

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5-215/2019



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Позвольте еще раз поздравить всех вас с наступившим Новым годом и Рождеством — светлыми и радостными зимними праздниками!

Мы очень надеемся, что год 2019 будет добрым и щедрым ко всем нам — не случайно он становится в истории первым Годом театра, а значит, непременно доставит немало доброго всем тем, кто живет и дышит по обе стороны рампы.

В каждом номере мы планируем публиковать материалы, посвященные этому событию: не случайно некоторые театры первые премьеры наступившего года объявляют премьерными Годом театра. Конечно, мы верим в то, что все события, проходящие под его эгидой, будут значимыми, но и о проблемах мы обещаем вам писать. От них в наше непростое время никуда не деться...

Судя по планам региональных отделений и кабинетов СТД РФ предстоит много интересного: фестивали, премьеры, бенефисы, выставки, выход новых книг, мастерские и лаборатории... Всего и не перечислить! Именно это обстоятельство заставляет снова обратиться к нашим авторам быть активнее. Да, материалов у нас много, порой, как вы знаете, мы вынуждены бываем переносить их из номера в номер, но по-прежнему остаются на нашей театральной карте «белые пятна» — города и области, из которых мы не получаем никаких известий. Это досадно. Особенно досадно в год, который должен остаться в истории отечественного театрального искусства. Международный День театра отмечается ежегодно, а нам дан целый год, 365 дней праздника. И в наших силах сделать так, чтобы он запомнился очень надолго.



*Искренне ваша  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



На обложке: «Васса Железнова». Новосибирский Городской драматический театр

## СОДЕРЖАНИЕ

### ГОД ТЕАТРА

Открытие Года театра  
в Ярославле. *А. Ефремова* 2

### ДАТА

100-летие Санкт-Петербургского  
музея театрального  
и музыкального искусства.  
*М. Романова* 3

100-летие Игоря Владимировича.  
*Н. Старосельская* 11

### В РОССИИ

Арзамас. *Е. Валеева* 16

Астрахань. *Г. Подольская* 21

Выборг. *С. Логинова* 24

Новосибирск. *И. Ульянина* 27

Северск. *Т. Ермолицкая* 32

Тобольск. *О. Пономарёва* 35

Усть-Илимск. *А. Геннадьев* 39

### ФЕСТИВАЛИ

I Республиканский фестиваль-  
конкурс «Воспевшие  
Дагестан» *П. Подкладов* 42

III Всероссийский фестиваль  
«Русская классика. Страницы  
прозы» (*Самара*). *Е. Глебова* 50

### ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Фестиваль «Карусель»  
в Рязани. *М. Колкер* 60

IV Всероссийский фестиваль  
семейных театров «Сказка  
приходит в твой дом».  
*Е. Глебова* 63

### СОБЫТИЕ

Международный Форум  
музыкальных театров России  
«От практики к совершенству»  
(*Екатеринбург*). *А. Иняхин* 67

### «Счастливые места»:

Свердловская музкомедия  
Георгия Кугушева, Владимира  
Курочкина и Кирилла  
Стрежнева». *З. Казак* 72

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Любовь и смерть Зинаиды  
Райх» (РАМТ). *А. Иняхин* 74

«Капитанская дочка»  
(Театр «У Никитских ворот»)  
*К. Алексеева* 77

«Обломов»  
(Театр имени Вл. Маяковского).  
*Д. Андреева* 82

### ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
«Звериные истории» (Санкт-  
Петербургский Молодежный  
театр на Фонтанке).  
*Н. Старосельская* 87

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Павел Сорокин (*Ростов-на-Дону*).  
*Л. Фрейдлин* 93

### ЛИЦА

Людмила Полякова.  
*М. Фолкинштейн* 96

Юлия Соломатина (*Москва*).  
*Д. Семёнова* 100

Ирина Пашкевич (*Самара*).  
*А. Игнашов* 105

Анна Дюкова (*Санкт-Петербург*).  
*Е. Ронгинская* 110

### ВЗГЛЯД

«Кроткая». Моноспектакль  
Валерия Ивченко. (БДТ).  
*М. Фолкинштейн* 115  
Свердловская Государственная  
детская филармония.  
*Л. Колмановская* 117

### МАСТЕРСКАЯ

Лаборатория по современной  
драматургии (*Арзамас*).  
*Е. Груева* 122

### ГАСТРОЛИ

Казанский академический  
драматический театр имени  
Г. Камала в Москве.  
*Л. Лебедина* 125

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Борис Плаголин. Бедный Йорик  
из Саратова. *В. Ганский* 131

### МИР МУЗЫКИ

«Волшебная флейта»  
(Геликон-опера), «Один день  
Ивана Денисовича»  
(Большой театр). *Е. Артёмова* 143  
«Кармен» (Нижегородский  
камерный музыкальный театр  
имени Вл. Степанова).  
*М. Федотова* 150

### МИР КУКОЛ

«Гадкий утенок» в Курганском  
театре кукол «Гулливер».  
*Т. Андреева* 153

### ЮБИЛЕЙ

Василий Лановой (*Москва*) 57

### IN BRIEF

Премия в области литературы  
о театре «Театральный роман».  
*Е. Кузьмина* 58

### ВСПОМИНАЯ

Райну Праудину. *Е. Глебова* 156

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Иван Бортник (*Москва*) 160

## НАШ ГОД

**О**тезд с Ярославского вокзала театральных людей со всей страны проходил весело, организованно и больше всего напоминал начало смены в пионерском лагере. Каком-нибудь «Артеке», куда тоже ехали со всей страны особо отличившиеся дети. Почти весь поезд был такой «отличившийся» — пассажиры, разумеется, отличались причастностью к театру: они ехали на торжественное открытие Года театра в старейший театр страны.

Союз театральных деятелей насчитывает в своем составе 77 отделений по всей Российской Федерации. К председателям отделений присоединились секретари Союза, артисты, режиссеры, директора, работники кабинетов Центрального аппарата et cetera, et cetera. Вспомните, сколько мощных союзов было в советское время, а сохранился во всей своей целостности только наш. Наверное, потому что театр — дело коллективное, наверное, спасает «чувство локтя».

А.А. Калягин и В.В. Путин

Дорога за разговорами показалась совсем недолгой. И вот уже гостеприимный Ярославль. И вот наш старейший театр — красавец Волковский. Театр имени Федора Волкова, разумеется. Сегодня здесь все свои. Долго-долго в ожидании начала ходим-бродим по фойе. Но нам не скучно и не тягостно. Мы здороваемся, общаемся, иногда даже знакомимся (редкие моменты среди своих), обсуждаем всевозможные новости от премьер до прочитанных книг, фотографируемся. Наконец, заходим в зал. Аншлаги. Очень приятно, что президент России так хорошо и серьезно относится к театру, что приехал лично выступить и открыть наш Год, что сказал такие энергично-вдохновляющие слова.

Показанный концерт явил все жанры нашего любимого искусства и самых разнообразных исполнителей. От Веры Кузьминичны Васильевой, любимой уже не одним и не двумя поколениями, до юных мальчишек-скрипачей.



Непростой год наступил. Они всегда наступают непростые. (Как и времена, в которые мы живем.) То ли год свиньи, то ли год парящего орла. А для нашего сообщества и наших любимых зрителей Год театра, разумеется. Наверняка тоже непростой. Но разве мы не хотели этого? Разве не должны сделать все зависящее, чтобы наш самый лучший в мире театр стал еще более притягателен и доступен для всех слоев населения и столицы и всех краев провинции? Программа принята. Предстоит колоссальная работа в масштабах всей о-

ромной страны. От Владивостока до Калининграда пройдут форумы, съезды, лаборатории, конференции, семинары. Это только звучит немного суховато-научно и требует, конечно, очень серьезной подготовки на всех уровнях, но мы-то знаем, что театр — это Праздник! А значит — впереди самый праздничный год на нашей памяти. Давайте станем еще более дружны и дружелюбны и будем делать наше радостное дело охотно, азартно и весело.

*Анастасия ЕФРЕМОВА*

ДАТА

## «100+10»

**Т**ак названа выставка, посвященная 100-летию **Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства**, расположившаяся в Шереметевском дворце на набережной Фонтанки. Эти же цифры на обложке очень красивого юбилейного альбома, своеобразного путеводителя по выставке. Но не только. Об этом рассказ впереди.

В 1918 году советской властью учрежден Музей Петроградских академических театров. Но начало коллекции музея было положено еще в 1908 году. В помещении Панаевского театра открылась «Первая русская театральная выставка» из частных собраний актеров Александринского театра Марии Савиной и Ивана Горбунова, коллекционеров Левкия Жевержеева, Валериана Светлова, Алексея Бахрушина. Отсюда и цифры. По окончании работы выставки все экспонаты перенесли в актерское фойе Александринского театра.

После революции к собранию присоединили часть национализированного архива Мастерских Александринского

театра. В 1919 году Музей получил свое помещение: роскошную анфиладу комнат, квартиру директора императорских театров В.Я. Теляковского в доме №1 по Александринской площади (ныне — площадь Островского). На протяжении многих лет тут и располагался Театральный музей Петрограда — Ленинграда — Санкт-Петербурга. Первые филиалы, музеи Н.А. Римского-Корсакова и Ф.И. Шаляпина возникли только в 70-х годах XX века. Дальше больше: Шереметевский дворец, Музей-квартира династии актеров Александринского театра Самойловых. Ныне не только третий этаж, а все здание на площади Островского принадлежит музею, а также и весь дом на улице Графтия, где первоначально ему принадлежал только один этаж, квартира Ф.И. Шаляпина. Так возник своеобразный музейный холдинг. И появилось это название — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, который известен не только в нашей стране, но далеко за ее пределами.

У музея богатейшие фонды, сотни ты-





сяч единиц хранения: эскизы декораций и костюмов, сами костюмы, личные вещи великих актеров, театральные реликвии, афиши, программки, масса документов, фотографий... Какой же должна быть юбилейная выставка? Директор музея **Наталья Мегелица** как руководитель проекта, куратор проекта **Татьяна Власова** решили, что нельзя объять необъятное. Мне кажется, они нашли очень удачное решение концепции выставки. На ней представили наиболее интересное из того, что было получено в дар и приобретено музеем за последние 10 лет. Самым значительным приобретением стала грандиозная коллекция русского декорационного театрального искусства Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Если часть коллекции была приобретена Международным Благо-

творительным Фондом «Константиновский» и передана музею, свою часть коллекции Нина непосредственно передала в дар. А это сотни эскизов декораций, костюмов, афиши русского театрального авангарда XX века: работы А. Бенуа, М. Ларионова, Л. Бакста, Н. Гончаровой, М. Добужинского, А. Экстер, Г. Якулова, И. Билибина, М. Врубеля... Многие эскизы были сделаны для «Русских сезонов» и «Русского балета Дягилева». Все эти изумительной красоты эскизы заняли четыре стены выставочного зала. Их повесили плотно, без этикеток. Получились огромные сказочные картины-мозаики. Каждому разделу выставки дали свое название. Этот раздел назван «Господа оформители».

Начинается выставка с «Портретной галереи». Замечательные портреты ар-

тистов, музыкантов, художников, исторических деятелей всех времен в разных жанрах: от старинных парадных портретов Петра I и композитора Огинского до шутки С. Лифаря – портрета С. Дягилева, импрессионистские портреты М. Ростроповича и Алисы Фрейндлих художника Алексея Соколова, своеобразная композиция художника В. Лукки – Олег Ефремов и Людмила Максакова, чудесный автопортрет З. Серебряковой в синей блузе и портрет совсем юной М. Плисецкой работы Б. Мессера...

С Плисецкой у музея были особо теплые отношения. Она подарила ему свои костюмы работы Кардена из чеховских балетов, они заняли на выставке почетное место. А рядом с ними тоже карденовские туники, которые она носила в жизни и ее знаменитое черное парадное платье с зеленым поясом, в котором балерина выходила на сцену Большого театра на юбилейном вечере в 1995 году. Эти костюмы передал музею после ее

смерти Р. Щедрин. Все костюмы – экспонаты раздела «Театральный гардероб». Невозможно пройти мимо костюмов В. Левенталя из спектаклей А. Эфроса или изумительной красоты белой пачки, реконструкции костюма, в котором Анна Павлова танцевала «Умирающего лебедя» Сен-Санса.

В разделе «Фотоателье» представлены фотопортреты. Например, есть фотография 1890 года: А.П. Чехов делает укол И.И. Левитану (снимала М.П. Чехова), фотография И. Стравинского 1900 года, портрет Анны Павловой на гастролях в Бельгии в 1937 году и Анна Павлова в жизни в белых мехах со своей собачкой (Париж 1925–1930). Как документы истории, групповые фотографии артистов «Русского балета Дягилева». И, конечно, наши современники: балерина Наталья Макарова на набережной Невы, когда она в 1989 году впервые приехала в Ленинград после долгих лет эмиграции; совсем юный Рудольф Нуриев на сцене Киров-



ского (Мариинского) театра в 1959 году и рядом его фотография 30 лет спустя, его приезд в Петербург в 1989 году. Кого здесь только нет: Ю. Темирканов, М. Бержар, Алиса Фрейндлих с отцом Бруно Фрейндлихом на его юбилее; сцены из знаменитых спектаклей ленинградских театров... И еще целая стена с портретами любимых актеров, когда они были молоды и прекрасны.

В разделе «Любимые автографы» множество интереснейших материалов. Например, письма и рисунки С. Лифаря разных лет, письмо Вс. Мейерхольда от 1927 года, письма К.И. Чуковского, Д. Ойстраха, А. Глазунова; написанный от руки Протокол общего собрания артистов Мариинского театра 3 января 1918 года. В разделе «Театральная летопись» афиши, театральные плакаты от 1920-х годов до наших дней, в том числе два плаката Михаила Барышникова, дар известного историка балета и его друга Валерии Чистяковой.

