пропиской Кирилла Стрежнева в Свердловске похож на театральный роман. «Позднюю серенаду» Вадима Ильина — дипломный спектакль — выученик мастерской Изакина Гриншпуна по Ленинградскому институту театра, музыки и кинематографии поставил в 1977 году, и главреж Владимир Курочкин не пожалел для него своих первых артистов — Энгель-Утину, Духовного, Петрову, Вика, Пимеенок, Виноградову, Жердера и Ангеля. При том, что пьесе «В этом милом старом доме» в опереточном изложении композитор и драматург свели к любовному треугольнику, дебютант предпочел матримониальным разбирательствам и развертыванию нехитрой интриги воссоздание поэтической интонации автора первоисточника — Алексея Арбузова, адресовавшего свою серенаду не кому-либо из персонажей конкретно, но жизни как таковой: со всеми ее встречами и размолвками, сближениями и несхождениями, поворотами и извивами. Мелодраму превратил в поэму, а отца семейства Гусятниковых в восторженного Ромео. Семен Духовный (Константин Иванович), и Галина Петрова (Нина Леонидовна Бегак) повели роли акварельно, без пафоса и броских акцентов. Нина Энгель-Утина вопреки материалу не драматизировала ситуацию героини, чье возвращение домой оказалось запоздалым, а встреча с детьми — натужно радостной: играла светлую элегию — не мелодраму. Переплетая свои голоса в унисонный поток жизни, «конфликтная» троица, вопреки недомолвкам и недоговоренностям, радовалась ей, жизни, сообща,

отчего даже бойкий ансамбль детей Гусятникова в исполнении Татьяны Малаховской, Татьяны Скалецкой, Игоря Калмыкова, Александра Меретина и Виталия Мишарина не воспринимался аккомпанементом, а выглядел как «надежды маленький оркестрик под управлением любви». Поэзии не мешали ансамблевые tutti, мэтров и молодежь Стрежнев сумел объединить, взглянув на частную историю как на соль-мажорный *Eine kleine Nachtmusik* («Маленькая ночная серенада» В.А. Моцарта), не драматизируя ситуации, но подчеркнуто возвышая их, преобразовывая в некий поэтический универсум жизни. Ставил — как про себя.

Тема дома и общего мотива — назовем его «оркестрик» — с дебютных шагов закрепились за Стрежневым как режиссером и гражданином, составили область его творческих устремлений наперед. Почему они, «дом» и «оркестрик», будут повторяться от спектакля к спектаклю, усваиваться актерами от роли к роли, ожидать публикой от премьеры к премьере, важно понять из затакта.

Читаем у Стрежнева, обычно не склонного к откровениям: «Для меня сегодня нет сомнения, что Акимыч (*Курочкин*, — *С.К.*) меня любил. Любил своей особенной любовью, как сына и как ученика. Но однажды я пришел к папе и сказал, что я ухожу... Когда ты попадаешь в Великий театр под крыло Великого Папы, ты хочешь ставить, ставить, ставить... И Папа говорит тебе: «Кира, поставь, пожалуйста, вместе со мной “Старые дома”... А потом — уже самостоятельно: “Фиалку Монмартра”. А потом — “Шельменко”. А потом — “Пенело-

пу»... Он «отдал» мне своих самых любимых композиторов — О. Фельцмана, В. Соловьева-Седова, А. Журбина... Отдал своих самых любимых актеров. А «сын» — ушел. И тому были свои причины...» Что за причины, Стрежнев объясняет вскользь, сета на то, что объявился в Свердловске недоученным режиссуре и там же осознал, что доучиться — надо.

После четырех лет работы «под крылом» Курочкина едет обратно, в Ленинград, к Владимиру Воробьеву, чьи работы на территории музыкальной будоражат, волнуют, манят профессиональными секретами. От одной только возможности их постичь — кружится голова.

И потом: Ленинград, дом, мама...

Беспечность дипломированного специалиста, попавшего в Свердловскую музыкальную комедию как в рай («Логика Стрежнева: знаменитый главный режиссер; создает комфорт в творчестве; нет сопротивления в выборе репертуара; не вмешивается в режиссерское решение; «делай, че хочешь!»), объяснить почти невозможно. От отцовской любви не бегут, принявшую тебя трупшу не бросают. К тому же характер Воробьева любому известен: тут под горячую руку не попадай, выбирать спектакли для постановки — не думай, единовластным хозяином на репетициях быть не рассчитывай. Как же все это напоминает исторический пример: благополучный Мейерхольд, сыгравший в первом сезоне Художественного театра роль Треплева в чеховской «Чайке» у Станиславского и Немировича-Данченко, бросится в бега, начнет кроить спектакли под копирку МХТ, а потом вдруг делается инноватором, объявит о создании *другого* театра, ни в чем не наследующего тому, в каком начинал. «Нужны новые формы...»? Положим.

Что еще: быт? Вот уж над чем привыкший сызмальства к питерским коммуналкам (самая первая, куда его принесли из роддома мама Регина Александровна и отец Савелий Ефимович, — на улице Зодчего Росси, в доме артистов Театра имени Кирова) Стрежнев не задумывается. И все-таки в гостинице «Большой Урал» с вымороч-



Кирилл Стрежнев

женными сорокоградусными холодами оконными рамами и запахами вчерашних сосисок с тушеной капустой, плывущими из буфетов по коридорам, не полистаешь клавиш за роялем, как дома. Не доберешь театральных впечатлений, чтобы насмотреться, доучиться, набить руку, закалить театральный характер, как в Ленинграде. Еще бы: там Товстоногов в БДТ, там Фоменко в Театре комедии с «Этим милым старым домом» по пьесе Арбузова... Там, наконец, Театр имени Кирова, где он за кулисами рос и вырос.

Он уезжает, отработав в Свердловске неполную пятилетку, и его, похоже, забывают: сколько их — беспечных мальчишек-дипломников и самоуверенных специалистов с котомками нот за плечами промелькнуло перед глазами ветеранов, той же Марии Викс, пронзительно — как прощание — сыгравшей у Стрежнева в «Позд-

ней серенаде» свою последнюю роль. Успела ли она поворчать, расставаясь с ним, решила ли напомнить о питерских корнях свердловской музкомедии, о Георгии Кутушеве, первом главном, попавшем из Пажеского корпуса в 1-ю Конную Семена Буденного, а в 34-м — в Свердловск, рискнула ли указать на то, что счастливое место — здесь, а необязательно в Ленинграде, откуда она подалась в столицу Урала петь свою Роз-Мари в далеком 1933-м, да так здесь и осталась? Предположим, сказала. Сказала даже и о том, что ни о чем не жалеет, а Стрежнев это запомнил.

Актеров на роли распределяет режиссер, но его судьбой, заведует время. Время расставляет художественные приоритеты, управляет традициями, вводит в их священный круг эксперименты и инновации или, наоборот, ставит на пути последних неодолимые барьеры. Время счастливо провело Свердловскую музкомедию меж Сциллой и Харибдой типично актерского и народившегося режиссерского театров, закинуло в бурную пучину поисков гражданских тем отечественного репертуара, перебродило шампанскими опереттами Оффенбаха, Штрауса и Кальмана, чтобы истаять в хмуро-рассветных гармониях Легара, закружилось в безостановочных ритмах мюзикла, и теперь, как не однажды, прищурилось и подмигнуло: «Что дальше?»

Пока Стрежнев кидается от Курочкина в «самоволку» и проходит на невских берегах ассистентуру у радикала Воробьева, художественное время в Свердловске не стоит на месте. Молодые Александр Титель и Евгений Бражник устраивают настоящую революцию в цитадели оперного академизма и получают вместе с композитором Владимиром Кобекиным Государственную премию СССР за постановку триптиха «Пророк» по Пушкину. Владимир Курочкин выпускает целый блок новых спектаклей, готовя труппу к московским гастролям 1983 года, приуроченных к 50-летию театра, и продолжает пополнять афишу новыми постановками. «Папа» Курочкин ставит программные спектакли,

пока «блудный сын» Стрежнев упрямо занимается повторением пройденного и алчет новых форм в родном Ленинграде. Скучает и радуется, когда узнает, что в 1983-м Свердловскую музкомедию награждают Орденом Трудового Красного Знамени — отмечают широко и размахом, с неизменным почетом к усаженной ряд в ряд на сцене труппе, орден вручает Борис Ельцин. Звонит Курочкину — поздравить с Орденом Отечественной войны I степени. Наверняка, слышит от него, что Минкульт СССР готовит документы о присвоении театру, в чьих афишах по-прежнему значатся его, Стрежнева, «Поздняя серенада», «Жил-был Шельменко», «Пенелопа», звания «академический». И все время беспокоится о чем-то другом, кроме ленинградской премьеры своего «Беспечного гражданина», которого готовит в содружестве с драматургом Валерием Семеновским и композитором Анатолием Затинским, думает.