С именем Барышникова на выставке связаны несколько сюжетов. Он подарил музею берет Р. Нуриева и восемь эскизов театральных костюмов художника С. Судейкина 1930 года, которые купил специально для музея. Это не все его подарки. Он делал их и раньше.

Так случилось, что, когда М. Барышников после окончания училища начал работать в Кировском театре, он жил у своего учителя А.И. Пушкина во дворе Театрального музея и Хореографического училища. В те времена в училище был и репетиционный зал театра. После репетиции он иногда заходил в музей попить чайку, здесь его тепло принимали, все сотрудники его обожали, старались не пропускать ни одного его спектакля. Театральный музей был тогда для Барышникова домом друзей. Видимо, не забыл.

Надо заметить, что обычно выставки Петербургского музея театрального и музыкального искусства отличаются необычным решением пространства, особыми приемами в создании экспозиции,

использованием новейших технологий и яркой театральностью. На этот раз, создавая юбилейную выставку, пошли другим путем. Многие экспонаты органично вписались в интерьер парадных комнат Шереметевского дворца, особенно театральные реликвии. Простота формы дала возможность оценить каждый экспонат и понять, какие же богатства появились в музее за последнее десятилетие.

В юбилейном альбоме есть еще один очень важный раздел — «Хроника десятилетия», где подробно представлены все поступления в музей с 2008 по 2018 год, перечислены главные события, создание новых экспозиций и выставок. Простой перечень событий производит очень сильное впечатление. Сколько же труда, энергии, фантазии, любви было вложено во все эти проекты! Тут особая заслуга, особый талант и высочайший профессионализм директора музея **Н.И. Метелицы**, генератора, казалось бы, неосуществимых идей. Но ей все удается. Знает какое-то волшебное слово. И всех увлекает за собой.

За 100 лет существования Музея театрального и музыкального искусства Наталья Метелица — седьмой директор. Никто бы об этом не задумался, если бы в юбилейном альбоме не были напечатаны небольшие очерки многолетнего сотрудника музея **Нatalьи Вайнберг** о директорах. В этих очерках, собственно, вся история музея. Все директора были выдающимися личностями, профессионалами, влюбленными в искусство театра.

Первым директором в 1918 году стала актриса Александринского театра, одна из организаторов первой театральной выставки в Петербурге в 1908 году, **Надежда Сергеевна Васильева**. Ей удалось поработать всего два года. Она умерла в 1920 году. Существует такая легенда: Надежда Сергеевна после закрытия выставки ходила на прием к директору императорских театров В.Я. Теляковскому с тем, чтобы создать в Петербурге Теат-







ральный музей, найти для него помещение. Теляковского эта идея не увлекла, он заявил, что никаких помещений у него нет, и в сердцах добавил: что я вам, собственную квартиру отдам под эти цели? И надо было так случиться, что именно квартиру Теляковского в 1919 году отдали под новый музей.

За всю историю музея среди его директоров не было случайных людей. Н.С. Васильеву сменил **Петр Николаевич Шеффер** (1920–1942). Биография его удивительна. Он прошел путь от управляющего дворами великих князей Георгия и Александра Михайловичей до советского директора, работал в Императорской публичной библиотеке, был ближайшим помощником первого ди-

ректора Русского музея Великого князя Георгия Михайловича, пользовался огромным авторитетом и уважением своих коллег. И вот такой человек стал директором Театрального музея. А его первым заместителем был друг и соратник, известный коллекционер и знаток театрально-декоративного искусства **Левкий Иванович Жевержеев**. Они вдвоем и создавали новую концепцию музея, его традиции. Музей тогда превратился в один из центров ленинградской театральной жизни, где проходили встречи с выдающимися людьми.

Здесь выступали В. Маяковский и Д. Шостакович, М. Чехов и знаменитые актеры Александринского и других театров. Эти традиции и сегодня живы. На долю П.Н. Шеффера и Л.И. Жевержеева выпало много испытаний, но они сохранили музей в 30-е годы, в 40-х остались в блокадном Ленинграде. П.Н. Шеффер жил в музее, где даже печки настоящей не было. Все наиболее ценные экспонаты были упакованы в ящики, но вывезти их не успели. Вот они с Жевержеевым и сохраняли все музейные богатства. Да еще актеры, уезжая в эвакуацию, принесли на хранение в музей свои театральные реликвии. П.Н. Шеффер и Л.И. Жевержеев умерли от голода в блокадном Ленинграде в 1942 году.

На смену этим необыкновенным людям в том же 1942 году пришла **Вера Григорьевна Соловьева**. С 1945 по 1947 год директором музея был известный ученый, театровед **Всеволод Николаевич Всеволодский — Гернгрос**.

17 октября 1947 года Ленинградский Театральный музей открылся для посетителей. Директором был **Андрей Андреевич Бартошевич**, искусствовед, педагог, соратник Н.П. Акимова. Это он осуществил идею создания фото-альбомов лучших спектаклей ленинградских театров в мизансценах. Листая такой альбом, вы получаете полное представление о спектакле. Ведь видео еще не было.

Свою лепту в развитие музея внес известный литератор, театровед **Евгений Ми-**



**хайлович Кузнецов.** После разгрома редакции журнала «Звезда» в 1949 году он был уволен и отправлен «в ссылку» в Театральный музей, где проработал с 1949 по 1953 год. Очень важным для развития музея стало десятилетие с 1953 по 1963 год, когда директором был **Алексей Николаевич Кочетов.** При нем началось обновление музейной экспозиции, штата сотрудников. Пришли молодые театроведы, начали серьезно собирать не только исторические реликвии, но материалы, связанные с современным театром.

Совсем новая эпоха началась с приходом **Инны Карловны Клих** в 1963 году. Она была известным театральным деятелем, много лет ответственным секретарем Ленинградского отделения

ВТО, соратником Н.К. Черкасова. Во времена «борьбы с космополитизмом» спасла многих пострадавших ученых-театроведов. В 1963 году ей пришлось оставить свою работу в ВТО. И Инну Карловну тоже как «в ссылку» отправили в Театральный музей. Для Музея это была огромная удача. Ее опыт, энергия, обаяние, огромное количество людей, которые Клих уважали и любили, всегда были готовы прийти на помощь, поддержать, дали возможность развернуть в музее бурную деятельность. Жизнь музея пошла в другом ритме. Клих ничего не боялась. Она была борцом. В музее зазвучал голос Шаляпина, выдающихся итальянских певцов... На концерты звукозаписи стояли очереди. Развернулась научная и экскурсионная работа.

Музей стал гостеприимным домом для людей театра. Кто только не бывал в гостях: Г. Товстоногов и Е. Лебедев, С. Юрский, драматург А. Володин, О. Ефремов, Евг. Евстигнеев, Ю. Любимов, когда приезжали на гастроли в Ленинград. Всех невозможно перечислить. Молодой Евгений Нестеренко в музее готовился к конкурсу Чайковского, слушал записи великих певцов Христова и Гяурова. Такая атмосфера царил в Театральном музее.

Главной заслугой Инны Карловны Клих стало создание филиалов. Первой появилась квартира-музей композитора Н.А. Римского-Корсакова на Загородном проспекте. Его потомки, жившие в этой квартире, сохранили рояль, мебель, посуду, скатерти, массу бытовых мелочей, и конечно, личные вещи и ноты композитора. Они готовы были все передать в дар музею, но их надо было расселить. И это было сделано. В Петербурге появился новый мемориальный музей. Десять лет потратила Инна Карловна Клих на то, чтобы в городе появился музей Ф.И. Шаляпина. Отвоевывала его квартиру на ул. Графтино, которая была превращена в коммуналку, добились расселения всех многочисленных жильцов, упорно убеждала партийные власти в необходимости такого музея. И победила. Но

вынуждена была пойти на компромисс — на вывеске значилось: «Ленинградский Государственный театральный музей. Отдел русского оперного искусства». В бывшей детской сделали соответствующую музейную экспозицию, воссоздали гостиную и столовую. Многие шалыпинские вещи и картины заняли свои места. Инна Карловна тяжело болела и несколько месяцев не дожила до открытия Шалыпинского музея. Он открылся в 1975 году. Если вы сегодня подойдете к этому дому, то увидите другую вывеску — Музей Ф.И. Шалыпина. Эта перемена случилась еще в советские времена. Ленинградский Обком КПСС для жен высоких гостей, которые приезжали в Ленинград, устраивал культурную программу, куда входила и квартира Шалыпина. И вот однажды приехала Р.М. Горбачева. Она вышла из машины, прочитала вывеску и сказала: «Извините, я ехала в Музей Шалыпина». Ей попытались объяснить, что здесь и есть квартира Шалыпина. Показали музей, дали послушать записи, угостили чаем с домашним печеньем и вынуждены были рассказать всю историю. Раиса Максимовна была возмущена. На следующий день — звонок из Обкома, и вопрос решен.

Дело Инны Карловны Кlich с необыкновенной энергией подхватила **Ирина Викторовна Евстигнеева**. Ее приняли настороженно, ведь она пришла в Музей из РК КПСС. Но оказалось, что именно здесь нашла дело своей жизни. Ирина Викторовна директорствовала с 1974 по 2005 год. И только смерть разлучила ее с любимым музеем. У Евстигнеевой не было времени на раскачку, на постепенное вхождение в новое дело. Ей сразу пришлось заниматься подготовкой к открытию Шалыпинской квартиры. Энергии и энтузиазма Ирины Викторовны поистине не было предела. Она отвоевывала все новые площади для музея. Когда из Шереметевского дворца выехал Институт Арктики и Антарктики, оставив после себя руины, никто из музейщиков не хотел его брать. И.В. Евстигнеева взяла. Всем казалось, что это безумие. Как и то, что она приня-

ла уникальную коллекцию музыкальных инструментов. Девать ее было некуда.

И вот Шереметевский дворец отреставрирован, воссозданы прекрасные парадные комнаты, найдено, наверное, самое удачное место для коллекции музыкальных инструментов. Шереметевский дворец стал музеем музыки. И именно в нем, как уже упоминалось, расположилась юбилейная выставка, посвященная 100-летию Петербургского Музея театрального и музыкального искусства. Невозможно перечислить все достижения музея во время «царствования» Ирины Викторовны Евстигнеевой. Она не знала отдыха и никому не давала успокаиваться. Это был вечный двигатель.

Наступили новые времена. Музей развернул серьезную международную деятельность, участвовал во многих выставках от Франции до Австралии. И тут главным действующим лицом стала замдиректора по науке Наталья Метелица. Именно она после смерти Ирины Викторовны Евстигнеевой в 2005 году возглавила музей. В юбилейном альбоме нет очерка о нынешнем директоре Наталье Ивановне Метелице. Это и понятно. Но есть ее вступительная статья, в которой она подводит определенные итоги деятельности музея за последние десять лет. И можно только удивляться тому, сколько всего сделано и на каком уровне.

Рассказывая о директорах Музея, я старалась выделить какие-то главные моменты в их деятельности. Если говорить о Наталье Метелице, на сегодня среди множества уникальных проектов один из самых значимых — ежегодный **Международный театральный фестиваль «Дягилев Р.С.»**. В этом году он был посвящен Мариусу Петипа в XXI веке. Свой юбилейный год Петербургский музей театрального и музыкального искусства завершает грандиозной выставкой в главном здании Музея на площади Островского **«Петипа. Танцевания»**.

Мая РОМАНОВА

# ВСПЫШКИ ДАЛЬНИХ ОГНЕЙ

**1** января 1999 года в газете «Культура» была опубликована заметка Александра Свободина к 80-летнему юбилею **Игоря Петровича Владимиров**, артиста, режиссера, руководившего **Театром имени Ленсовета** (а фактически — пересоздавшего его) без малого четыре десятилетия.

А через неполных три месяца Игоря Петровича не стало...

Сокрушаясь в юбилейной заметке, что Владимиров часто болеет и реже появляется в театре, Свободин писал о том, что с годами и десятилетиями роли и спектакли Игоря Петровича возникают в памяти не по хронологии, а как вспышки дальних огней. Удивительно точное определение!.. И далеко не только для автора, написавшего эти слова, но и для зрителей, чье постепенное взросление проходило на работах актера и режиссера в театре и кино.

В детстве увиденный фильм «**Тайна двух океанов**», где Игорь Владимиров сыграл матроса **Скворешню** — неформулируемое в ранние годы, но вполне внятное с возрастом ощущение: фантастическое

обаяние красивого, мощного человека, которое называется сегодня харизмой; почти не сдерживаемое хулиганство, предельная открытость, даже распахнутость человеческая... Игра? — конечно же, игра, но в том высоком понимании, без которого не существовало для Игоря Петровича ни кинематографа, ни театра.

Не случайно через десятилетие после ухода мастера Михаил Боярский вспоминал не раз и даже не десять раз звучащее на репетициях: «Отдайся весь!..»

Достаточное количество «серьезных», казалось бы, не допускающих ни малейших элементов игры киноролей руководителей разных рангов, военачальников. А и в них нет-нет да вспыхивали лукавые чертики в глазах, ощущалась внутренняя улыбка, спасительная самоирония.

Студентом Кораблестроительного института в Ленинграде он рвался на фронт, но пришлось удовлетвориться народным ополчением, в котором он пробыл почти до снятия Ленинградской блокады, разделив со всеми то горькое чувство, о котором писала Анна Ахматова: был там, «где



Игорь Владимиров

ТЕАТР ИМЕНИ ЛЕНСОВЕТА





1960



«Песнь о городе». Клоун — С. Мигицко,  
Режиссер — И. Владимиров

мой народ, к несчастью, был». К этому времени давно уже не было в живых отца — офицера белой армии, так что со своим народом он был с ранних лет во всем...

Закончив Кораблестроительный, Игорь Владимиров проработал несколько лет инженером по специальности, а затем поступил в Ленинградский театральный институт имени А.Н. Островского на актерский курс И.В. Мейерхольд и В.В. Меркурева. Он ставил в разных театрах, играл на сцене тогдашнего Театра Ленинского комсомола, где сама судьба свела молодого героя, активно задействованного в репертуаре, с назначенным новым главным режиссером Георгием Александровичем Товстоноговым.

Проницательный Товстоногов вскоре понял, что в импровизациях, предлагаемых недавно вступившим на подмостки артистом, в его тяге к игре кроются черты режиссерского будущего и, покидая театр для перехода в БДТ, влачивший к тому времени плачевное состояние, пригласил с собой Владимирова в качестве

режиссера-стажера. А спустя всего четыре года Игорь Владимиров был назначен главным режиссером Театра имени Ленсовета, который находился отнюдь не в лучшем состоянии.

И здесь он начал строить театр-дом, создавая настоящую семью из артистов труппы и своих учеников, которых начинал выпускать на подмостки еще студентами. Обновленная труппа сложилась не сразу, но довольно скоро — Георгий Жженов, Анатолий Равикович, Леонид Дьячков, Алексей Петренко, Михаил Боярский, Лариса Луппиан, Ирина Мазуркевич, Эра Зиганшина, Сергей Мигицко... И — бриллиант этого драгоценного ожерелья — Алиса Фрейндлих.

Их встреча произошла в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, где Владимиров ставил один из первых своих спектаклей «**Время любить**».

И вновь — вспышки дальних огней, оставшиеся потрясениями на всю жизнь: арбузовские Таня и Лика в «**Моем бедном Марате**», володинская Дульсиня





«Вишневый сад».  
В роли Гаева

Тобосская, Катерина Ивановна из **«Преступления и наказания»**, а затем — подлинны взрывы — едва ли не первые мюзиклы на отечественной сцене **«Укрощение строптивой»**, поставленное по словам композитора Геннадия Гладкова, написавшего музыку к спектаклю, против всех канонов, норм, привычек. **«Бременские музыканты»**, **«Малыш и Карлсон, который живет на крыше»**, **«Люди и страсти»**, **«Трехгрошовая опера»**, спектакли, в которых отчетливо выразились и удивительная музыкальность режиссера, и его яркий юмор, и неудержимая страсть к игре, пропитанной иронией и... сентиментальностью.

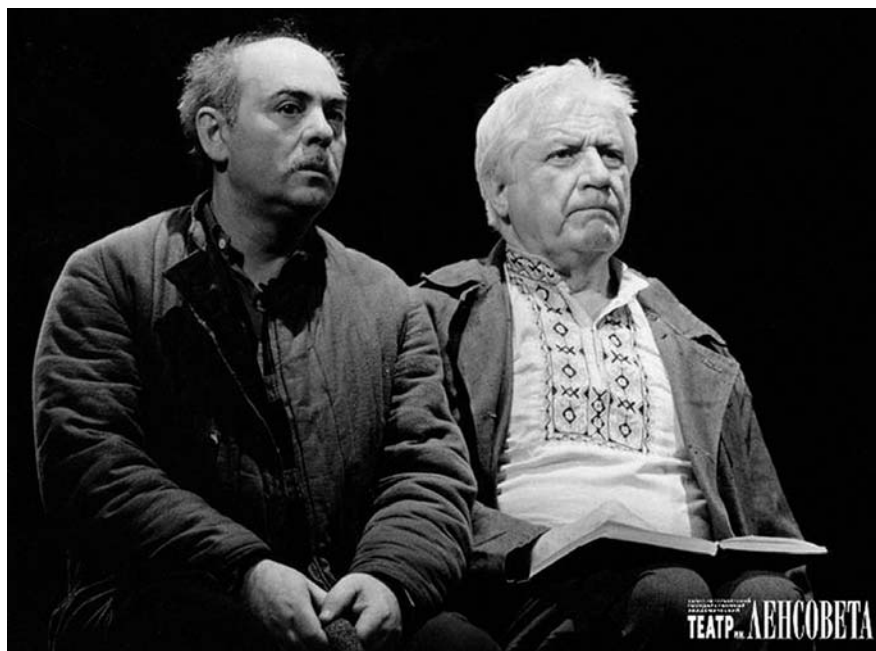
Может быть, я и ошибусь. Но для меня это органическое соединение иронии (точнее — самоиронии) и сентиментальности особенно очевидно проявилось в роли Гаева в **«Вишневом саде»**, в спектакле в целом и в пронзительном дуэте Раневской и Гаева, Алисы Фрейндлих и Игоря Владимировича.

А еще в фильме **«Старомодная комедия»**, где этот ослепительный (другого эпитета не подобрать!) дуэт с юмором, го-

речью, мудро и красиво проживал тот отрезок жизни, что поэтизировать мы как-то не привыкли...

И нельзя не вспомнить поистине гражданский поступок Владимировича, давшего возможность поставить на своей сцене спектакль **«Мистерия-буфф»** весьма «неблагонадежному» с точки зрения ленинградских властей Петру Фоменко. Впрочем, прошел этот спектакль всего несколько раз...

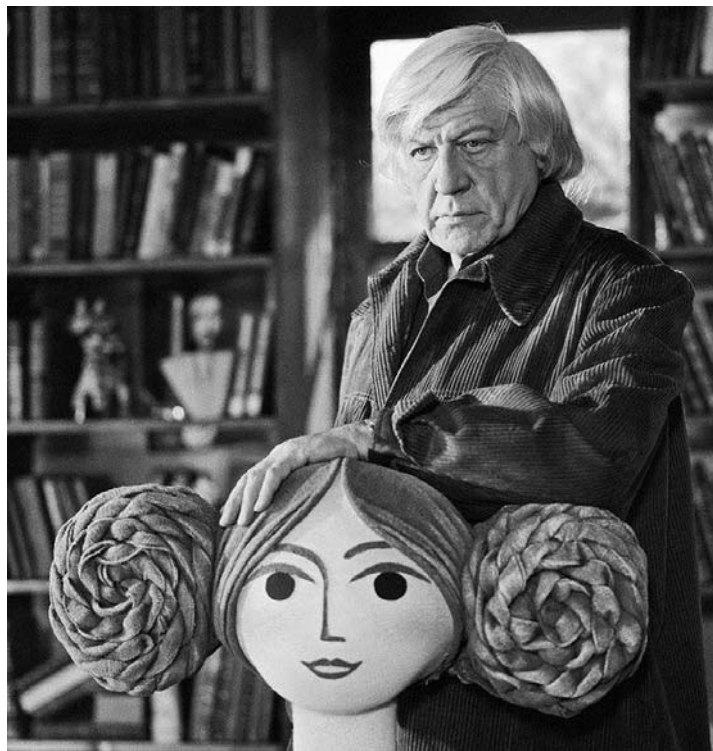
Несмотря на то, что театр жил насыщенной творческой жизнью, привлекая многочисленных зрителей, он все равно оставался для руководства городом в тени великого БДТ — тогда, может быть, это казалось в какой-то мере естественным, а из дня сегодняшнего видится иначе: несправедливостью, какой-то поистине драматической недоданностью талантливейшему режиссеру и его одаренной труппе. Привычно выделяли признанную звезду, Алису Фрейндлих. Привычно критики вскользь говорили о спектаклях, на которые зрители шли толпами. И, конечно, это не могло не задевать Игоря Петровича, наделенного иным, нежели у Георгия



*«Вы чье, старичье?» Глушков — А. Равикович, Багорич — И. Владимиров*

*«Интервью в Буэнос-Айресе». Карлос Бланко — И. Владимиров, Марта — А. Фрейндлих*





Съемки фильма  
«Сказки... сказки...  
сказки... старого  
Арбата». Фото  
Н. Малышева

Александровича Товстоногова, восприятием театра.

Хуже оно было или лучше — смешно и кошунственно даже задумываться об этом. Прорастая из одного корня, дерево порой делится на несколько стволов, и невозможно сравнить, какой из них краше. А ствол был, несомненно, один: восприятие театра как места, в котором необходимо «вернуть человеку способность задуматься», как говорил Игорь Владимиров в одном из интервью. А для этого необходимо отдаться полностью, без остатка тому, чему ты взялся служить.

Впрочем, Владимиров любил повторять, что в театре не служат, а играют, и именно в игру надо вложить свою человеческую сущность, свои знания, наблюдения, опыт личности и актера. Только тогда возможен результат.

Но разве Товстоногов проповедовал что-то противоположное?

И сегодня артисты, работавшие с Игорем Петровичем Владимировым, повторяют: «Мы помним, как нас любили...» То же если и не говорят, то, несомненно, чувствуют те, кто работал с Георгием Александровичем Товстоноговым.

Это очень важно.

Как важно и то, чтобы многие, не знающие сегодня Игоря Владимирова, но уверенные в том, что Владимировский проспект назван его именем, помнили: прошло сто лет со дня рождения большого мастера, режиссера, артиста, педагога. И вот уже 20 лет, как его нет не только в жизни близких людей, но и всех тех, кто причастен к театральному искусству как творец и как зритель.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото с сайта Театра имени Ленсовета

## АРЗАМАС. На грани...

**В** 2018 году пьесе **А.Н. Островского** «**На всякого мудреца довольно простоты**» исполнилось **150 лет**. Комедия великого драматурга по-прежнему актуальна, а ее герой Егор Дмитриевич Глумов молод, несмотря на такой юбилей. И это не оксюморон, а грустная реальность.

В выборе литературного первоисточника уже заложена смелая уверенность режиссера в том, что его обязательно поймет адресат. Для **Арзамасского театра драмы** Островский стал «родным» драматургом. Именно его пьеса была самой первой в репертуаре театра 75 лет назад. Сколько потом комедий Островского было сыграно на подмостках Арзамасского театра!

Режиссер-постановщик **Аман Кулиев** предпочитает удивлять, не отходя при этом от классического текста, когда известная всем пьеса приобретает второй

и третий смысл. Весьма непросто ставить спектакли по классическим произведениям, не впадая в крайности: с одной стороны, канонически созданного спектакля с неукоснительным следованием сюжетной линии, четким соответствием тексту, историческими костюмами и традиционными декорациями, а с другой — новаторской постановки. Однако Аману Кулиеву удалось найти искомую золотую середину.

Основным «материалом» постановки выступает зритель. Получился спектакль, который отражает современный метод мышления. Многим арзамассцам показалось, что в постановку не вошли «герои, которые живут рядом». Не зрелище, а чувство, не техника, а расширение жизненного пространства за счет интеллектуальных традиций времени Островского.

*Мать Глумова — Е. Стребкова, Манефа — Е. Керзина, Глумов — М. Польшаев*





Глумов – М. Польшаев

Театрализация сложнейшего материала происходила по принципу «database narrative», т. е. рассказ, основанный на базе литературных данных. Новинкой премьерной постановки стал небольшой словарь, составленный из эпиграмм Некрасова и других писателей 1870–1878 гг., времени написания пьесы, некоторые из них Глумов читает в самой первой сцене. Все эти моменты образуют особый сценический текст еще до спектакля. По сути, его-то и разыгрывали актеры, обогащая смысловой ресурс образов Островского в соответствии с идеями и позицией нашего времени. Для меня получилась постановка на грани жанров и стилей, рождающая множество ассоциаций.

Достаточно вспомнить опыт древней аттической комедии, открывавшейся прологом, в котором в монологической или в диалогической форме излагалось содержание пьесы. В прологе выяснялись намерения главного героя и те си-

лы, которые ему противостоят. Завязывался сюжетный конфликт, получающий свое дальнейшее развитие уже при непосредственном участии хора. Выход хора на сценическую площадку означал в античном театре начало новой части. В «Мудреце» Амана Кулиева оказалось множество новых смыслов, работающих именно за счет актерского мастерства молодого, но очень талантливого артиста **Михаила Польшаева**. В его игре легко разграничить, где кончается пленительность благородства героя или начинается лицемерие и вступает момент его личного обаяния. Лирический эффект ряда сцен с участием Михаила Польшаева неотделим от специфической пластики его движений, мелодики голоса.

Спектакль начинается еще до спектакля, когда на глазах у зрителей на сцене «умный, злой, завистливый» Глумов (Михаил Польшаев) устанавливает декорации и разбирает свои бумаги. Зритель может





Мамаев — С. Столяков, Крутицкий — А. Егоров

наблюдать за рождением грандиозного замысла героя: выйти в люди. Сначала он расставляет мебель, потом персонажей, словно играя в шахматы. Дело в том, что борьба шахматных фигур — ведь это еще и символ диспута, борьбы, сопровождающей современного человека на каждом шагу. Наше существование наполнено противостоянием одного человека другому, обстоятельствам; даже душевная жизнь каждой личности немыслима без сомнений. Более того, шахматная игра подготавливает к более тонкому пониманию стратегических законов, например, построения карьеры, налаживания отношений, потому что правильно выбранная стратегия часто оказывается в жизни решающим фактором. Получается, что перед нами еще и спектакль о том, как создается свой, жизненный спектакль, режиссером которого выступает сам человек, а здесь — герой Островского.

Интересный режиссерский ход — перемещение действия в зал. Глумов спускается со сцены и, находясь рядом со зрите-

лями, откровенно лицемерит перед Крутицким. Он стоит спиной к зрителям, которые в такой ситуации выступают как единомышленники Глумова. Сценическая реализация шекспировкой метафоры «Весь мир — театр, а люди в нем — актеры» позволяет нагляднее и убедительнее для аудитории выразить суть эпизода и отношений, сложившихся между героями.