О чем? Что ему снится, оттуда, из недавней, но, кажется, уже и невозвратно ушедшей жизни? Влюбленная Пенелопа Галины Петровой, округлившая глаза, когда Одиссей Иосифа Крапмана сбросил с себя маскарадные одежды, чтобы изо всех сил натянуть тетиву на луке и не выдать слабости, охватившей его при встрече с долготерпицей, мучительно ждавшей скитальца двадцать лет? Такие глаза не могут не сниться: они искали с актрисой оценку событию, что под занавес спектакля вышло ключевым. Нашли «крупный план», какой на театральной сцене практически невозможен, а Петрова — сумела, и тут же как-то обыкновенно, не по-царски, а по-бабы сказала: «Пойдем домой, Одиссей. Пойдем». А, может быть, и даже наверняка, вслед за Пенелопой приходит в его сновидения другая, без кого он не может идти по жизни дальше, и она, сбивая со лба пшеничную челку, как в «Шельменко», зовет его высоким девичьим голосом:

*«Пусть томительна наша разлука,
Пусть горька ожидания грусть —
Свое верное сердце и руку
Лишь тебе я отдать соглашусь!»...*



В перерыве репетиции спектакля «Поздняя серенада». Н. Энгель-Утина и молодой режиссер К. Стрежнев. 1977

Время все расставляет по местам, и сестры Мойры, сплетающие нити судьбы, помогают. Режиссера Стрежнева, проснувшегося после премьеры «Беспечного гражданина» в родном Ленинграде знаменитым, зовут в Свердловск — на место «Акимыча», «Папы», «Хозяина». Его судьбу, как и судьбы двух его предшественников на посту главрежа театра, решает труппа. Он едет...

Первый спектакль в должности главного режиссера — третьего за историю театра — «Беспечный гражданин» по повести А. Макарова «Человек с аккордеоном» (1987). Годом раньше он рожден на сцене Ленинградской музкомедии в союзе с драматургом Валерием Семеновским и композитором Анатолием Затиным. Теперь все собираются в Свердловске — не для того, чтобы сделать копию: задумывают составить программу на ближайшее будущее и продолжить работу вместе. Стрежневу важно сотрудничество с теми, кто понимает его с полуслова и счастливо озабочен поиском новых форм, немало волнующих. Оснастившись умениями в мастерской Грин-

шпуна и театре Воробьева, он не хочет повторять узанного, привычного. Чувствует движение времени и брожение внутри жанра, нарастающие силы театра, вмещающегося в жизнь и ее активизирующего. Момент серьезен: как будто проводятся границы между соседствующими художественными эпохами и выясняются отношения между творческими поколениями.

Еще недавно, в первый приезд Стрежнева в Свердловск, и намека на водоразделы не было. В налаженный Кугушевым и Курочкиным театральным стилем можно было интегрировать любой сложности решения, и стиль их выдерживал, труппа — соответствовала, критика — хвалила: разговоры о бытии классики и отечественном мюзикле в третьей театральной столице большой страны велись с не меньшим энтузиазмом, чем в Москве и Ленинграде. Отлаженные правила и пиетет к традициям отнюдь не мешали экспериментировать, не довели инновациям, но все-таки... Классическая оперетта и социальная музкомедия в афишном ряду, как и в

зрительном зале, с «неклассической» опереттой и «асоциальными» музыкальными спектаклями, напрямую «заглядывающими» в сердце простого человека без экивоков и апеллаций к его общественному статусу, сочетались «взаимной разнотой» и постоянно «удивлялись» друг другу, как удивляются дети, нечаянно узнав, что кто-то из них в семье — приемный. Изумление прятали за обходительными улыбками, неловкость старались не выдавать. В театре Воробьева политес не особенно соблюдали, церемоний не почитали: актеры делились на своих — «воробьевских» и на «опереточных», режиссера-новатора явно обременявших. Стрежнев, сочувствующий художественному радикализму Воробьева, борьбы фронды с консерваторами не видеть не мог. Видел.

В Свердловске, хоть и смущенном революционными эскападами Александра Тителя в оперном театре, вдруг и после долгой стагнации переместившегося во флагманские ряды всяя Руси, к театральным революциям, конечно, готовы не были и, строго говоря, приветствовали их не все. Стрежнев видел и это. К тому же, в отличие от ленинградской труппы, дававшей волю амбициям и звездному индивидуализму, местная вперед частного всегда ставила общую спаянность и ценила единство художественной веры. Сами позвали Кугушева. Сами позвали Курочкина. Теперь — Стрежнева. Выбирать за себя другим не позволяли. В Ленинграде, наблюдая за Воробьевым, он хотел всего и сразу. В Свердловске намеренно сделался стайером.

Решив начать с «Беспечного гражданина», Стрежнев — теперь это ясно — пожелал объясниться с труппой, подписать с ней договор о художественных намерениях на годы вперед. От ленинградского спектакля свердловский отличался заметно. Ничего принципиально не меняя ни в композиции, ни в режиссерском рисунке, ни в экспозиции ролей, Стрежнев перенионировал «Беспечного» по сути и, быть может, сам того не сознавая, укрупнил *тему дома* и *тему оркестрика*. Показал через судьбу главного героя, что дом и театр для него — си-

нонимы, а «надежды маленький оркестрик» — не ватага клоунов, сопровождавшая по жизни несостоявшегося артиста, но образ его внутреннего мира, его души.

Аkkордеон, скрипка, виолончель, труба и гитара сберегали Митю Громцева в свердловском спектакле как ангель-хранители, отчего финал не выглядел реверансом старой доброй оперетте и ее адептам, привычно желавшим, чтобы не безоговорочно бодрые истории завершались канканом и кавалькадой поклонов под бодрый марш. Митя умирал, а душа его пела под аккомпанемент оркестрика: «Ты живой, и я — живой, что еще от жизни надо? Возвращение домой — это лучшая награда...» Заходилась в беспечном счастье жить и дышать полной грудью московский двор, где Митя был заводилой, где любили хорошего парня и талантливую артистку, воспевавшего жизнь вместе с ангелами-музыкантами, уже и не прятывшимися за его спиной, а поселившимися здесь, на Арбате, чтобы оберегать тех, кто продолжал петь без него.

Стрежнев ставил спектакль про беспечность как жизнелюбие и про жизнелюбие как талант. Про театр, который сочетает в себе и то, и другое, и без чего не может существовать. В известной степени он ставил спектакль про себя: про свои питерские коммуналки и дворы (нужды нет, что по сюжету они размещались в арбатских переулках), про ангелов-хранителей, заведующих мелодиями артистической души.

«Беспечный гражданин», собиравший аншлаги на протяжении шести лет, с триумфом показанный на московских гастролях в Государственном театре Дружбы народов, конечно, не попал в архив, а вошел в историю, в чьи ответах режиссерские прописи Стрежнева с годами проявляются все четче. О них стоит говорить хотя бы потому, что связаны они с той артистической командой, которая прописалась в театре при Курочкине и во многом благодаря его воспитанию оказалась готовой к творческим инициативам нового главы. Благословение, данное Стрежневу предшественником, поддержали коллективом, а перенятое от «Папы» умение коллекционировать

творческие индивидуальности благодарный Стрежнев разовьет чуть ли ни до планетарных масштабов.

Кто только не поселится на проспекте Ленина, в доме Свердловской музыкальной с конца 1980-х и дальше: рок-группа «Кабинет» Александра Пантыкина — прямо в оркестровой яме на спектакле «Конец света»; детская студия, созданная по инициативе занимавшего пост главного балетмейстера театра Вячеслава Разногладова; ансамбль «Изумруд» под руководством Михаила Сидорова — оркестрик, составленный из домр, балалайки, баяна, баса и ударных; Эксцентрик-балет Сергея Смирнова, сначала в уральском, а потом в общероссийском движении contemporary dance нашедший свою нишу, а у Стрежнева — кров.

В январе 1999-го, на пороге нового века, представленный группе губернатором Эдуардом Росселем в качестве директора Михаил Сафронов вошел в театр, как в густонаселенный муравейник и удивился тому, что жизнь по благоустройству собственного дома его обитатели не прекращают ни на минуту. Что главное в этой коммуналке, устроенной Кириллом Стрежневым по образу и подобию той, где он родился, рос и мечтал о театре?