Более того, актеры постоянно обращаются именно к зрителям, иногда задают вопросы, требуют поддержки. И кто же в таком случае мы, зрители? Мы также играем роли, надеваем маски, ищем ответ на вопрос, кто мы такие на самом деле? Разве мы не относимся к тем, кто тоже мечтал выйти в люди или в эти самые люди вышел? Или те, кто в поиске развлечений способны испытать наслаждение от условности театральной игры? А может быть, и нет никакой рампы, отделяющей нас от тех, кто на сцене? Это чувство прозрения и одновременно восхищения от спектакля, от игры актеров и мастерства режиссера объединяет всех.





Турусина — Т. Хлопкова, Маша — А. Тонюшкина

В спектакле происходит своего рода некое возрождение комедии дель арте. Театральная маска позволяет сыграть обобщенный, не индивидуализированный образ или отобразить универсальную эмоцию. Эмблематика выбранных Глузовым для общения с тем или иным персонажем масок дает возможность зрителю угадать намеченную им стратегию, поскольку маска — это сам персонаж, его характер, ум, повадки, а следовательно, и возможные сценарии. С Мамаевым Глузов надевает маску глупого, невезучего человека, нуждающегося в добром совете и поучении. Михаил Польдяев меняет «маски» нарочито подчеркнуто, чтобы зритель сразу видел перемену в его образе. С Крутицким он — умный слуга, преданный и подобострастный. С Клеопатрой Львовой — юный влюбленный, сначала стеснительный, потом страстный. С Турусиной — набожный человек, скромник. Глузов играет одновременно несколько спектаклей, методично меняя маски, раскрываясь лишь в своем дневнике, когда остается наедине с собой.

Герои Островского в спектакле оживают в новых образах и становятся понятными молодому современнику, вырабатывающему свои стратегии выхода в люди. Нарочитая смена масок для героя (как и дневник) — это, во-первых, способ не потерять себя в собственных глазах; во-вторых, прием свободного монтажа воздействий, но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект.

Эстетика оформления сценического пространства скупая и в то же время точная в символических деталях. Зрителю видна вся глубина сцены. В квартире Глузова мебели совсем немного: справа расположен секретер, за которым работает Глузов, в центре — кольцо, по которому актеры перемещаются по сцене. Кольцевая конструкция ассоциативно перемещает спектакль в формат циркового представления. Мы в цирке?! Подобно любой замкнутой окружности, такая модель сценического пространства является символом непрерывности и цельности (а желание выйти в люди — вечное желание). Кольцо раз-

рывается по мере развития действия, когда появляются новые герои. Интересно, что актеры играют именно внутри этого кольца. Ближе к финалу эта модель покажет свою изнанку, далекую от красоты, явленной в самом начале. Театральная игра в форме циркового представления, закрученная Глумовым, не имеет конца. Последняя реплика спектакля о том, что Егора Дмитриевича можно опять приласкать, произнесенная Крутицким, открывает новый виток жизни, новый номер представления, а значит, и конструкция вновь сможет продемонстрировать свой лоск, а потом опять повернуться другой стороной. Это вращение бесконечно и не привязано к определенному времени.

Внимание зрителя привлекает зеркало, в котором появляется лицо Глумова, когда о нем говорят. С этим образом в спектакль входит тема подлинного и мнимого. Существовали поверья, что в глубине зеркал можно увидеть будущее. С другой стороны, зеркало являлось символом памяти, запечатлевшим все, что когда-либо в нем отражалось. Еще античные мыслители полагали, что зеркала позволяют фиксировать скрытое от обычного глаза, подлинное содержание вещи. Зеркало выявляет истинную сущность человека.

В целом, для спектакля характерно тяготение вещей к периферии, то есть к краям пространства, но определяющие события происходят в центре сцены, в кольце. Музыка почти нет, иногда в паузах можно слышать ненавязчивую мелодию.

Аман Кулиев смело играет с литературными текстами. Перед нами парад негодяев, словно ожившие герои басен Крылова. У меня возникла ассоциация с романом-притчей английского писателя Дж. Оруэлла «Скотный двор». В Мамаеве (**Сергей Столяков**) есть что-то петушиное: его прическа, грим, манера говорить и держаться на сцене. Его вечно влюбленная в себя и в саму любовь относительно молодая супруга (**Екатерина Главатских**) очень напоминает гусыню. Ее выбрасывание рук, вульгарное выпячивание губ, перемещение по сцене делает ее образ смеш-

ным и отталкивающим одновременно. К концу первого действия цирковая стилистика уступает место театру-кабаре. Именно в этой эстетике выполнена любовная сцена Глумова и Мамаевой. Клеопатра Львовна Мамаева не стареющая кокетка, а молодая обольстительница, способная покорить любого мужчину. Еще крепок и по-мужски неотразим генерал-«индюк» Крутицкий (**Александр Егоров**). Он ходит и говорит очень медленно, рисуясь перед зрителем. Сцена с Крутицким возвращает цирковые интонации, когда Глумов вбегает и спрыгивает со сцены в разговоре с важным человеком. Сценография кабинета Крутицкого подчеркивает мотив внешней яркости, под которой скрывается внутренняя пустота и презрение к окружающим. Великолепна **Татьяна Хлопкова** в роли Турусиной. В ней словно живут два человека: набожная и любящая тетюшка и жестокая барыня, привлекающая нищих и скитальцев, которых она на самом деле не уважает. Но и это только роли. Она нет-нет да и вспомнит свою разгульную молодость и пустится в пляс с Крутицким. Ее набожность вовсе не имеет ничего общего с подлинной верой и происходит не от особой религиозности, а от глупости, наивного, но порой доходящего до абсурда суеверия. И милостыня, которую она щедро раздает, служит для создания собственного образа благодетельницы и репутации честнейшей женщины, что является весьма эгоистичным мотивом.

Итак, ставка режиссера сделана на игру, на создание ярких образов-масок. Колоритными персонажами стали и герои второго плана. Все они карикатурные образы-типы. Гадалка Манефа **Елены Керзиной** выходит на сцену всего два раза, но это всегда очень запоминающиеся появления, превращающие комедию Островского в грубый фарс. Она стремится максимально подчеркнуть внешние характерные признаки своего персонажа, что находит отражение в ее одежде, в речи, срывающейся то на крик, то на шепот. Манера игры Елены Керзиной удивляет, иногда даже пугает: ее резкие реп-

лики без лирических замедлений наполнены остротой, перчинками юмора, без игры на самобытность выражений. Игра **Вячеслава Пичугина**, исполняющего роль городского чиновника Городулина, словно отсылает к жанру водевиля, отличается непосредственностью, импровизационной легкостью диалога, чувством юмора. Он как шоумен из нашего настоящего, постоянный участник ток-шоу. Вячеслав Пичугин — актер с комедийным даром и прекрасными вокальными возможностями. Этому артисту свойственна чуткость к жанровой природе водевиля. «Водевильность» Городулина, кажется, и объясняет то, что его не воспринимают очень серьезно в обществе: старики не делают на него большие ставки. Мамаевым и Крутицким нужен другой человек — молодой, умный, смелый, думающий, умеющий хорошо писать и говорить, увлекающий своей харизматичностью.

Спектакль арзамасского театра выдержан в каком-то новом жанре, который строится на пересечении драмы, водевиля, цирка, зрелища и притчи. Кстати, притча выступает здесь как специфическая форма, сохраняющая традиционные признаки: дидактизм, аллегоризм, отвлеченные понятия, символика образов, сюжетность. Одновременно притча приобретает абсолютно современные черты: лиризм, эмоциональность, осмысление собственной, частной истории как этапа развития человеческой цивилизации.

Много всего?! Да! Так что же? Время такое! Зритель, не сердись на Островского, если узнаешь себя и близких. Ведь «паралич сердца», которым «заражается» Глухов, стал тотальным параличом погибающей на наших глазах Души.

Елена ВАЛЕЕВА

## АСТРАХАНЬ. Комета «Маяк»

**В** декабре на сцене **Астраханского драматического театра** состоялась премьера спектакля «**Маяк**» по поэме **Владимира Маяковского** «**Облако в штанах**» в постановке **Игоря Лысова**.

Современные театральные работы о Маяковском, как правило, представляют шквал биографических фактов и минимум стихов. «Маяк» — это постановка для тех, кто в Маяковском любит Маяковского, спектакль о поэте в его же стихах. Это — «Облако в штанах», но не то облако, что рассеивается без следа, а маяк для будущих поколений. Его свет — верный ориентир для артистических кораблей, которыми правят капитаны, влюбленные в художественное слово как таковое, в слово как жанр, как вид литературы и искусства, как часть культурного бытия, как составляющая мироздания, где есть место человеку. В этом

смысле «Маяк» как название спектакля и впрямь попадает в точку не только фонетически, но символически и биографически, предвосхищая сценический образ.

Судьба распорядилась так, что в 30-е годы «товарищ Маузер» стал «сотоварищем» поэта в жизни реальной, а в 1950-е годы пароход, названный в честь Маяковского, так-таки и затонул в Балтийском море. Но иначе на Каспии-море. В Баку на фасаде Азербайджанского педагогического университета установлена мемориальная доска, гласящая о том, что «здесь <...> читал свои произведения великий советский поэт Владимир Маяковский». А вот слова из автобиографии Маяковского еще «теплее» к месту поставленного «Маяка»: «*Отчего не в партии? Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении пока соглашатели. Меня послали ловить рыбу в Астрахань*» (1918)...



«Маяк». Сцена из спектакля

И вот Маяк-Маяковский в Астрахани — в год 125-летия со Дня рождения поэта — на сцене Астраханского драматического театра, которому более двухсот лет, но на подмостках которого при жизни поэта его стихи не звучали, хотя «маяки» в краю, «где Волга прынула стрелой» (В. Хлебников) исстари уважали не только на воде.

Творчество Маяковского раннего периода экспрессивно, метафорично и метаболично. В этой связи музыкальная составляющая спектакля поразительна. Виртуозные исполнители, способные вдохнуть в импровизацию ощущение вибрации мира и его меняющегося в транспозиции облика — от недр подземных и до поднебесья. Звучание электроскрипки и электрогитары создает колористические эффекты ладовых переходов в бытии экзальтированной мистерии, творимой на сцене. Феерическую мутацию дополняет действие в виртуальном пространстве и работа со светом, который вдруг вспыхивает тогда, когда ты думаешь, что он должен бы погаснуть, и затухает в тот момент, когда, казалось бы,

обречен снова зажечься. И звучит слово Поэта — слово произнесенное — предъявленная миру декларация, покоряющая лиричностью. И рождается сценический образ — метабола, объединяющая пространство от воронки, затягивающей в небытие ада, до знаменного распева в причастии... Все так и есть: «Пойду рыдать, что перекрестком распяты городовые», «Скрипка издергалась, упрасивая», «А вы смогли бы?». Таков он сам — «в самом обыкновенном Евангелии» — «Тринадцатый апостол», «А я у вас — его предтеча; я — где боль, везде; на каждой капле слезовой течи распял себя на кресте»... Как жить при «Любви втроем»? Третий — лишний, но этот третий — всегда «Я». Это страдающее и страдательное «Я» поэта в стихах Маяковского горит пощечинами, обнажая лирические «нервы — большие, маленькие, многие! — скажут бешеные, и уже у нервов подкашиваются ноги!», «Я выжег душу, где нежность растлила. Это труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий!»...

Мое поколение выросло на стихах Маяковского. Но мы учили не «бастилии» — мы

учили другие стихи. И, как любое стихотворение из школьной программы, их читали наизусть как мальчики, так и девочки. Однако сама мысль о том, что в моноспектакле от лица Маяковского может выступать женщина, почему-то не приходила мне в голову. Но театр есть театр. И любое режиссерское решение имеет право на жизнь, если оно воплощено талантливо. В спектакле «Маяк» Владимира Маяковского играет **Людмила Григорьева**. Она парадоксально сливается с образом поэта на фотографиях Маяковского футуристического периода. Дело не в цилиндре и сюртуке, она внешне похожа не него.

А на сцене — жизнь художественная, в которой все кружится, меняя плоскости и пространства, и можно перемещаться не только по горизонтали, вертикали, но даже по потолку! И шлейф балетного тюля подобен облаку, до которого не дотянешься и не ухватишься — улетает... Стихи «Облако в штанах» посвящены Владимиром Маяковским Лиле Брик — женщине конкретной, непродуманной, — стихи ошарашивающие. В данном случае женский силуэт театрально работает тоньше «громады» реального поэта. Проживая на сцене строки «Облака», Людмила Григорьева эмоционально «подчиняет» им как живые импровизации рок-музыкантов группы «TwoSiberians» (**Артем Якушенко** и **Юрий Матвеев**), так и отстраненное действие виртуального пространства, хотя при вдумчивом чтении «Облака» можно без труда заметить, что в самом тексте поэмы заложена каждая из сценических опций, обретших плоть метафор. И в этом несомненная заслуга режиссера.

Ранее мне не доводилось видеть театральные работы в постановке Игоря Лысова. Радостно, что в канун Нового года, объявленного в России Годом театра, для меня такой премьерой во всех смыслах случился «Маяк», зажженный в год 125-летия со дня рождения Владимира Маяковского на сцене любимого мною Астраханского драматического театра, — спектакль максималистский, психологичный, театральный. Премьера «Маяка» дарит зрите-



*Л. Григорьева в спектакле «Маяк»*

лю ощущение реальности театра как такового — то, ради чего зритель идет в театр.

Для меня как зрителя, ныне проживающего в Иерусалиме, «Маяк» стал нечаянной встречей с русским литературным достоянием, которое, как «живое о живом», обрело еще одну жизнь на подмостках. Это так по-маяковски — гореть, обретая себя нового.