Сложим стихами Евгения Евтушенко: *«Плачу по квартире коммунальной, / будто бы по бабушке повивальной / слабо позволенного детства, / золотого все-таки соседства. <...> В нашей коммунальной / кухонька была исповедальней, / и оркестром всех кастролек сводным, / и судом, воистину народным...»*

«Беспечный гражданин» и последовавшие далее работы Стрежнева выходили спектаклями про «золотое соседство», в каком исповедальные голоса оказавшихся «соседями по планете» персонажей сливались в общий оркестр, в музыку «позолоченного детства» и повзрослевшей души. Концепции наугад вытасненных из собрания сочинений режиссера томов, конечно, разнились, но авторский стиль как взгляд на мир и его устройство с простым и милым сердцу человеком на вершине всегда узнавался и счастливо ра-

довал: как труппу, так и зрителей. Более того, Стрежнев одним из первых в своем поколении *концепту* как таковому предпечел *контекст*.

Его режиссура — скорее не концептуальная, а контекстуальная: он смотрел далеко вперед и прозревал многие театральные течения следующего за двадцатым века. Не скажешь, когда скажет в беседе с критиком Еленой Третьяковой, что все его спектакли — про Россию.

В «Беспечном гражданине» ленинградского образца роли Мити Громцева и Леонида Коткевича вели Виктор Кривонос и Альфред Шаргородский. У обоих — яркий опереточный архив (Кривонос спел многое из теноровой классики, за Шаргородским даже в опусах Воробьева незримо тянулся шлейф нагримированного героя-красавца), куда, легко догадаться, Стрежнев просил не заглядывать: несостоявшийся артист Митя и выпавший из артистического круга самодельный импресарио Коткевич — были другими.

В Свердловске дуэт Мити и Коткевича звучал по-иному благодаря Владимиру Смолину, незадолго до Стрежнева рекрутированному Курочкиным из штата Омского музыкального театра, где тот не успел наработать штампы на ролях простаков, и Юрию Чернову, начинавшему в 1941-м на сцене Ивановского ТЮЗа, прошедшему школу драмы и школу войны и поступившему в Свердловскую музыкальную театральную школу в 1968-м.

Неопытность Смолина счастливо обернулась простосердечием персонажа и тем самым жизнелюбием (тут важно, что роль в «Беспечном» для артиста оказалась первой из главных), каких не хватало Кривоносу, до конца не преодолевшему дистанцию между опереточным денди и простым арбатским пареньком. Чернов же, напротив, отточенное мастерство вошедших в профессиональный стаж приемов поначалу сделал характеристикой образа, а во второй части спектакля, когда его Коткевич встречал Митю после войны, словно и забыл о собственном мастерстве, ослабив голос и «потеряв» лицо: «Я много пережил за эти годы. Мягко говоря, был не удал... Вы



«Беспечный гражданин». Лёля – И. Цыбина, Мама Мити – Н. Энгель-Утина, Митя – В. Смолин

думаете, что ваш импресарио – шут и прихлебатель? Правильно думаете... Пропала жизнь! Иллюзия того, что поверх времени в этом эпизоде сошлись две художественные личности – сам Кутушев (многое пережил, включая ссылку: «был не у дел») и молодой Стрежнев (Коткевич – Мите: «Ваше место – в театре. У вас талант. Вы просто обречены на успех!»), родилась, конечно, далеко не у всех, кто, затаив дыхание, внимал представителям арбатской богемы под музыку белого аккордеона. Понимали старики труппы и биографы театра: да, контекст, и не только фабульный – от пьесы Валерия Семеновского, где виртуозно начертан портрет страны пред- и поствоенного времени и проведены параллели к финальной четверти века, но и контекст театральной жизни как таковой. Иначе зачем в куплетах Коткевича звучит вот это: «Театр, мой друг, бывает разный: и виртуозный, и несуразный...» Родилась в «Гражданине» и еще одна ассоциация –

негромкая, сокровенная и не для всех, когда крик Нины Энгель-Утиной, игравшей Маму, «Митенька, мальчик мой!» подхватывался оркестром и накрывался мощным tutti, переламывающим жизнь пополам: на светлые и черные дни, без соседства каких не бывает настоящего счастья. Много позже главреж признается, что все свои спектакли посвящает маме (коренная петербурженка, она решительно сменила прописку и поедет за сыном на Урал), а свидетели его «театрального романа» справедливо скажут, что в героине Энгель-Утиной узнаются черты Регины Александровны Пашковой (Стрежневой).

В «Беспечном» наладился общий кровоток, образовалась актерская команда единомышленников – занятых и незанятых в спектакле. Восстановилась связь времен: «Поверьте, плохих и хороших времен нет. Есть просто время – оно подобно ветру, который разбрасывает по дорожкам листья человеческого судеб... Песни, которые

мы поем — это голос времени», — скажет через годы герой Юрия Чернова в «Парке советского периода» в другом «дворе», где будет играть другой оркестрик... А они поверили уже тогда: и Энгель-Утина, и сам Чернов, и Смолин, и Римма Антонова, сыгравшая одну из вершинных своих ролей — ветерана трамвайного движения тетю Клаву, и Юрий Мазихин (Савка), и Павел Дралов (Нечитайло), и Ирина Цыбина (Лёля), и Любовь Бурлакова (Тамара), и Ирина Гуляева — первая скрипка оркестрика.

Не манифестируя намерений, в тиши курочкинского кабинета, где на знаменитом кресле «Папы» теперь восседает самый молодой из прежних главреж (ничего не меняет: ни мебели, ни самого здания, ни названия театра здесь написали на роду и завели так по законам большой семьи, заботливо собирающей свидетельства времени), Стрежнев, Семеновский и Затин уже затевают следующее предприятие — трагифарс «Кошмарные сновидения Херсонской губернии» по мотивам драматургии и биографии Миколы Кулиша.

Спустя годы о том, какую кашу они заварили, на страницах «Музыкального журнала» вспомнит Елена Обьдённова, третий завлит Свердловской музкомедии: «У Стрежнева есть три любимых выражения, и они здесь к месту: нужно, чтобы люди были *одной группы крови* и *звезды сошлись* — тогда спектакль случится. На “Беспечном” — сошлось. Все делали вместе. Обсуждали и прикидывали идеи. Семеновский сочинял либретто по повести Анатолия Макарова “Человек с аккордеоном”. Искали, а потом отвергали одну за другой песни военных лет (которые вначале предполагалось просто аранжировать). Вдохновленный Затин начал писать, причем писать замечательно (в результате в музыкальную ткань спектакля органично вплелась только одна цитата — знаменитый утесовский “Патефончик”). Соратники постановщики нашли себе тоже *одной крови*: художники Татьяна Тулубьева и Игорь Нежный, хореограф Эдвальд Смирнов. Все были молоды, азартны и «не счита-

лись славой». *Команда* — еще одно словечко с особым значением и непреложный принцип работы режиссера Стрежнева — тоже оттуда, из времен “Беспечного”... <...> “Беспечным гражданином” новый Главный триумфально ворвался в избалованный славой и привыкший к победам Театр Курочкина. И всем как-то стало сразу ясно — он пришел не ломать, а, напротив — строить Театр Стрежнева. Который не станет отрицанием прошлого, но неизбежно будет *другим*».

В конце предшествующего «Беспечному гражданину» сезона Борис Коган на страницах «Вечернего Свердловска», пожалуй, впервые за долгие годы наблюдений за театром впадает в меланхолию: «Театр — это прежде всего актер. Актерские удачи — радость зрителя. Однако радостей в минувшем сезоне почти не было. Большая труппа пополняется, но не совсем продуманно, забываются при этом высокие традиции театра. А некоторые амплу так и остаются незамещенными. Думается, что чувство неудовлетворенности испытывает такая большая актриса, как Н. Энгель-Утина... По существу, в творческом простом находится первый комик труппы В. Сытник... Не может не беспокоить судьба одного из ведущих актеров — А. Зангиева... Как-то сник Э. Жердер, хотя он занят почти во всех спектаклях сезона. Нет, на сцене не все корректно, сохраняется известное обаяние, мастерства не отнимешь, и все же ждешь чего-то большего, нового, достойного того высокого звания, которым был отмечен актер, так интересно и смело начинавший свой путь».

Кому адресованы lamentации критика? Курочкину, призванному в Москву? Стрежневу, только назначенному на его место? Отчего вдруг про неудовлетворенность, про творческие простои, про «корректность» и «известное обаяние», звучащие как натужные похвалы? Что тут на самом деле — вынуженный из-за паузы и брошенный в спину патрона камень, или плохо скрываемый скепсис, адресованный новичку?

Стрежнев, конечно, заметки Когана читает, Когана на протяжении многих лет со



«Кошмарные сновидения Херсонской губернии». Гуска – Э. Жердер, Секлетяя – Р. Антонова (справа)

вниманием читает вся труппа и, разумеется, кое-кто из ее аксакалов про себя приветствует газетные филиппики: хочется оставаться на плаву и числиться в первых скрипках. Но как пойдут дела дальше – не очень понятно после первой стрелевской премьеры, правда.