Театр творится ради зрителя, которому и в третьем тысячелетии важно, что, если звезда зажглась, то она должна сиять во имя человеческого в человеке, познанного поэтом на ярмарке тщеславия, а еще — говорить о любви, равнозначной жизни. Только такой театр способен убедить нового зрителя в том, что вспыхнувшая звезда — звезда настоящая.

*Галина ПОДОЛЬСКАЯ*

## ВЫБОРГ. Глазами нового «Идиота»

**В** Выборгском театре драмы и кукол «Святая крепость» — новый вариант прочтения знаменитого романа. Смотреть постановку по роману **Ф.М. Достоевского «Идиот»** для человека, закончившего филфак, — испытание не для слабонервных. Правда, «Идиот» **Владимира Воробьева** в **Выборгском театре драмы и кукол «Святая крепость»**, показанный 12 лет назад, имел большой успех, я слышала отзывы вплоть до «гениально». И в том варианте, конечно, также пришлось какие-то сюжетные линии сократить. Любый роман, перенесенный на сцену, терпит «убытки»: ни один спектакль и фильм не могут передать всю глубину литературного произведения. Всегда «опускаются» значительные философские пласты, урезаются какие-то сюжетные ходы. Невозможно ни в одной

театральной постановке перенести сложный, многоплановый, с чрезвычайно запутанными душевными порывами героев, роман Достоевского, на сцену. Так что неизбежно — «по мотивам».

В новой версии спектакля «Идиот, или Станный сон Настасьи Филипповны», сценическое действие ужали до трех часов с антрактом. В первом варианте оно длилось около пяти часов. Сокращение было сознательное, можно сказать, на потребу публике: ну не высидеть столько зрителю. Худрук театра **Юрий Лабецкий**, пригласивший своего друга **Владимира Воробьева** восстановить спектакль, и предложил его сократить. Однако режиссер утверждает, что это — не восстановленный спектакль, а совсем другая постановка.

Что получилось? Еще перед началом действия моя однокурсница, приглашен-

*Князь Мышкин — М. Никулин*







Рогожин – Евг. Никитин, Настасья Филипповна – Г. Кикибуш, Тоцкий – В. Хаммер

ная на премьеру, посмеявшись, рассказала, что в постановке по «Идиоту», которую она видела, потеряли одну из сестер Епанчиных. Сразу скажем, в этом спектакле «потеряли» сразу двух сестер Епанчиных: Александру и Аделаиду. Осталась одна Аглая (**Арина Лабецкая**).

Но с этим вполне можно смириться, если есть главное. В конце концов, в центре — трагические взаимоотношения четырех героев: Мышкина, Рогожина, Настасья Филипповны и Аглаи.

Как рассказал Владимир Воробьев, он живет в Израиле, приезжает в Россию часто, но видит, что за 12 лет произошли катастрофические изменения. 2006 год, когда был поставлен первый «Идиот», и 2018 — «дистанция огромного размера». Поэтому он «ужесточил» центральную тему спектакля: все проверяются на деньги, и на отношение к ним. Актуальная для России тема, а вообще — вполне себе библейский сюжет, по мнению режиссера.

В результате ужесточения «денежно-го» вопроса, персонажи опростились. В

некоторых случаях, до схем. Ну, не сводится роль Аглаи к поиску богатого жениха! А получается, что так. Ее любовь к князю Мышкину, так же, как и его чувства к ней, где-то за «кадром». Самым запоминающимся моментом остается ее вращение вокруг шеста в конце спектакля. Символ сегодняшней женской участи, по мысли автора. Владимир Воробьев с беспокойством говорил о том, что современные российские девчонки озабочены лишь поиском богатых мужей и денег. Но Аглая Достоевского к этому вообще не имеет никакого отношения. Это совсем другой образ.

Понятно, что сжатость постановки по времени сказалась и на других персонажах. У писателя каждый человек настолько сложен, что оценить его, даже с точки зрения «денежного вопроса», не всегда получится. Нет белых и черных. Во втором «Идиоте» — генерал Епанчин (**Николай Устинов-Лещинский**), его жена (**Тамара Белова**), Ганя (**Владимир Павлухин**), его сестра (**Галина Басырова**)



Рогожин — Евг. Никитин, на заднем плане: князь Мышкин — М. Никулин

и мать (**Ольга Бубнова**) — только фон, на котором идет борьба за Настасью Филипповну. Епанчины и Иволгины совсем окарикатурены.

А что Настасья Филипповна (**Галина Кикибуш**)? В первом акте — всего лишь надменная красавица. Где же страдание, из-за которого ее князь Мышкин полюбил? Ведь недаром на заднике сцены постоянно присутствуют огромные нарисованные глаза Настасьи Филипповны, но об этом мы можем догадываться, только если читали Достоевского. Галина Кикибуш прекрасно иллюстрирует образ, но нельзя рассчитывать на то, что в зале сидят лишь читающие классику люди. Великолепна сцена торга за Настасью Филипповну, в зале раздались аплодисменты. Но почему она потом бросает князя Мышкина, осталось непонятным в этом варианте спектакля. А понимать сложные душевные движения героев должен и читающий, и не читающий зритель.

Во втором действии, по мысли режиссера, характеры получают развитие. Рого-

жин в исполнении **Евгения Никитина** — роскошный образ от начала до конца. Еще одно отличие первой версии от второй: замена актера, исполняющего центральную роль, князя Мышкина. В старой постановке его играл актер зрелого возраста — **Николай Устинов-Лещинский**, что было непривычно: центральный персонаж романа молод. Молод физически и душевно, по своему «невинному», детскому восприятию действительности. Однако Николай Устинов-Лещинский сыграл блестяще. Мне кажется, что и молодой артист **Михаил Никулин** тоже справился с ролью странного святого, каким предстает князь Мышкин в спектакле. Он держит планку в трио: Парфен Рогожин — Лев Николаевич — Настасья Филипповна. И взгляд Мышкина, тот самый, прозрачный и чистый, тоже есть.

Эти трое — Галина Кикибуш, Евгений Никитин и Михаил Никулин, справедливо «тянут одеяло на себя», не давая упасть напряжению спектакля. Во втором действии и Галине Кикибуш, идеаль-

ной Настасье Филипповне удается показать болезненный, надрывный характер метаний героини. Но шедевра явно не получилось.

Финал спектакля вызывает некоторое недоумение. Всё же персонажи ходят более или менее в приличествующих времени одеждах, трио: Рогожин — Никитин, Настасья Филипповна — Кикибуш, Мышкин — Никулин, отличается мощной лепкой образов и находится в русле страстей по Достоевскому. Ну, правда, Аглая «бегает» из дома с рюкзачком за плечами в чем-то вроде пижамки, в современ-

ной одежке, то есть. Но это не страшно. А вот стриптизный шест в конце как-то неожиданно случился, не связан он никак с основным действием. Метафора метафорой, но хотелось бы ближе к первоисточнику. Владимир Воробьев, так же как Мышкин, видит Россию после очередного отсутствия. Но его видение сильно отличается от взгляда князя. А я в очередной раз играю роль человека, бормочущего: «Шедевр уже не тот!»

Светлана ЛОГИНОВА  
фото Юлии БАСЫРОВОЙ

## НОВОСИБИРСК. Коррозия чувств

**В** завершении года юбилея Максима Горького три новосибирских театра выпустили премьеры по его произведениям — «Васса Железнова» (НГДТ Сергея Афанасьева), «Дети солнца» («Красный факел», режиссер Тимофей Кулябин), «Итальянские фантазии» (Театр «На Левом берегу», режиссер Александр Нордштрем). И негосударственное ТО «Понедельник» явило новый спектакль «Подонки» по мотивам «На дне», пригласив зрителей в реальное подземелье теплотрассы. Постановщики утверждали, что 150-летие классика ни при чем. Просто пришло время Горького. Само время горькое.

Кто бывал в легендарном новосибирском Городском драматическом театре под руководством Сергея Афанасьева, знает, как тесен зал, миниатюрна сцена. Постоянный соавтор худрука, сценарграф Владимир Фатеев создал для «Вассы Железновой» буквально на 30 квадратных метрах емкую метафоричную декорацию, вмещающую все локации, обозначенные драматургом, плюс иные миры. Палубу корабля с беспечно-белоснежными скамьями, контору с тяжелым сей-

фом, уголок дома с трюмо и вечнозеленым растением в кадке — символом уюта. Нашлось место для коллекции замков Прохора Храпова, и для шеренг тяжелых мужских сапог, материализовавшихся из унижительных воспоминаний заглавной героини.

Вначале, при свете, подобном солнечному, судно кажется парадно сияющим начищенной медью, чуть ли не раззолоченным. Но по ходу действия блеск тускнеет, и вдруг все отчетливее проступает пугающее тление, разрастающееся всеми оттенками ржавчины. Той ржавчины, что отсылает к «Гамлету», к шекспировским мечам, и символизирует сегодняшнее отсутствие эмпатии, коррозию чувств, которую мы с легкой руки кинорежиссера А. Звягинцева называем «нелюбовью».

Сергей Афанасьев взял за основу постановки последний, поздний вариант пьесы, датированный 1935 годом, переписанный Горьким за год до смерти. Текст по литературным качествам, безусловно, иной, нежели первоначальный, выполненный в 1910-м, в нем ощутима зависимость от метода соцреализма, измене-

ны персонажи, — в частности, появилась невестка-революционерка и внук, назначенный наследником состояния. Режиссера привлекла упругая и взрывная событийная плотность действия. Фактически опустив сцены классовой вражды, он сосредоточился на разработке характеров и привнес в пьесу цитаты из Шекспира, Гоголя, Чехова, культурных мифов, раздвигающие рамки внутрисемейной истории до архетипических. Спектакль начинается без плавности, без проволочек пролога, словно с затакта: владелица паровой компании жестко окорачивает ходатаев, просящих прибавки к жалованию, морально подавляя, лишая голоса, как если бы схватила их за глотку. И сразу открывается особенность трактовки, заключенная уже в самом облике Вассы, — она решительна и тверда, но ничуть не вульгарна, не отвратительна, напротив, внешне беззащитно миниатюрна, с большим вкусом и сдержанностью, элегантно одета (художник по костюмам — **Олеся Беселия**). Железнова, как и заявлено у драматурга, «42 лет, кажется — моложе»,

и ее роль исполняет **Анастасия Неупокоева**, как ни удивительно, дебютантка в свои 42 (возникло полное возрастное совпадение персонажа и актрисы), давно получившая актерское образование, но прежде не выходявшая на сцену. Старят ее лишь седая прядь в смоляной челке, воспринимающаяся изыском вкупе с модной стрижкой, и напряженное выражение лица, нахмуренный лоб. Впрочем, возраст и многострадальный опыт далее порой выдает усталость движений, потребность опереться, отдышаться, редкая на фоне общего энергичного, наступательного рисунка роли. Центральный образ, построенный на контрастах, — тонкая, но внутренне несгибаемая, хрупкая, но волевая, магнитрует парадоксами. Кроме того, актриса Неупокоева очень похожа на музу и возлюбленную, гражданскую жену Максима Горького — актрису Марию Андрееву, неулыбчивую, строгую, исполненную внутреннего достоинства. Столько изначальных красок для одной роли — как не засмотреться?..

Сделаю остановку на предыстории, по-

*Рашель — Т. Скрыбина, Васса — А. Неупокоева*





Поля – Н. Сидоренко

скольку вижу определенную связь между по-горьковски горькой «Вассой Железновой» и очаровательной работой Сергея Афанасьева прошлого сезона – мещанской трагикомедией «Мораль пани Дульской» Г. Запольской, проникнутой польской витальностью, смачным юмором и упоительным распеванием «Сіcha woda brzegi gwie» в качестве рефрена. На фоне того «блаженного воздуха» трагедия одной обманутой и гордой паненки словно и не фатальна, однако режиссер дал весьма скептическую оценку эмансипации и ранним формам феминизма. Зафиксировал то, что носится в воздухе: слабые мужчины, муж и сын, добровольно сдаются в рабство недалекой и беспринципной, расчетливой пани Дульской, лишаясь счастья и свободы, самого права управлять своей судьбой. Васса Железнова, вовсе не декларируя борьбу за права женщин (ни сном, ни духом не помышляя ни о чем, что имело бы социальные коннотации), предстает, тем не менее, оголтелой феминисткой. Она не просто сама усердно, без прорыва работает и зарабатывает, но и берет на себя смелость решать все проблемы семьи единолично, заботиться о репутации и продолжении рода, о том, кому жить, а кому умирать. Почему, по какому праву?! – вопрос витает в воздухе и остается открытым, будоражающим вопреки финалу.

Сильнейший момент – превращение Вассы в Джульетту, втайне побежавшую за ядом к Аптекарю, – его статуарно, но с драматичными интонационными модуляциями играет актер **Денис Казанцев**. По накалу – совершенно шекспировская сцена борения плоти и духа, только влюбленных не двое, а одна. Моноцентричная героиня, решаясь умертвить супруга, чтобы искупить его грехи, думает, что будет жить и властвовать вечно, так и победит бывшего ее, оскорблявшего мужа-изменника. И все же подробно показан сонм ее сомнений, перемежающийся девичьим смятением, перед роковым поступком. Будто в одно мгновение встречаются настоящее, прошлое и будущее. Васса засматривается на мистически светящуюся, меняющую цвет склянку с ядом, лелеет ее в руках, как ребенка, а после ласкает мужа, усыпляя на супружеском ложе, прежде чем влить ему отраву через воронку в ухо вместе со словами любви и последней нежности. Укрывает белой простыней, как саваном, а он остается живым, неотступно присутствующим перед мысленным взором, причем, после смерти оборачивается именно тем мужчиной – статным, видным, с капитанской выправкой, в которого невозможно было не влюбиться. **Семен Летяев**, сыгравший Сергея Петровича Железнова сначала расхриста-





Наталья Железнова – И. Исаева, Людмила Железнова – Н. Фаткулина

но-нетрезвым, отнюдь не чудился монстром. А далее, возникая мертвенно бледным, бессловесным, и вовсе представлял значительной фигурой. Не немым укором, а как бы символом мужского рода, корнем семьи.

Сергей Афанасьев со свойственной ему фантазией создал в одном спектакле параллельные миры — явный и подсознательный; в одном формально существуют с «пошлиной бессмертной пошлости», в другом — живут реальными чувствами, эмоциями, плотскими страстями. Иногда миры соединяются, и наступает светопреставление, подобное пляске Прохора Храпова (исполненного **Саввой Темновым**), — дикаря без чести и совести, сгубившего беременную от него горничную. Необузданный темперамент и жадность Храпова до всего, что есть в жизни, закрутили мелодию плясовой «Барыня» до такого предельно ускоряющегося ритма, точно танец мог бы смести все и всех с лица земли. В спектакле томятся бездействием только дочери Вассы — старшая искушенная Ната-

лья (**Инна Исаева**) насмешничает, младшая любопытная Людочка (**Надежда Фаткулина** играет подростка с признаками олигофрении) вечно всем досаждают, усиленно ластится к матери, которую называет «человеческой женщиной». А та женщина с нечеловеческим упорством ограждает себя от чувств, она суха до неприязненности с дочерьми и тяготеет общением с как бы преданной помощницей Анной Оношенковой (**Анна Терехова** играет учтивость настороженного хитрого зверька, в любой момент готового урвать свой кусок).

У Вассы, как у короля Лира, слабые отпрыски, она не вправе ими гордиться, и не может на дочерей положиться. Сама живет, будто преодолевая страшный сон. То ли во сне, то ли наяву Людмила, откликаясь на просьбу разлить чай, разливает заварку из чайника вокруг себя против часовой стрелки, словно гоголевский Хома Брут, оберегающийся от нечисти. Та же неприкаянная Людочка воплощает воспоминание матери о нечаянно пролитых на сапог мужа слив-



Сергей Петрович Железнов – С. Летяев, Васса – А. Неупокоева

ках, которые он приказал прилюдно вылизать с сапога, и является в лисьей маске, с урчанием слизывая сливки с целой шеренги растоптанных кирзачей. Лиса (fox) в британской, шекспировской расшифровке – символ меча, обогреленного кровью кинжала, возмездия.

По логике пьесы заглавная героиня должна бы споткнуться о встречу с Рашелью, невесткой больного сына в изгнании, матерью единственного внука. Агон не удался, поскольку молодая актриса **Татьяна Скрябина** не осилила довольно картонно-агитационный революционный текст, прозвучавший безжизненной схоластикой. А вот Анастасия Неупокоева в образе Вассы ответила ей смачно: «Свекровь – это всех кровь!» И была убита выстрелом невестки. Режиссер сместил пафос с горьковского пророчества о гибели класса богатеев, разжившихся на эксплуатации бедняков, на темы нравственные, вневременные. Хотя мысль о греховности богатства сегодня тоже не потускнела. Развивая трагический сюжет, Сергей Афанасьев совпал

с сентенцией Иосифа Бродского, высказанной в нобелевской речи: «В настоящей трагедии гибнет не герой, гибнет хор». Вассу Железнову трудно назвать героиней, как и антигероем, а «хор» в спектакле, безусловно, удался, хоть и собранный из очень разного уровня актерских работ. Лучшей из них считаю даже не второстепенную, а почти эпизодическую – **Нина Сидоренко** так ярко, смешно и вместе с тем обезоруживающе чисто и наивно сыграла новую горничную Полю, готовую заранее обороняться от господских приставаний, что ей устраивали овации более продолжительные, чем сами реплики. Именно в финале в полной мере воспринимается и сценографический ход. Ржавеющие на глазах у зрителей декорации напомнили Нагорную проповедь Иисуса Христа: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют, и где воры подкапывают и крадут...»

Ирина УЛЬЯНИНА

## СЕВЕРСК. Под созвездием Стола

**О**чередная премьера состоялась в этом сезоне в **Северском театре для детей и юношества**. Художественный руководитель театра **Александр Загораев** обратился к русской классике, к **Островскому**, к пьесе «**Доходное место**».

Вместе с ним над спектаклем работали **Леонид Пантин** (художник-постановщик), **Ирина Смирнова** (художник по костюмам), **Екатерина Авдюшина** (балетмейстер), **Нагалия Гара** (художник по свету), **Юлия Морозова** (музыкальное оформление).

Сценическая судьба «Доходного места» очень непростая. Оно оказалось в числе одного из наиболее часто запрещавшихся к постановке произведений драматурга вплоть до 90-х годов XX столетия. В XIX веке спектакли по этой пьесе не раз снимали в день премьеры, сама пьеса находилась под цензурой шесть лет. Проблемы, поднятые в «Доходном месте», сегодня необычайно актуальны. Они волнуют людей XXI века точно так же, как волновали современников Островского. А все потому, что сатирический талант драматурга в этой пьесе достиг

своего апогея. Он беспощаден в разоблачении пороков общества и людей. Это своеобразный портрет социума в Эпоху денег.

Спектакли по пьесе «Доходное место» сейчас идут во многих театрах нашей страны. Так что Северск, безусловно, оказался в театральном тренде.

Напомним, что в «Доходном месте» речь идет о молодом человеке Василии Жадове, который пытается остаться честным и порядочным в мире, где богатство вызывает уважение, а бедность считается пороком. Где, если переиначить пословицу, место красит человека, а не наоборот.

Полина, любящая и любимая жена Жадова, устав от бедности, умоляет его пойти на поклон к богатому дяде и попросить «доходное место». Под давлением обстоятельств молодой человек едва не отступает от своих принципов, но в последний момент находит в себе силы и клянется «ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного». Кажется, что честь и достоинство восторжествовали, но для зри-

*Белогубов — П. Кузьмин, Юсов — С. Иванов*





*Кукушкина — Т. Угрюмова, Полина — А. Осокина*

*Сцена из спектакля*





Жадов — С. Шульга, Полина — А. Осокина

теля очевидно, что ждать перемен Жадову придется очень долго...

Александр Загораев обозначил жанр своей постановки, как «послание потомкам в двух актах» и очень удачно, на мой взгляд, ввел в качестве действующих лиц в свой спектакль группу детей. Они появляются по сигналу то ли гимназического колокольчика, то ли колокола вечернего (символ читается двояко) всякий раз перед началом «нравоучительных» монологов «сильных мира сего»: Вышневецкого, Юсова, Кукушкиной — и рассказываются рядом, прилежно внимая уроку.

И только в сцене, где Жадов приходит в дом к дяде просить «доходное место», дети начинают бунтовать и пробуют остановить происходящее, как бы не желая смириться и принять поступок героя.

Вообще, различных знаков в этом спектакле достаточно много. Символична сценография, придуманная художником-постановщиком Леонидом Пантиним. Столы и стулья разных размеров — от маленьких до огромных — символизируют иерархическую лестницу, социальный «лифт», по которому всеми силами стараются взобраться герои к заветной цели — «доходному месту». Именно

оно является главным мерилom человеческой ценности в этом обществе. Интересно, что достигшие «положения и денег» герои возникают первоначально на сцене исключительно в креслах, тем самым отличаясь от «неудачников» и неимущих.

Даже в «звездном небе», созданном с помощью видеопроекторов над головами действующих лиц, появляется новое символическое созвездие — созвездие стола, доходного места.

На фоне условных декораций очень органично смотрятся не совсем исторические, а скорее стилизованные под эпоху костюмы, решенные в коричнево-бежевой гамме. Их автор — художник по костюмам из Верхнего Волочка **Ирина Смирнова**.

В этом спектакле практически все актерские работы хороши. Видно, что они получают наслаждение и от прекрасного русского языка, и от каждой, даже самой крошечной роли, и от режиссерского замысла в целом.

Великолепна в образе Кукушкиной заслуженная артистка России **Татьяна Угрюмова**, сумевшая насытить свою роль множеством оттенков и красок. Страдающее материнское сердце и холодный расчет, женс-



кое обаяние и убийственная жесткость — все смешалось в ее героине!

Убедительные образы «хозяев жизни» создают **Евгений Андриянов** (Вышне-ский) и **Сергей Иванов** (Юсов). Их персонажи неоднозначны, в какие-то моменты им даже сочувствуешь.

То же самое можно сказать и о Досужеве — герое-резонере, которого сыграл **Анатолий Кудрявцев**. Он получился у него живым, не плакатным (увы, у некоторых режиссеров Досужев зачастую выглядит довольно ходульным).

Женственной, чуткой, душевно израненной от отсутствия любви и понимания, но сохранившей чувство собственного достоинства, которое проявляется и в манере двигаться и говорить, и во взгляде, предстает перед зрителями Анна Павловна Вышне-ская в исполнении **Нatalьи Дубровой**.

По-новому раскрывается в роли Юлиньки **Лилия Грекова**. Образ, созданный молодой актрисой, дан в развитии, и ему веришь безоговорочно.

Вообще, молодежь в этом спектакле ничуть не уступает опытным актерам. Видно, что молодые артисты немало потрудились, чтобы найти какие-то характерные черты для своих персонажей, максимально «очеловечить» их.

К примеру, очень интересно наблюдать за Белогобовым в исполнении **Павла Кузьми-**

**на**. Не обремененный большим умом и способностями, угодливый, пресмыкающийся молодой человек (артист хорошо передает эти качества пластикой, интонацией), обретя доходное место, положение и деньги, становится совсем иным. В его движениях появляются уверенность и самолюбование, меняется тембр голоса и сама манера говорить.

Спектакль «Доходное место» стал дебютом для только что влившихся в этом сезоне в труппу выпускников екатеринбургского театрального института — **Сергея Шульги** и **Анастасии Осокиной** — исполнивших главные роли, Жадова и Полины.

Надо сказать, что первый их опыт в театре оказался весьма успешным. Они убедительны, обаятельны, в них чувствуется потенциал.

Наконец, нельзя не сказать и об эпизодических ролях. Хотя это понятие у Островского весьма относительно (буквально каждый персонаж в его пьесах несет большую смысловую нагрузку, каждый индивидуален). Актеры **Игорь Григорьев** (Григорий), **Лана Девяшина** (Стеша), **Денис Иванович** (Василий), **Олег Матэри** (Антон) и **Иван Непомнящий** (Мькин) великолепно справились с созданием живых, запоминающихся, индивидуальных образов!

Татьяна ЕРМОЛИЦКАЯ

Фото Евгения СЕДЕЛЬНИКОВА

## ТОБОЛЬСК. Медведь по-тобольски

**В** сибирской столице еще жива память об «Узниках Дома Свободы» в фотографиях и рассказах участников и очевидцев постановки Виктора Снина 1993 года. Спустя десятилетия **Тобольский драматический театр** вновь открывает занавес опального бытия семьи последнего императора России.

Режиссер **Валерий Медведев** создал собственную композицию, используя неожиданный ход: Романовы — герои его

инсценировки, основанной на реальных событиях начала XX века, — устраивают домашнюю репетицию спектакля по водевиллю **А.П. Чехова** «Медведь» в доме генерал-губернатора. За счет такой удвоенной театральности, внешний уровень приобретает положение усиленной действительности. «Театр в театре» переходит к высшей игровой форме с довольно смелой иронией, при этом публику не отпускает предчувствие трагедии — мастер

сделал беспроигрышную ставку на узнаваемость судеб.

«Как я зол, как я зол...!» — буффонадно произносит Николай Александрович, как наивное речение детского заклинания, способного на нещадно короткое время обернуть серость тобольской ссылки в атмосферу чеховской шалости. И действительно зол на обстоятельства, в одночасье обративших его семью, а с ней и всю царскую Россию, в гонимых и обездоленных. Однако не пристало бывшему государю «обнажать» чувства. И вот уже достаточно хладнокровно, с присущей ему аристократичной сдержанностью, Николай II беседует с комиссаром Временного Правительства Василием Панкратовым, обозначая акцент: «Я не оставлю свою семью!». На мой взгляд, здесь отыгрывается очень верная тема театральности: не важно, кто ты сейчас, важно, кем ты будешь в конце игры. И не покидает мысль, что сам герой уже предчувствует этот конец... Отточенный, умеющий двумя-тремя штрихами сменить маску на мягкого папень-

ку, Николай Александрович не позволяет паническому бессилию проникнуть в семью: продолжает заботиться об образовании и просвещении детей, репетируя с дочерью Ольгой забавную комедь.

Нельзя не отметить тот факт, что один из составов главных ролей, как и режиссер-постановщик — уроженцы Тобольска. В таком случае, как иначе, ежели не проникновенно, смог бы передать зрителю энергетiku революционного периода **Евгений Пономарев** (Николай II), чью бабушку в действительности угощал конфеткой ссыльный экс-император? Разве не с великой самоотдачей явила бы образ цесаревны Ольги **Ирина Польшгалова**, когда детскими ножками самой довелось топтать дорожную пыль у бывшего губернаторского дома, что в нескольких метрах от школьной скамьи и отчих стен? Незримая кисея времени между поколениями распахнута под напором актерского сосуществования с прототипами. Такой «Медведь» мог родиться только в Тобольске, и в этом его специфическая прелесть.