В «Беспечном гражданине» «крупный план» у одного Смолина да разве что у Чернова, положение премьера никогда не занимавшего. Как прожектором высвечены яркие индивидуальности молодых – Бурлаковой, Цыбиной, Гуляевой, Дралова, Мазихина: будто их вывели из тени. У Энгель-Утиной, Антоновой, Жердера, четы Шамберов и Черноскутова – блестяще сделанные роли, не главные и не эпизодические, а вписанные в ансамбль на равных с другими. Не заняты многие, в том числе Петрова, Сытник, Пимеенок, Духовный... Главреж слышит критика и помнит завет «Папы» о том, что актера надо любить, но упрямо думает о своем – другом – театре. Его

собирабельный портрет появится в «Мадам Фавар» Жака Оффенбаха в следующем после «Беспечного гражданина» сезоне.

Коган откликается тут же и не жалеет красноречия: «...«Мадам Фавар» уже шла на сцене Свердловской музкомедии в 1951 году. Сегодня режиссер К. Стрежнев и дирижер П. Горбунов предлагают ее нам в новой сценической редакции театра. Но вопреки традиции первое слово – в адрес художников И. Нежного и Т. Тулубьевой. Сильная сторона этих мастеров в точном понимании идейной и стилистической природы произведения, замысла режиссуры, в умении создать емкий и красивый образ спектакля. Здесь ими создан образ «театра в театре»; палитра их музыкальна, лирична и мажорна, в декорациях и костюмах есть абрис эпохи и вместе с тем во всем разлиты тонкая ирония и лукавство доброй шутки. <...> Органичная, импульсивная жизнь в образе – такую задачу ставит К. Стрежнев перед актерами. Имен-

но поэтому он так ценит импровизацию, рождение реприз, шутовую дуэль. <...> В этом турнире на “приз Оффенбаха” лидирует Г. Петрова — мадам Фавар. Беспечная, живая, как ртуть, Мадам преображается не ради трансформации. Она устраивает счастье молодых влюбленных, обводит вокруг пальца знатных сластолюбцев, высоко несет гордое звание актрисы. <...> Рядом с нею — Шарль Фавар. Осанистый, видный, деятельный, громогласный у А. Шамбера, более скромный, лиричный у А. Бродского. Фавар по ходу пьесы неоднократно восхваляет себя, «первого актера»: “Кто придумал пьесу эту? Ну, конечно, я, Фавар!”. Это “Я” у А. Шамбера — камертон образа. Он и свою Жюстину любит чуть снисходительно, с некоторым удивлением восторгаясь ее находчивостью и талантом...» Статью в «Уральском рабочем» критик едва ли случайно называет «Беспечная мадам Фавар». Устроенный Стрежневым «театр в театре» снова прославляет беспечность как безусловную ценность жизни и складывает гимн лицедейству, способному изменить мир. Не больше и не меньше. Импровизация — закон всеобщего существования и королева драматургии. На вопрос Шарля Фавара «Кто придумал пьесу эту?» главреж отвечает: «Totus mundus agit histrionem» (выражение древнеримского поэта Петрония Арбитра, помещенное Уильямом Шекспиром и Ричардом Бёрбеджем на фронтон театра «Глобус»). Критические страсти смолкают.

Выходит, напрасно сетовал рецензент, что при пополнении труппы «некоторые ампула так и остаются незамеченными»: Стрежневу нужен актер-универсум, актер-ансамблист, актер-«оркестрик», не скованный ни текстом, ни рамками ампула, ни исторически свойственными им отработанными технологиями. Тот, кто научается извлекать смыслы из духа музыки. В художественной энциклопедии уже записан «золотыми буквами», пример подобного предприятия: знаменитая «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ, где Евгений Вахтангов поместил фьябу Карло Гоц-

ци в раму фантастического реализма и насытил мотивами текущего, 1922 года. Отмечая теперь сходства с «Мадам Фавар», повторим изречение Третьяковой: «Неизменным остается одно — Театр. В данном случае музыкальный театр».

Георгий Кугушев первым ввел в устав Свердловской музкомедии правила наставничества, Владимир Курочкин развил их, а Кирилл Стрежнев превратил в универсальные и несменяемые. Незаметно упразднил возрастные цензы в труппе и уравнивал в учительстве мастеров и молодежь.

Все теперь делают всё, и все учатся друг у друга независимо от регалий, почетных званий и количества букетов, преподнесенных фанатами. Конечно, Стрежнев никогда не поставит на сложную вокальную партию неовенского репертуара обладателя бытового голоса, годного мюзиклу, и, наоборот, академической школы певцу не позволит подсаживать голосовые связки на характерно распеваемых скетчах. Но с его приходом в театр водораздел между опереттой — мюзикомедией — мюзиклом ослабнет и практически сойдет на нет. Единственно признанным форматом станет *музыкальный спектакль*. Труппа, как это и было в древнем Риме, превратиться в *grex* (по латыни — толпа), а знаменитое от Станиславского: «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...», — определится девизом *театрального строительства*. Предложенная и ненасильственно внедренная конституция — понимает Стрежнев — в обстоятельствах Театра-Дома, конечно, утопична и, чтобы следовать ей надежно, существует лишь один путь: кастинг на каждый спектакль. Но в том-то и дело, что ближе и роднее, чем Театр-Дом, для Стрежнева ничего нет, и бродвей с вестэндами ему не авторитеты. Остается нацепить на себя маску мизантропа: если весь мир лицедействует, то почему бы и ему не воспользоваться напускной меланхолией как административным прикрытием? Благо — чувствует труппа — изпод маски сверкает огонь влюбленного в

музыкальный спектакль человека, а врожденная ирония заметно смягчает «аскетичный» нрав главрежа.

Эдуард Жердер, о будущем которого печется Борис Коган, скоро получает роль необычную и, как кажется, превосходящую возможности того амбула, что втайне почитается и самим актером, и его многочисленными поклонниками, — в спектакле «Кошмарные сновидения Херсонской губернии».

Тему «кошмарных сновидений» XX века почти одновременно с Свердловской музкомедией в Одессе разминает Юлий Гриншпун («Слон» по Александру Копкову со стихами Юрия Юрченко и музыкой Вячеслава Гроховского), в Минске — Вячеслав Цюпа («Клоп» по Владимиру Маяковскому с либретто Юлия Кима и музыкой Владимира Дашкевича). Критика ставит спектакли в ряд, указывая на схожесть драматургической структуры и главенствование приема остранения, отражающего гротескную картину миру. В «Слоне» — ночные галлюцинации Гурьяна Мочалкина (его играет Иосиф Крапман, недавно еще свердловчанин, а теперь — одессит), оказавшегося на балу у государя-императора или далеко за морем — в самой Америке. В «Клопе» — миражи Ивана Присыпкина, словно захваченного космическим вихрем, сметенного водоворотом событий (роль ведомого Григорий Харик, которого, как и Виктора Кривоноса, Стрежнев вскоре пригласит в Свердловск партнером к Галине Петровой на мюзикл Анатолия Затина «Любовь до гроба» по Альдо Николаи). В «Кошмарных сновидениях» — фантазмагории, преследующие по ночам насмерть перепуганного Гуску, чью жизнь все больше регулирует разнарядкой Народный Малахий (Виктор Чернскутов).

И вот уже Эдуард Жердер, отмеченный из всего актерского собрания названных постановок за неожиданную для себя роль на Всероссийском смотре спектаклей театров оперетты и музыкальной комедии, признается: «Два года назад мне и самому было страшновато произносить

слова о том, что человек должен жить так, как он хочет, а не так, как хочется кому-то. Так что, работая в этом спектакле, думаешь совсем не о лаврах...» О чем тогда, задают ему уточняющий вопрос: «Художественный руководитель театра и постановщик спектакля “Кошмарные сновидения” Кирилл Стрежнев говорил, что, по его мнению, роль Гуски стала для вас этапом перехода в новое профессиональное качество. Разделяете ли вы это мнение и если да, то что это за качество?». И вот, наконец, вся правда о том, как меняется психология целого актерского поколения. «Роль начала рождаться, — отвечает Жердер, — задолго до начала репетиции. В моей жизни наступил период, когда возникла потребность в таком материале. <...> То, что театр в своем развитии не шел простейшими путями, принесло хорошие плоды. <...> Мне кажется неверным условное разделение коллективов на вокалистов и “просто артистов” оперетты. Первые работают в классических опереттах, вторые — в экспериментальных спектаклях и мюзиклах. Это очень обедняет и артистов, и театры».

Что здесь важно? Что у народного артиста России и любимца нескольких поколений зрителей и критиков возникает потребность в новом материале (не навязывается — а возникает)? Конечно. Что театр, которому он служит с 1966 года, движется непростыми путями и что эти пути разрабатываются, «разрыхляются» предшествующими работами (а Жердер, как кажется, подразумевает не только «Беспечного гражданина», но и многое другое)? Безусловно. Что историческое стремление Свердловской музкомедии быть первой (значит, и ставить «первые в стране») обрело новое свойство: брать не готовый до репетиций материал и не доводить его «в процессе», а *сочинять прямо в театре и — сообщая?* Несомненно. Но еще важнее, что актер, а не режиссер, говорит о неправомерности дележничания труппы на «вокалистов» и артистов, предназначенных для экспериментов и мюзиклов. Все делают всё и учатся друг

у друга: принцип Стрежнева взят, уроки усвоены быстрее, чем ожидалось. Отсюда — и лавры.

Контекстуальная режиссура Кирилла Стрежнева на протяжении трех десятков лет, а теперь уже — и больше, разбирается не только с разными временными периодами и темами, им соответствующими, но и с целыми эстетическими категориями, направлениями, понятиями. Вопрос, мучивший Курочкина: как ставить классику, заботит и Стрежнева, и он пытается его решать по-своему. Не так или не совсем так, как предшественник, предпочитавший подверстывать к раритетным партитурам осовремененный текст. Помимо заказов драматургам (один из самых удавшихся — «Мадам Фавар» Елены Гусевой и Нины Ляховицкой), достает с архивных полок исторические пьесы, как это происходит с «Летучей мышью» (1991) Карла Гафнера и Рихарда Жене, и внимательно разглядывает исходники, спрашивая себя и труппу: что тут нового?

Два кальмановских спектакля «Принцесса цирка» (1989) и «Княгиня чардаша» (1997) значительно отстоят друг от друга во времени, но в известной мере соединяются в диалогию — поисками стиля и общностью минималистских приемов. Оба вызывают споры и заботы о судьбах «легкого жанра», с беглого взгляда, изъятая твердой режиссерской рукой из сценического обращения. Как это получается — почти непрерываемой линией, без возможных «бисов» и радостного смакования реприз? Почти «балетом» — в пластическом рисунке и вокальном. Кажется, что и не классика уже вовсе, а неоклассика: не Мариус Петипа, подробно проявлявший сказочные сюжеты в эмоционально насыщенной драматургии сюжетного танца, а Джордж Баланчин, сознательно пренебрегавший фабулой и счастливо извлекавший абстрактные хореографические композиции из музыкальной формы как таковой. Формулу петербургского беглеца и создателя американского балетного театра Стрежнев

не без успеха пытается примерить к оперетте: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций — смена света. <...> То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки».

В июне 1997 года на заседании секции критики Союза театральных деятелей Екатеринбурга скрещиваются копыта и мечутся стрелы: помещенная Стрежневым в эпоху модерна «Сильва» («Княгиня чардаша») заставляет рецензентов анализировать режиссерский замысел и с пристрастием разбирать сыгранные роли. Что неудивительно. В отличие от соседних Перми и Челябинска, и даже Уфы, Екатеринбург всегда славился отличным институтом критики — Алла Лапина, Лариса Немченко, Наталья Вильнер, Ирина Сендерова, Наталья Решетникова, Лев Закс, Михаил Мугинштейн, Лариса Барыкина, Галина Брандт, Наталья Курюмова...

Начиная обсуждение, Барыкина как в воду смотрит: «Жаль, что театр не поехал на “Золотую Маску” — необходимо ощущать себя в контексте культурной жизни страны». Вот оно — «контекст»: то, чем театр труппа, что может ставить в пример другим и в чем нуждается главный фестиваль страны, чьи эксперты, больше озабоченные наградами, нежели реальным общетеатральным процессом, все чаще и чаще «промахивают» ключевые явления прогресса. Со Свердловской музкомедией промахивались не однажды; через годы, в 2013-м, на «Юбилейной октаве», посвященной 80-летию театра, именитые гости — композиторы, драматурги, артисты и критики удивятся: как, Анатолий Бродский (Тевье в «Скрипаче на крыше» Джерри Бока) — и не лауреат «Золотой Маски»?.. Пропустили...

С «Княгиней чардаша» пытаются разоблачить подробно и основательно. Лев Закс говорит, что видел спектакль два раза и с ходу подмечает главное: «В связи с этим вспоминается кантовский термин



«Мадам Фавар». Шарль Фавар – А. Бродский, Сюзанна – Н. Басаргина, Мадам Фавар – Г. Петрова, Гектор – С. Вяткин. 1987

“эстетическая идея” — явление дает повод думать, но ни одно понятие не исчерпывает его». Слиговывая «Княгиню чардаша» с более ранней «Принцессой цирка», профессор спрашивает: «Как вообще играть Кальмана? Вилка между пьесой и музыкой (мелодраматизмом, чувствительностью музыки и идиотизмом опереточных текстов) чудовищна. Как сделать, чтобы эта аура волновала, но не одурманивала, смешала, но не скатывалась в пошлость? Двойное видение продолжает переключку со спектаклем “Принцесса цирка” — это эстетический миф. Най-

денное в том спектакле ощущение сна наяву продолжается, но вводится другая точка зрения на мифологизм. Эстетическая дистанция отодвигает миф, витает в восприятии, уже изнутри окрашивается иронией, самоиронией. Соединяются аура и ее сознательное ужесточение, самоуничтожение». Михаил Мугинштейн предполагает, что «спектакль Стрельцова — это полемика и развенчание постро-мантической концепции», и, хотя с ним и не соглашаются, напрямую апеллирует к балету, что, как мы убедились, не случайно: «Возможно, появится неоромантизм,

как это произошло в балете, когда вернулись к основам, приняли законы игры, воплощающей их изумительно стильно и породисто. Но это у нас произойдет, может быть, в XXI веке. А сейчас справедлив ход отстранения от “звериной” советской “Сильвы”.

Играть не сюжет, но миф о сюжете, держать роль на некоей от себя дистанции, не самозабвенно рефлексировать, а изящно иронизировать, не гоняться за тотальной правдой, а безошибочно намекать на нее и просматривать сквозь изящные узоры стиля, — вот режиссерская задача. К радостному удивлению Льва Закса, Надежда Басаргина попадает в тональность точнее, чем Светлана Лугова и Ирина Зуева — хорошие вокалистки, с готовностью принятые театром на роли героинь и активно осваивающие классический репертуар. Говоря же о более опытной Басаргиной, критик подчеркивает, что ею «разрушен стереотип “холодной”, “серьезной” примадонны и что по ней «видно, как создается образ, видно удовольствие от игры: актриса не растворяется в образе Сильвы, а играет актрису, играющую Сильву: это заложено в алгоритме спектакля».

Стрежневу важен алгоритм работы с артистом как механизм запуска *художественной идеи*. Поступательное движение театра обеспечено только в том случае, если алгоритм осмысливается коллективно. Получается.

Владимир Смолин, начавший бытийно-исповедальной интонацией в «Беспечном гражданине», сыграет Бони с «будапештским» шиком и со временем придет к Скруджу в диккенсовской «Ночи открытых дверей» Евгения Кармазина и Константина Рубинского, гоголевской Коробочке в мюзикле Александра Пантыкина и Константина Рубинского «Мертвые души», Семену в «Парке советского периода», по пути забирая в багаж множество ролей, не поддающихся классификации амплуа: Альфред и Фальке в «Летучей мыши», дон Болеро в «Жирофле-Жирофля», Тимофей Бесомыка в «Девичьем переполохе», Черт в «Черте и девственнице»,

Горас Вандергельдер в «Хэлло, Долли!», Расплюев в «Свадьбе Кречинского».

Анатолий Бродский, пополнив парадную галерею театра фрачными красавцами, от чьих выходных арий заходила дамская часть зала, не изменяя заповедям академического вокала, утихомирит привычные повадки Эдвина и снимет чалму Раджами: окажется острым, ломким и «медийно» узнаваемым в российской премьере оперетты Иоганна Штрауса «Калиостро» (2003).

Стрежнев перенесет действие в XXI век, разместит на сцене экран, чем обозначит прямые аналогии с популярной телепрограммой «За стеклом». Превратит героя XVIII века в современного шоумена, управляющего поступками персонажей, как в реальном телевизионном времени. Историки театра еще проведут параллели в творчестве Бродского от Калиостро — к Тевье в «Скрипаче на крыше». Подчеркнут разительный между ними контраст и обнаружат в творчестве артиста способность с возрастом обновляться или, говоря современным языком, производить upgrade. По логике Стрежнева тут — неоспоримое свидетельство профессиональной зрелости, но хорошо, что Бродский — другим пример. «Причем тут возраст?» — возможно, спросит премьер, и эхом услышим Галину Петрову, для которой вернут в репертуар «Хэлло, Долли!» Дж. Германа (2002). Не просто вернут — поставят заново, учитывая и то обстоятельство, что в 1970-е Долли в спектакле Владимира Курочкина играла Нина Энгель-Утина.