*Николай Романов — Е. Пономарев, Ольга — И. Польшгалова*





Ольга – И. Польшгалова, Василий Панкратов – К. Орлов

Клавдия Битнер – Т. Артемчук





Старуха – Е. Воронович

**Константин Орлов** (Василий Семенович Панкратов) играет роль не на эксцентрике, а в задумчивости, размерено, умеренно, словно разгадывает сложный житейский кроссворд. **Татьяна Артемчук** (Клавдия Михайловна Битнер) солидарна с ним, ведь осторожность слов и действий — важнейший фактор, помогающий пережить смутное время с наименьшими потерями. Оттого Панкратов после снятия с него полномочий соглашается на театральную авантюру, чтобы за многослойными цитатами пьесы облегчить сердце, отягченное разными мыслями. И тут же пытается предостеречь бывшего царя: «В России оружие всегда непредсказуемо. Порой оно может выстрелить и незаряженное и совсем не в того, в кого мы целились», — и слова звучат как последнее пророчество. Одна Старуха (**Елена Воронович**) откровенно и колоритно бунтует, не понимая смысла своего же мятежа, руководствуясь лишь предчувствиями и сновидениями. Ее собирательно-народный образ — тот самый пазл, который позволяет лицезреть всю картину эпохи.

Для меня «Медведь» — спектакль, решающий, прежде всего, задачи нравственно-просветительные. Здесь есть на что посмотреть и эстетам: лихо сделана форма репетиции одноименной пьесы с историческими костюмами и интерьерной стилизацией. Каждая деталь гармонично вписывается в общую художественную панораму, созданную **Виктором Мором**, живет здесь и сейчас вместе с талантливой игрой артистов.

Валерий Медведев и его команда в очередной раз доказали, что и век назад, и сегодня Театр — это вечные подмостки, на которых способен воскреснуть любой небожитель. И финальная проекция черно-белого ряда фотографий Романовых с цветным изображением в завершении, как символом восстановленной палитры жизни, не оставляет равнодушным ни одного зрителя.

Я — «Медведь», мы — «Медведь»... Вся Россия — «Медведь»: несмотря ни на что, она умеет «прощать должников наших» и любить...

Ольга ПОНОМАРЁВА

## УСТЬ-ИЛИМСК. Логика сердца

**Ч**еховская «Каштанка» Усть-Илимского театра драмы и комедии — спектакль очень русский, и оттого он получился глубоко исповедальным и личным. Чтобы поставить этот спектакль, краснодарскому режиссеру **Елене Журавлевой** пришлось проделать огромный путь буквально на перекладных, так как до городка на берегу прекрасной Ангары нет прямого сообщения.

Постановщик встретила труппу удивительно гибкую, работающую с огромной самоотдачей и готовую платить добром за добро. Сама Елена Журавлева представляет собой тип режиссера, который в профессии не разменивается на эффекты, а ищет и, как правило, находит заложенную в материале суть. Если это Чехов, он обязательно будет представлен с той долей остроумия, иронии и грусти, когда озорство и печаль неразлучны, и классика останется классикой.

Пока зритель расслаживается, хозяин Каштанки в углу сцены рубанком строгаёт доску, делая это аккуратно, спокой-

но. А под куполом звучит распев молитвы «Радуйся, Невесто Невестная». Запах опилок, духовные песнопения создают особую атмосферу, когда обыденность и возвышенное, грешное и святое заставляют душу маяться и радоваться.

Каштанка в исполнении **Елены Лобынцевой** — очень трогательное существо, и с хозяином у них полное взаимопонимание. Едят из одной тарелки, собака, уткнувшись в бок Луки Александровича (**Валерий Округин**) засыпает под его пьяный храп. Он может и тумачков надавать своей любимице, но все это воспринимается Каштанкой как само собой разумеющееся. «Бьет, значит любит».

Художники **Надежда Бахлынова** и **Елена Ковальчук** создали мир простой и аскетичный. Дверные проемы разные по высоте, круг — арена, опилки, деревянные канавы, превращающиеся в цирковые паркетные. Костюмы тоже очень простые — телогрейки, шинели, пальто с каракулем, грубая обувь... Да и на самой Каштанке неза-

Сцена из спектакля







*Каштанка — Е. Лобынцева, Кот Федор Тимофеевич — А. Горджян*

*Гусь Иван Иванович — П. Якимкин*





Сцена из спектакля

мысловатое коричневое платье и ботинки не по размеру. Художники и режиссер ушли от конкретного времени, бытословия, и происходящее на сцене воспринимается как человеческая история.

Попав в дом циркача, где тепло и уютно, Каштанка все равно тоскует. И Кот Федор Тимофеевич (**Александр Гюрджян**), и Гусь Иван Иванович (**Павел Якимкин**), и Свишня Хавронья Ивановна (**Мария Пиминова**) стали для нее добрыми соседями, даже приятелями, но не родными душами, как обожаемый ею столяр Лука. Много нового открылось для Каштанки в доме Незнакомца (**Андрей Бетченков**). Горьким, ранящим душу событием, стала смерть Гуся, которого очень проникновенно сыграл Павел Якимкин. Эта сцена выстроена тонко, трепетно. Видно, что Гусю больно, он как ребенок в растерянности. Вообще, здесь все герои напоминают детей — непосредственных, беззащитных и трогательных. И это несмотря на то, что в спектакле Елены Журавлевой присутствует и разудалый пляс, и песни из категории «разгулай», и знаковый всем «собачий вальс», но лейтмотивом звучит знаменитая минорная «То не ветер ветку клонит».

Спектакль, как и все постановки этого режиссера, полон мелодий, песен, пластических картин. Столяр не растает с балалайкой, мы слышим аккордеон, фортепиано. Все очень точно вписано в ткань постановки и рождает образ-интонацию то какой-то безысходности и давящей грусти, то радости, порой безудержной, неистовой. Для Каштанки достаточно любить самой, пусть даже без особой взаимности, и в этой привязанности для нее заключается самое главное. Бросив сытую жизнь, она возвращается к своему пьянице-хозяину, с которым безмерно счастлива. Какая логика? Увы, у любви нет логики, а есть лишь сердце, которое и диктует поступки.

Сказать, что постановщик переосмыслил Чехова? И да, и нет. «Каштанка» Елены Журавлевой больше похожа на монолог о человеческой душе, в данном случае о русской — грешной, чистой, нелогичной, вечно мечущейся и страдающей. Северяне смотрели спектакль со слезами на глазах. Но театр он на то и театр, чтобы вызывать сильные эмоции.

Александр ГЕННАДЬЕВ

Фото предоставлены пресс-службой театра

## ТЕАТР И ПОЭЗИЯ

### II Республиканский фестиваль-конкурс «Воспевшие Дагестан»

С 19 по 25 ноября 2018 года в Дагестане проходил второй по счету **театральный фестиваль-конкурс «Воспевшие Дагестан»**, организованный **Театром поэзии** этой республики совместно с Министерством культуры при поддержке Союза театральных деятелей РФ и Союза писателей РД.

Дагестан с полным правом можно назвать одной из самых поэтических республик Северного Кавказа и всей России. Здесь даже одна из горных вершин носит название Пушкин-тау, так как очень напоминает своим абрисом профиль Александра Сергеевича. Автора этих строк поразило то, с каким трепетом и почтением относятся дагестанцы к истории края, к своим знаменитым народным поэтам, как много знают об их жизни и творчестве. Поэтому создание такого театрально-поэтического фестиваля, как «Воспевшие Дагестан», стало жизненно необходи-

мым для представителей всех народов многонациональной республики. И Театр поэзии под руководством настоящего подвижника **Елены Гаруновой** счел его проведение своей важнейшей творческой миссией.

Интерес к этому театральному форуму в Дагестане необычайно велик. Второй фестиваль, как и первый в 2016 году, вызвал большой интерес и специалистов, и простых зрителей, представляющих разные народы Дагестана. В этой республике по официальному данным проживают представители 33-х национальностей, каждая из которых имеет свой язык и традиции. Но это не мешает людям с большим уважением относиться к культуре братских народов. Фестиваль продемонстрировал: в зрительных залах на спектаклях национальных театров присутствовало немало людей, интересующихся театром и поэзией своих соседей. Все спектакли были посвящены знаменитым национальным

*«Страстная любовь и жгучая ненависть». Поэт – Г. Казиев, Патимат – П. Магомедова.  
Аварский музыкально-драматический театр им. Г. Цадасы*



поэтам республики и тем, кто писал о ней и прославлял ее. Большинство творческих коллективов, участвовавших в фестивале, произвело хорошее впечатление. И не беда, что пока кому-то не хватает мастерства: его недостаток компенсируется огромным эмоциональным подъемом авторов и исполнителей, искренностью и гордостью за свой народ и своего поэта.

Открылся фестиваль спектаклем **Аварского музыкально-драматического театра им. Гамзата Цадасы «Страстная любовь и жгучая ненависть»**, созданным по биографическим документам и произведениям великого поэта **Расула Гамзатова** — почитаемого и любимого всеми дагестанцами, независимо от принадлежности к той или иной народности. Масштабное театральное-поэтическое полотно, поставленное режиссером, народным артистом Дагестана, художественным руководителем театра **Хайбулой Абдулгатуровым**, состоит из нескольких частей, каждая из которых так или иначе отражает этапы творческого пути Расула Гамзатова и его размышления о своем народе, истории, культуре, семейных традициях. Спектакль, в котором занята вся труппа теат-

ра, не был лишен некоторой патетики и выпренности, а также ряда недостатков постановочного характера. Но в целом зрелище получилось красочным, насыщенным действием, интересными пластическими эпизодами и замечательными песнями (музыка народного артиста СССР **Мурада Кажлаева** и других дагестанских композиторов). Особенно впечатлила хореографическая композиция, навеянная знаменитым стихотворением Р. Гамзатова «Журавли». (В спектакле она была спета на музыку **Шамхала Шамхалова** на аварском языке.) Образ Расула Гамзатова в разном возрасте воплотили молодой артист **Хайбула Хасаев** и народный артист Дагестана, заслуженный артист России **Гусейн Казиев**. И если молодому актеру не всегда удавалось преодолеть некоторую велеречивость своего героя, то Г. Казиев сыграл роль мастерски, показав зрителям разные черты характера знаменитого поэта. Запомнился и заслуженный артист Дагестана **Магомед Абдулатипов** в роли поэта Гамзата Цадасы — отца Расула Гамзатова.

Истории жизни другого поэта, основоположника лезгинской письменной литературы **Етима Эмина**, родившегося 180 лет

«Етим Эмин». Государственный лезгинский музыкально-драматический театр им. С. Стальского



назад, посвятил свой спектакль **Государственный лезгинский музыкально-драматический театр им. Сулеймана Стальского**, расположенный в старинном городе Дербенте. Спектакль «**Етим Эмин**» по пьесе **Ибрагима Гусейнова** поставил народный артист Дагестана, главный режиссер театра **Мирзабек Мирзабеков**. Жанр спектакля обозначен в программке как музыкальная трагедия, и действо по своей структуре и эмоциональному накалу напомнило если не оперу, то кантату. (Недаром авторы спектакля предпослали ему в программке краткую аннотацию, похожую на либретто.) Печальное театральное повествование о великом поэте велось неспешно, в основном без суеты и экзальтации, хотя порой казалось несколько однообразным в части режиссерского решения. Бросались в глаза длинноты, излишняя патетика, малозначительные детали, которые только разжижали действие. Безликой оказалась и сценография. Но это в определенной степени компенсировалось хорошей игрой некоторых актеров, прежде всего, заслуженного артиста России **Абдулаха Габибова** в за-

главной роли. Восхитила зрителей и совсем юная актриса, 9-летняя **Мариам Заирбекова**, ярко и талантливо сыгравшая дочь главного героя Муслимат.

Работающий в том же многонациональном городе Дербенте **Азербайджанский государственный драматический театр** показал драму «**Жизнь, прошедшая в войне**». Спектакль поставлен по пьесе **Хагани Алиева**, основанной на поэме **Наримана Агасиева**, в основе которой лежит история жизни и боевого пути **Героя Советского Союза Шамсуллы Алиева**. В этом спектакле высокая поэзия сплетается с героическим подвигом главного героя – скромного директора сельской школы, просветителя своего народа, который добровольцем ушел на фронт и погиб в бою на подступах к городу Керчь, ведя в бой однополчан. Режиссер – заслуженный артист Азербайджана **Сарвар Алиев** – вместе с актерами воссоздает на сцене разные эпизоды жизни героя: мирные будни и боевые подвиги. Спектакль не лишен недостатков, порой серьезных. В нем, как и в некоторых других фестивальных постановках, ощущается слабость дра-

*«Жизнь, прошедшая в войне». Шамсулла – С. Самадов, Василий – Д. Абдулкафаров, Андрей – О. Михрабов. Азербайджанский государственный драматический театр*







«Сообщите друзьям». Государственный табасаранский драматический театр

матургии, исторические неточности, скудость сценографии, актерский наигрыш. Но в целом он был сыгран честно, с большим энтузиазмом, горячо и порывисто. То, что театр включил в репертуар спектакль о войне и об одном из своих земляков-героев, заслуживает уважения как серьезный гражданский и творческий поступок.

Третьим спектаклем, показанным в Дербенте, стала премьера **Табасаранского драматического театра «Сообщите друзьям»** по пьесе **Эльмиры Ашурбековой** в постановке **Джанбулата Габиева**. Здесь так же, как и в предыдущем, рассказывается об одном из героев Великой Отечественной войны, который воспел родной Дагестан и подвигами на поле боя, и стихами. Это табасаранец **Багаутдин Митаров**, который, несмотря на свою молодость, был известен как поэт, писатель, педагог, борец с неграмотностью, автор-составитель общего сборника табасаранских советских поэтов. Неплохо построенный сюжет пьесы состоит как бы из двух пластов: первый — это очень не простые фронтовые реалии жизни советского солдата и его окружения, в которых находилось место и замечательным стихам, пронизанным верой в победу. Второй пласт —

его воспоминания о прежней жизни в селе. Учитывая то, что на фестивале спектакль был показан впервые, зрители прощали авторам некоторые огрехи и упущения. Тем более, что театр вынужденно играл на сцене Лезгинского театра по причине аварийного состояния своего здания. Остается надеяться, что Министерство культуры и другие руководящие органы республики в недалеком будущем помогут замечательному табасаранскому творческому коллективу обрести свой дом, и благодаря этому зрители смогут смотреть спектакли своего национального театра в реконструированном здании.