«Примеры такого естественного возвращения и обновления, — напишет Виктор Калиш, — нередки в биографии театра. <...> В них не только открывались стилистические контрасты, не просто принимала эстафету ролей другая актерская поросль, но озвучивались несхожие исторические времена. <...> Долли вернулась для того, чтобы ее сыграла Петрова. <...> Петрова и Стрежнев вряд ли досказывают недомолвки давней уже постановки Курочкина. Они иначе смотрят на образы сце-

ны, на душевный мир героини, на диапазон мюзикла как жанра, приблизившего музыкальный театр от обаятельных, но нередко придуманных абстракций, к реальному человеку, чей узнаваемый мир поэтизируется с помощью музыки).

Старшее поколение труппы начинало играть мюзиклы не по «правилам»: о том, что в теорию введен специальный термин musical play, не тождественный musical comedy и уж тем более оперетте, в 1970-е не знали, запросто вправляя в бродвейские клише отшлифованные на неовенском и советском репертуаре приемы. Поселение мюзикла на отечественной сцене шло туговато, его территория долгое время оставалась холмистой и загроможденной, лучшее, что там происходило, рождалось скорее вопреки, на желании расчистить накопившиеся за годы изоляции художественные завалы. Стрежнев, окончивая ЛГИТМиК, где одним из дипломных спектаклей его курса стал собранный из отрывков бродвейских хитов концерт, едва ли не знал высказывания американского актера, драматурга и режиссера Джорджа Майкла Коэна, определившего специфику мюзикла как «Ритм, ритм и еще раз ритм!» Конечно, знал и, начиная с первых постановочных опытов, учитывал. Придерживался важной тезы как безусловного указания, позволявшего понять структурный принцип musical play, где существительное и прилагательное хитро переставлены местами. Уличая мюзикл в недвусмысленных связях с коммерцией, более всего молодой режиссер (что видно по таким его спектаклям, как «Конец света» (1988) и «Черт и девственница» (1999) Армандо Тровайоли, «Кандид, или Оптимизм» Леонарда Бернштейна (1992), «Оливер!» Лайонела Барта (1994) и, наконец, «Хелло, Долли!» с Галиной Петровой в титульной роли) волновался за сопряжение вырвавшегося на производственный поток мюзикл с отечественными традициями исполнительской школы, режиссуры, зрительского вос-

приятия. Подгонять задачу под ответ не стремился даже тогда, когда пришел преподавать в Екатеринбургский театральный институт, где с 1985 года вырастил блестящую плеяду актеров и прописал их на равных с «консерваторцами» и выпускниками ведущих театральных вузов в своем Театре-Доме. Не в проектный театр или театр stagione, не в продюсерском и ни в каком другом, а — в *традиционном*, где «жизнь человеческого духа» проросла корнями и сделалась сутью национальной актерской школы. Так что на практике сама собой менялась формула Коэна. У вас — ритм, ритм и еще раз ритм, у нас — почти то же, но с принципиальной поправкой: пульс, пульс и еще раз пульс. Вот что понимает Стрежнев раньше других «насмотренных» на продукцию Бродвея и Вест-энда коллег, пустивших мюзиклы в отлаженное производство и включивших навстречу им режим автопилота.

Стрежнев все меньше декларирует художественные идеи и со временем практически на нет сводит лозунги и манифесты: «Имеющий в кармане мускус не кричит об этом на улицах. Запах мускуса говорит за него». На дверях милой ему коммунальной квартиры нет цепочек и врезных глазков, здесь каждый находит себе место: внештатный режиссер принимается с дельной концепцией, композитор — с талантливой партитурой, драматург — с толково написанным либретто, актер, прошедший несхожую с екатеринбургской школу, но готовый принять «уставной» стиль театра.

Чего хочет Стрежнев в своем расписании на послезавтра? Ответ не нуждается в комментариях: *«Я хочу, чтоб всем всего хватило — / Лишь бы мы душой не оскудели. / Дайте всем отдельные квартиры — / Лишь бы души не были отдельны!»*

Сергей КОРОБКОВ
Фото из архива театра

ПРОЩАЙ, ЛЕГЕНДА!

Не стало выдающейся российской актрисы музыкального театра **Евгении Михайловны Белоусовой** (1925–2018).

Ее судьба соединяла в себе яркие контрасты. Художественно одаренная натура проявилась в детстве, в хоре под руководством **Исаака Осиповича Дунаевского** в знаменитом на всю страну **Ленинградском дворце пионеров на Фонтанке**. На сцену вышла рано — в детских олимпиадах художественного творчества; ее голос записывался на радио и разносился из репродукторов по ленинградским улицам. Репетиционная работа и сценическая практика, еще во многом детская, тем не менее, что-то в ней успели сформировать. «Ты будешь актрисой, девочка», — сказал после одной из репетиций Дунаевский.

Но путь на сцену пресекли жестокие

обстоятельства. В первые дни войны, в 16 лет она оказалась в оккупации, где примкнула к партизанскому движению на Северо-западном фронте. А в 1944-м на 10 лет стала узницей ГУЛАГа — по 58-й статье, самой «ходовой» в то время.

К счастью (если так можно говорить), она попала в Воркутинский лагерный театр и продолжила там учиться музыкальному искусству у таких же осужденных старших коллег. Среди них оказались замечательные деятели нашего искусства: главный режиссер Большого театра **Борис Мордвинов**, дирижер **Евгений Выгорский**, литератор **Алексей Каплер**, **Валентина Токарская** из Московского театра Сатиры, звезда мюзик-холла **Лола Добржанская**, известные вокалисты, пианисты, ученые.

«Ах, с какими людьми я там познакомилась!», — вспоминала актриса. Знамени-

Концерт на военном корабле. Севастополь, 1960-е





«Марица». 1954

тая ленинградская певица **Софья Петровна Преображенская** как-то услышала ее в одну из своих шефских поездок в исправительные учреждения и буквально воскликнула: эту девочку надо учить! Стала хлопотать... Ее идеалистический интеллигентский порыв мягко, но решительно осадили: «Эта девочка — предательница Родины...». В Воркутинском театре она спела первые оперные партии, сыграла роли в оперетте и драме.

В 1954 г., после освобождения и запрета работать в столице и крупных городах, подарком судьбы стал **Краснодарский театр музыкальной комедии**. Ди-

ректор **Андроник Исагулян** и режиссер **Григорий Спектор** зачислили ее в труппу, привлеченные нерастраченным, несмотря на пережитое, артистическим даром. Белоусову приняли и город, и зрители. Вот как вспоминает о тех далеких днях Григорий Владимирович Спектор, только что закончивший учебу как драматический режиссер на курсе Марии Осиповны Кнебель: «В пятидесятих годах прошлого века проводились в Москве актерские ярмарки, там мы и оказались с директором театра Андроником Исагуляном. Моя знакомая в Министерстве культуры РСФСР Маргарита Степановна Карманова, начальник отдела музыкальных театров сказала нам, что есть артистка, работала в театрах, весь репертуар петый, но: проблемы с биографией — отсидела, только что вышла. И вот мы видим ее в первый раз на прослушивании — входит красавица, свободные манеры, низкий голос, и как запела: «Хей-я! Хей-я...». Это было так невероятно красиво, драматично, выразительно, таким звуком, что мы остановились как вкопанные. Отовсюду люди стали высовываться, заглядывать. Исагулян поначалу испугался — нет, нет. Но театру позарез нужна была героиня! Я ему: «Андроник Александрович, это то, что нам нужно». И он вынул деньги ей на дорогу в Краснодар. И вот она приезжает — очень легко, просто одетая, стала вводиться в репертуар. Сразу было ясно, что это такое. Готовая вокалистка! У нее действительно был петый репертуар, почти весь, поэтому в классике она выглядела сразу очень уверенно.

Со мной она сделала первую свою «Холопку» **Николая Стрельникова** в ноябре 1954-го. «Холопка» одно время находилась под запретом, потому, что ее героиней была французская певица. Репертком требовал перемены с француженки на русскую. Пришлось повозиться с пьесой, моментами душевного драматизма Белоусовой; это было совершенно новое для нее опыт, и она осваивала новые за-



«Фраскита». 1966



«Веселая вдова». В роли Ганны Павлари. 1968

дачи не сразу. Премьеру пела она, и как раз глубоко трагичным был у нее финал второго акта — свадьба. Герои проходили под скрещенными саблями гусар, Анастасия металась между группами хора, и все от нее отворачивались... Сыграла она Анастасию Батманову блестяще.

Следующий спектакль в Краснодаре, «**Принцессу цирка**» **Кальмана** я ставил на Женю, как, впрочем, и все, что я ставил здесь. Белоусова получила заглавную роль во «**Фраските**» **Легара**, когда спектакль уже был выпущен, и в нем играли две актрисы. Но когда вошла она, спектакль преобразился, и далее «Фраскиту» играла в основном Белоусова, играла замечательно, создала одну из главных ролей своей жизни. Партия, одна из труднейших в репертуаре оперетты у Легара ей подошла необычайно — она обладала

диапазоном сопрано, а окраска голоса была меццо. И создавал странный, необыкновенный эффект. Драматизм ситуации как бы умножался, становился весомым, оперетта на глазах превращалась в музыкальную драму. Она с блеском играла эту роль на гастролях Краснодарского театра в Москве в 1960-м году».

Шестидесятые годы пик ее популярности и славы. Она опаздывала в профессию на 10 лет и как бы наверстывала отнятое у нее. Роли следовали одна за другой на протяжении ближайших тридцати лет: **Стелла** (дебют) и **Клементина** («Вольный ветер»), **Марица** и **Сильва** (в одноименных опереттах Кальмана), **Роз-Мари** («Роз-Мари»), **Теодора Вердье** («Принцесса цирка»), **Христина** («Продавец птиц»), **Одетта Дармонд** («Баядера»), **Нинон** («Фиалка Монмар-



«Скандал в Авлабаре». В роли Ханумы. 1973

тра»), **Ганна Главари** («Веселая вдова»), **Фраскита** («Фраскита»), **Розалинда** («Летучая мышь»), **Анина** («Ночь в Венеции»), **Марианна Бартош** («Последний чардаш»), **Илона** («Цыганская любовь»), **Чанита** и **Анжела** («Поцелуй Чаниты»), **Яринка** и **Софья** («Свадьба в Малиновке»), **Лолита** («Где-то на юге»), **Лариса** («Белая акация»), **Флавия** («Камилла»), **Нина Бирюзова** («Севастопольский вальс»), **Вера Холодная** («На рассвете»), **миссис Хиггинс** («Моя прекрасная леди»), **Эдит Флавон** («Король вальса»), **Чипра** («Цыганский барон»), **Ханума** («Скандал в Авлабаре»), **Бебирли** («Проделки Бебирли»), **Донна Люция** («Донна Люция, или Здравсьте, я ваша тетя»).

Девяносто ролей, сотни концертных выступлений, востребованность и реализация в творчестве полные. Через актрису прошли, если можно так выразиться, токи всех направлений жанра музыкальной комедии и оперетты, начиная с конца 1940-х годов. Ее репертуар и

сценический опыт, артистическое обаяние сосредоточили мощную память жанра, и в то же время его прихотливую эволюцию.

Амплуа героини не было у Белоусовой номинальным. Роли в опереттах Кальмана, Штрауса, Легара, Целлера и Оффенбаха имели стилистические различия, что так редко в этом жанре. Она шла, как правило, от музыки, считая, что в ней все прописано, в ней основа сценической жизни ее героинь. К тому же она прекрасно воспринимала режиссерские задания. Белоусова работала с замечательными мастерами – режиссерами Григорием Спектором, **Матвеем Ошеровским**, **Николаем Рубаном**, **Тамарой Гоговой**, **Борисом Левченко**, **Юлием Хмельницким**, **Владимиром Канделакки**, **Исаем Фаликовым**, **Борисом Цейтлиным**.

Доминантой ее творчества можно назвать роли в опереттах Франца Легара. Их было три: упомянутая Фраскита, Ганна Главари («Веселая вдова» в двух поста-



С Юлией Борисовой в Доме актера. Москва, 1960

новках) и Илона («Цыганская любовь», также в двух постановках). Когда она уже давно перешла на характерные роли, была мысль занять ее в первой российской постановке детской оперетты Легара «Петер и Пауль едут в сказочную страну», в смешной роли королевы Галатеи, а также в роли фрау Адами, в комической опере Иоганна Штрауса «Калиостро в Вене». Не случилось.

Легаровской актрисой ее делала именно природная индивидуальность, но и некое непредвзятое отношение к роли. Штрауса и Кальмана она играла в рамках установившейся традиции. А к Легару подключала интуицию. Критика говорила о некоем «несанкционированном блуждании» актрисы по сопредельным областям, не обязательно лежащим в пьесе: женское чувство, мечты о нем,

о неясной атмосфере предчувствий. Легар давал актрисе возможность тонкой психологической игры и иронического отношения к себе, своеобразный взгляд на себя как бы со стороны. Отсюда возникновение объема образа, стереоэффект, целый рой ассоциаций, сопровождавших роль, как шлейф поклонников — вдову банкира Ганну Главари.

Она много ездила, гастролировала по стране, пела в других театрах — в родном Ленинграде, Ростове-на-Дону, Красноярске, Одессе, Севастополе, Москве... Но всегда возвращалась на свою вторую родину — так она называла Кубань. Верность Краснодарскому театру оперетты была взаимной. Все главные художественные события этой сцены связаны, в том числе, и с ее именем. Она стала дивой, первой народной артисткой Куба-



В гримерке

ни. Из нее даже чуть не сделали бренд, лицо торговой марки вина «Улыбка» (на этикетке планировалось воспроизвести ее портрет; она взмолилась — это было по тем временам, на ее взгляд, слишком вызывающе! — и тогда его заменили на стилизованное изображение блондинки). Ее жизни и творчеству посвящена монография.

Свою последнюю роль Евгения Белоусова сыграла в 1999 г. в спектакле «**И вновь цветет акация...**» по мотивам «Белой акации» в постановке **Бориса Цейтлина**. И то была странная роль. Ее героиню звали Евгения Михайловна, она была бывшей актрисой оперетты. Так Евгения Белоусова сыграла напоследок как бы саму себя. Она дебютиро-

вала в роли Стеллы в «Вольном ветре» Дунаевского и завершала жизнь и судьбу с этим же композитором...

Пожалуй, самое загадочное в ее судьбе — преодоление злой силы. Она запомнилась чарующей улыбкой, которая никогда не выдавала груза пережитого. Созданное Евгенией Михайловной Белоусовой мы смело причисляем к звездным, историческим мгновениям жанра оперетты. Спелые сотни раз и неизменно восторженно встреченные ее роли, но главное ее образ — стали вызовом несправедливой судьбе и обещанием бесконечного счастья тем, кто видел на сцене эту актрису.

Римма КОЛЕШНИКОВА

Этим летом, в эту густую жару не выдержало и остановилось сердце Стойкого театрального солдата. Доброго, верного, надежного друга. Отличного актера. Мужа. Отца. Ушел **Сергей ШЕХОВЦОВ**. Шейх.

Каждый год множит утраты. Они уходят. И уходят совсем. Когда уходят актеры, состоявшиеся уже в эпоху развитого кинематографа, нам остается возможность видеть их на экране. Вот и сейчас, нажав произвольно на пульт, я сразу увидел его родное лицо. Он сразу всем стал родным, приехав из станицы Спокойной в беспокойную Москву и поступив в Школу-студию МХАТ. Сразу и навсегда стал Шейхом, хотя более русскую, даже «русопоятую» натуру и фигуру трудно представить. Помимо очевидного актерского таланта, он, безусловно, обладал даром друга и соратника. Это было в полной мере проявлено во времена строительства «**Современника-2**», где молодые и азартные актеры, вчерашние студенты пытались повторить феномен первого «Современника» на новый лад. Надо признать, лихо у них получалось, был успех, аншлаги, но... Почему закончился такой интересный проект, не место здесь рассуждать. Следом за **Михаилом**

Ефремовым Шейх перешел во **МХАТ**, где уже успел сыграть в нескольких спектаклях, будучи студентом.

Мне видится большое сходство этих отношений с отношениями Ефремова старшего и Евгения Евстигнеева. Не оцениваю сейчас уровень дарования, но говорю о человеческой составляющей. Потом он снова вернулся в «Современник». Много снимался, был востребован и на сцене. Счастливо женат, двое прекрасных сыновей. Никогда не забывал свою родную станицу с таким удивительным и простым названием. Помогал станичникам, что-то строил, организовывал. Он был очень хорошим, наш Шейх. Почему так рано? Почему не побыть ему было с нами еще — этому человеку, о котором нельзя сказать ничего, кроме хорошего? И не потому, что так положено, а потому что это так и есть. Мы простились с ним в театре, а на могилу ездить придется далеко — в Краснодарский край, в станицу Спокойную. Будете там — поклонитесь. И помяните Сергея Шеховцова. А мы его точно никогда не забудем.

Анастасия ЕФРЕМОВА



Ушла из жизни **Тамара ДЕГТЯРЁВА**, народная артистка России, лауреат Государственной премии, четыре с лишним десятилетия игравшая на сцене **«Современника»**. Тамара Васильевна много снималась в кино, но запомнилась и полюбилась многомиллионной аудитории телезрителей своей работой в фильме «Вечный зов», ставшей своеобразной визитной карточкой актрисы. А начиналась ее театральная биография невероятным взлетом: закончив Щепкинское училище, Тамара Дегтярёва была приглашена в **Московский ТЮЗ**, где одной из первых ее ролей стала Джульетта в спектакле **Бориса Голубовского «Ромео и Джульетта»**. Тем, кто видел начинающую актрису в этой роли, не забыть ее ярчайшего темперамента, бурного, стремительного всплеска первой и последней в жизни любви, как не забыть горящих глаз и роскошной гривы темно-рыжих волос, рассыпанных по плечам этой полудевочки-полуженщины.

В спектаклях **Павла Хомского**, возглавившего ТЮЗ, Тамара Дегтярёва была поистине незаменима, она блистательно играла в **«Наташе» А. Галича** и **«Мужчине семнадцати лет» И. Дворецкого**, **«Будьте готовы, Ваше высочество!» Л. Кассиля** и **«Убить пересмешника»** по роману **Харпер Ли**, **«Варшавском набате» В. Коростылева** и **«Эй ты, здравствуй!» Г. Мамлина...**

Это был настоящий взлет талантливой актрисы – ее заметили не только зрители и критики, но и коллеги, и Тамара Дегтярёва была приглашена в прославленный «Современник». За десятилетия на сцене этого театра сыграно множество ролей, причем, многие из них были второго плана, но всякий раз Дегтярёву выделяли – она запоминалась, мастерство актрисы от



роли к роли крепло, заставляя отмечать буквально каждый штрих характера ее различных персонажей.

Будучи плотно занятой в репертуаре, Тамара Дегтярёва тем не менее заметно сыграла Шарлотту в спектакле **Театра Антона Чехова «Вишневый сад»** и жену Чайковского Антонину в **«Гадюке» А. Сергеева** на сцене **Нового драматического театра**.

В последние годы, прикованная к инвалидному креслу, Тамара Дегтярёва продолжала играть в «Современнике» в спектакле **«Время женщин»...**

Будем помнить яркую актрису, сильную женщину Тамару Васильевну Дегтярёву...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Прокопьевский драматический театр понес невосполнимую утрату — 4 августа в возрасте 49 лет ушла из жизни одна из ведущих актрис труппы **Анна СОКОЛОВА**. Ушла с трагической внезапностью, в расцвете творческих сил, накануне своего бенефиса — заглавной роли в спектакле **«Ханума»**.

Анна Альбертовна Соколова родилась 28 ноября 1968 года в семье талантливых актеров Ларисы и Альберта Соколовых. Сегодня это имена, ставшие легендами Прокопьевской драмы. Несмотря на то, что впервые Анна вышла на сцену в девятилетнем возрасте, стать актрисой поначалу не хотела. Она видела, как много времени ее родители отдают театру, ей же приходилось подолгу оставаться дома одной. Однако наследственность нашла путь к Анне с неожиданной стороны: одиночество и мечтательность приохотили ее к чтению, особенно стихов, и школьницей она уже декламировала их со сцены, позднее рискнула поступить в Новосибирское театральное. Попытка удачи не принесла, но и планов не отменила, и вскоре она поступила в Красноярский государственный институт искусств на курс **Леонида Калиновского** — ученика легендарного **Бориса Захавы**. Закончив институт в 1992 году, уехала с группой однокурсников в Магнитогорский театр драмы. В течение трех лет она была активно занята в репертуаре театра, но в 1995-м, после смерти отца, вернулась к матери в Прокопьевск.

Вся актерская биография Анны Соколовой и сложилась на Прокопьевской сцене, где она прослужила 23 года. Здесь познакомилась и со своим будущим мужем — актером Сергеем Жуйковым. Яркая, красивая, талантливая актриса сразу обратила на себя внимание публики. Соколова приковывала к себе взгляды и сердца зрителей в главных ролях в спектаклях **«Квадратура круга» В. Катаева**, **«Женитьба» Н.В. Гоголя**, **«Стекланный зверинец»** и **«Орфей спускается в ад» Т. Уильямса**, **«Декамерон» Дж. Боккаччо**... Острохарак-



терная, колоритная, она блестяще играла и сказочных героинь в детских постановках.

Анна Соколова из тех артистов, о которых говорят, что именно на них держится репертуар. Ушла Екатерина II Прокопьевской сцены. Зрители еще долго будут вспоминать блистательный образ, созданный ею в спектакле **«Любовь — книга золотая»**. Многоплановость лирического и комического талантов навсегда останутся в золотом фонде театральной памяти. Патриархальные и трогательные пушкинские героини в **«Метели»** и **«Станционном смотрителе»**, эксцентричная **Медсестра** в **«Сигналах примирения»**, эффектная **Мелия** в спектакле **«Все оплачено»**, сентиментальная **Ольга Павловна** в **«Чужом ребенке»** — всего не перечислить. Неоценимые уроки мастерства Анна Альбертовна передавала студентам Прокопьевского колледжа искусств. Успешный выпуск ее учеников состоялся в нынешнем июне. Надо ли говорить, какой утратой стала ее безвременная смерть для всего театрального коллектива. Она была его душой...

Галина ГАНИЕВА

Когда из МХТ выносили гроб, толпа аплодировала шесть минут.

Такого не было никогда. И восхищаться здесь нечем, но, тем не менее, вот такой антирекорд имел место быть. И чтобы его установить, пришлось умереть **Дмитрию БРУСНИКИНУ**.

Можно сколько угодно говорить о том, какой он был замечательный, но никакие слова не дадут представления о том, каким он был действительно.

Потому что спектакль не имеет смысла пересказывать словами. А для Брусникина кроме спектакля все было неважно.

В 90-х Брусникин поставил спектакль «Плач в пригоршню» — грустная и чрезвычайно убедительная история о самых простых и несчастных людях — о тех, кто нуждается в сочувствии, милосердии, любви.

Так получилось, что Брусникин поставил спектакль обо всех нас — ну кто же еще простые и несчастные, как не мы?

О нас всех Брусникин и заботился — нам сочувствовал, к нам проявлял милосердие.

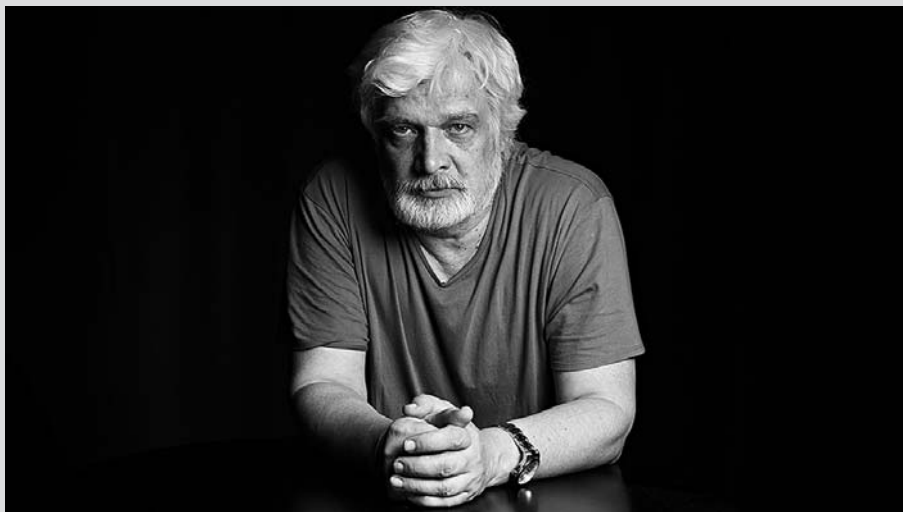
И только он умел осмыслить это милосердие настолько художественно, что из этого осмысления получались изумительные спектакли. Тонкие, точные, трогательные.

А теперь Брусникина больше нет. Мы ему, конечно, аплодируем. Аплодируем вслед гробу.

Но вообще-то все мы плачем в пригоршню. Потому что больше ничего не остается.

Остаются студенты, театр, семья. И память о его спектаклях.

Митя САМОЙЛОВ



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 1-211/2018

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 600 экз.

ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №1(47) 2018



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Зойкина квартира» в Ростовском молодежном театре
«Анна в тропиках» в Саратовском театре драмы

ФЕСТИВАЛИ

XIV Международный театральный фестиваль «Голоса истории» (Вологда)

МАСТЕРСКАЯ

X Международный фестиваль выпускных спектаклей театральных факультетов «Апарт» (Санкт-Петербург)

ЛИЦА

Арина Лыкова (Санкт-Петербург)
Роман Виктюк (Москва)

www.strast10.ru

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