Интересной по замыслу и по сценическому воплощению стала композиция **Дагестанского государственного театра кукол «Горы Кавказа, приветствую вас!»**, созданная на основе произведений М.Ю. Лермонтова. (Авторы сценария **Вадим Домбровский** и **Раиса Курбанова**, режиссер **Вадим Домбровский**). Это театральное сочинение контрастировало с патетическим настроением практически всех фестивальных спектаклей. Его «действующими лицами» стали Кавказские горы, горцы, Терек, Каспий, замечательная музыка и, конечно, Михаил Юрьевич Лермонтов, сослан-

ный на Кавказ и сбросивший с себя суету и интриги «завистливого и душевного света» и пытающийся обрести здесь душевную гармонию. В постановочном плане спектакль интересен тем, что в нем сочетаются живой план, теневой и картонный театр. Кроме того, он необычно оформлен: по порталам небольшой сцены художник **Наталья Кашенина** расположила панно с увеличенными рукописными текстами лермонтовских стихов, а в центре — довольно большой экран, на котором демонстрируются интересные фотографии и видеосюжеты, окунающие зрителя в дивные горные ландшафты Дагестана и морские просторы Каспия. Экран используется также для теневого театра, на нем периодически возникают фигуры разных персонажей: горца, горянки и Максима Максимыча. А над порталами с лермонтовскими строчками появляются выполненные в технике картонного театра персонажи из прежней, петербургской, жизни поэта, в том числе, его дама сердца, которой он посвящает стихи и романсы. Добавляет очарования образ Поэта, воплощенный молодым актером **Татамом**

**Ибрагимовым**. В его исполнении Лермонтов предстает перед зрителем романтическим юношей, познающим новый мир и новых людей, в сердце которого сохраняется неизбывная память о былом. Хорошему актеру, пожалуй, пока еще не хватает лермонтовского драматизма и душевной маэты, но хочется надеяться, что это дело наживное.

**Дагестанский государственный кумыкский музыкально-драматический театр им. А.-П. Салаватова** предложил зрителям спектакль по классическому произведению **Расула Гамзатова «Асият»**. Масштабное театральное повествование режиссера заслуженного деятеля искусств РФ **Ислама Казиева** посвящено жизни простых людей дагестанского аула, их традициям и взаимоотношениям. Драматическая история кончается трагически: главная героиня по имени Асият погибает от рук отвергнутого ею жениха Османа. Спектакль многонаселенный, в нем немало интересных актерских работ, хотя некоторым артистам порой изменяет чувство меры: их эмоциональность иногда перерастает в крикливую экзальтированность. В роли Поэ-

«Горы Кавказа, приветствую вас!». Автор – Т. Ибрагимов, Максим Максимович – О. Швецов.  
Дагестанский государственный театр кукол





«Кадрия». Образ Кадрии – М. Бийболатова. Государственный ногайский драматический театр

та запомнился один из старейших актеров республики народный артист РФ **Айгум Айгулов**, в роли Салмана – народный артист Дагестана, заслуженный артист России **Бойсолтан Осаев**, в острохарактерной роли Лабазана – народный артист Дагестана, заслуженный артист России **Имамтидин Акаутдинов**. Образ трепетной, нежной, но обладающей твердой волей Асият замечательно воплотила на сцене молодая актриса **Камилла Шамилова**, талантливая игра которой позволяет предположить, что ее ждет большое творческое будущее.

**Государственный Ногайский драматический театр** показал литературно-музыкальную композицию «**Кадрия**», посвященную жизни и творчеству любимой многими дагестанцами поэтессы с трагической судьбой **Кадрии Темирбулатовой**. В предуведомлении к этому поэтическому действу (режиссер-постановщик – лауреат Госпремии РД, народный артист Дагестана **Байсолтан Джумакаев**) сказано, что в основу спектакля положены наиболее яркие произведения Кадрии, объединенные темами любви к Родине, трепетного отно-

шения к матери. В целом это театру удалось, хотя стихотворения прекрасной поэтессы порой звучали высокопарно, звуковая подача и чрезмерная эмоциональность временами входили в противоречие содержанию стихов. Но надо отдать должное искренней театральной команде: своей композицией они делают большое дело, привлекая внимание зрителей, особенно молодых, к творчеству изумительной ногайской женщины, «поэта божьей милостью», чья жизнь оборвалась после жуткой трагедии, когда ей было всего 30 лет...

Приз за лучший спектакль фестиваля разделили два театра: **Лакский государственный музыкально-драматический им. Э. Капиева** и **Театр поэзии**. Театральная поэма «**Невыплаканные слезы**» создана Лакским театром по «**Фронтowym дневникам**» замечательного поэта и прозаика **Эфенди Капиева**. Спектакль, поставленный заслуженным деятелем искусств РФ режиссером **Исламом Казиевым** вместе с заслуженным художником Республики Дагестан **Аскарком Аскарковым**, произвел сильнейшее впечатление и сценографическим решением, и ре-



«Невыплаканные слезы». Лакский государственный музыкально-драматический театр им.Э. Капиева

жиссерским замыслом, и актерскими работами. Но прежде всего, потрясла его литературная основа — пронзительные фронтовые записки поэта и писателя, который был командирован на фронт для создания книги о бойцах и командирах. Прочитав до этого немало документальной прозы о войне, автор этих строк был поражен трагической простотой, абсолютной достоверностью и человечностью произведения Э. Капиева. Его записки напрочь лишены высокопарности, ура-патриотизма и приукрашивания действительности. Перед зрителем чередой проходят самые простые люди, «труженики войны»: от командиров до рядовых солдат, медсестер и санитаров. Но их сцены и монологи отнюдь не похожи на привычный героико-поэтический монтаж, это увлекательное, цельное и динамичное действие, подчиненное общему художественному замыслу. Некоторые из записок Э. Капиева производят поистине ошеломляющее впечатление, вызывая ком в горле, а порой и слезы. Хотя никто не старается разжалобить зрителя: напротив, практически все сцены играют очень достойно, сдержанно и умно. Трудно выделить кого-то из участников спектакля:

каждый из них вложил в общее дело часть своей души, создав незабываемый общий художественный образ. И если бы на фестивале были предусмотрены призы за лучшую режиссеру и сценографию, то я бы предложил вручить их И. Казиеву и А. Аскаркову.

Второй лауреат главного приза — спектакль **Театра поэзии «Я родилась зимой»** режиссера **Карена Мкртчяна** по пьесе **Аризы Батыровой**, созданной на основе прозаических и поэтических произведений народной поэтессы Дагестана **Фазу Алиевой**. Театр поэзии — один из организаторов и вдохновителей фестиваля «Воспевшие Дагестан» — является самым молодым в республике и представляет собой уникальное учреждение культуры. Он не имеет собственной труппы и, задумывая постановку спектаклей, приглашает актеров из других театров, которые, невзирая на занятость, с удовольствием играют в небольшом и уютном зале. Поэтому театр имеет возможность формировать репертуар, в котором немало примечательных произведений. Спектакль оказался похожим на сам театр: он столь же тонок, негромок и изыскан. Главными его героинями стали сама поэтес-





*«Я родилась зимою...» Фазу Алиева – М. Абдулмеджидова, Лейла Халилова в юности – А. Исаева. Театр поэзии*

са (заслуженная артистка Дагестана **Майсарат Абдулмеджидова**), пишущая о поэте писатель и ученый-профессор Лейла Халилова, роль которой блистательно сыграла заслуженный деятель искусств Дагестана **Изумруд Алиева**, а также эти героини в разных возрастах. В спектакле нет каких-то ярких режиссерских приемов, новаций и той актерской экзальтации, которая была свойственна большинству участников фестиваля. Интересная история встречи взрослой поэтессы с молодой влюбленной парой, произошедшая в наши дни, дополняется воспоминаниями о ее военном детстве в горном дагестанском ауле и трагической судьбе некоторых ее односельчан. Небольшой по продолжительности эпизод в ауле, сыгранный прекрасными актрисами, прежде всего, заслуженной артисткой Дагестана **Наирой Хабибулаевой** в роли Субайбат, по-настоящему потряс. Одним из главных действующих лиц спектакля стала превосходная музыка заслуженного деятеля искусств Дагестана **Рамазана Фаталиева**, которая была исполнена «вживую» самим автором. Восхитили и песни на стихи Фазу Алиевой в исполнении автора музыки, народной ар-

тистки Дагестана, дивной певицы, обладательницы необыкновенного контральто **Джамили Гамзатовой**. Спектакль стал мощным заключительным аккордом фестиваля, который, безусловно, вошел в театральную поэтическую летопись Дагестана.

Приятно, что руководство республики, в частности, Министерство культуры Дагестана приняло самое активное участие в организации и проведении фестиваля-конкурса «Воспевшие Дагестан». Заместитель министра культуры **Мурад Гаджиев**, знающий театральное дело не понаслышке, на церемонии закрытия поздравил победителей и выразил уверенность, что фестиваль продолжит свою жизнь. «В будущем мы надеемся на расширение географии проекта, ведь во всей России, в каждом регионе много замечательных поэтов». Остается верить в то, что его мечты сбудутся, и в скором времени на фестиваль будут приходить заявки не только из театров Дагестана, но со всего Северного Кавказа, а возможно даже из других регионов России.

*Павел ПОДКЛАДОВ*

*Фото Гаджикурбана РАСУЛОВА*

# ВЕЧНЫЕ ВОПРОСЫ

## Третий Всероссийский театральный фестиваль «Русская классика. Страницы прозы»

Соблюдая закон заявленного жанра, участники новой встречи в Самаре, главным инициатором и организатором которой выступает городской Театр драмы «Камерная сцена», представили свои интерпретации известных литературных произведений. От Достоевского до Бабеля протянулась ниточка познания глубин человеческой души — мятущейся, страдающей, любящей.

Программу открывал гость фестиваля — Московский театр юного зрителя. Спектакль Камы Гинкаса «По дороге в...», построенный на сценах из романа «Преступление и наказание» и обозначенный как «Русские сны по Ф. Достоевскому», играли в камерном пространстве белой

комнаты. Здесь происходил мучительный диалог Свидригайлова и Раскольникова, слова бились о глухие стены и рикошетили в прошлое каждого из них. Сложнейшая работа двух артистов — опытного Игоря Гордина и не так давно пришедшего в труппу МТЮЗа Эльдара Калимулина — с каждой минутой повышала психологический градус игры.

В эту комнату, где любой звук, краска, предмет обретали объем (световой рисунок Александра Романова), врывались сны Раскольникова. В монотонном ритме вышагивали равнодушные ко всему страшные карнавальные куклы — убиенные им старуха-процентщица и Лизавета. И невозможно понять, привидения это или жутко-

*«По дороге в...». Свидригайлов — И. Гордин, Раскольников — Э. Калимулин. Московский ТЮЗ*







«Вечный муж». Вельчанинов — И. Бессчастнов. Петербургский драматический Театр на Васильевском

ватый спектакль, разыгранный артистами погорелого театра (**Александр Тараньжин** и **Полина Одинцова**) и представляющий аллгорию прочной связи между живыми и мертвыми. А может, это белое пространство — чистилище, и у оказавшихся здесь есть шанс раскаяться и с легкой душой шагнуть в вечность? Если, конечно, она существует, и финальная точка не окажется тесной заколоченной комнатой с пауками по углам.

Свидригайлов ищет ответ на главный вопрос: что там, в ином мире? И готов принять любой ответ, потому что убежден — все будет по справедливости. Этот человек с бесцветными от смертельной усталости глазами даже не пытается оправдаться, лишь старается понять закономерность событий. Он насмешлив и жесток и к себе, и к своему собеседнику, но в этом попытка достучаться до его омертвевшей души. Раскольников сопротивляется, непомерная гордыня мешает свободно дышать, сжимает сердце в болезненный комок, а привидения появляются все чаще и чаще...

Их диалог бесконечен, они не слышат друг друга, и каждый идет по своим адовым кругам. Раскольников в который раз вчитывается в строки Достоевского, пытаясь осознать природу своего преступления. Свидригайлов приоткрывает двери памяти, чтобы вновь пережить болезненное, обреченное на провал объяснение с Дуней. Потом распахивает окно, и холодный ветер забрасывает в комнату дождь и вечерние звуки улицы, обдавая холодом и на мгновение делая сны по Достоевскому реальностью.

**Петербургский драматический Театр на Васильевском** тоже погрузился в прозу **Ф.М. Достоевского**, сыграв спектакль «Вечный муж». Поставила его **Виктория Луговая**, сконцентрировав внимание в своей инсценировке повести на главной идее — за все рано или поздно нужно платить. Раскрывая внутренний мир персонажей и природу их поступков, режиссер соединяет в эмоционально напряженном поле прошлое, настоящее, вневременное. Сочиненное художником-пос-

тановщиком **Игорем Степановым** и художником по свету **Кириллом Григоряном** пространство спектакля лаконично и объемно, с жесткими силуэтами теней. Вот оно сгущается и создает абсолютное ощущение внутренней западни, в которую попадают персонажи. Потом теряет краски, становится плоским, и понятно, как на самом деле бесцветна жизнь соблазителя Вельчанинова, рогоносца Трусоцкого, его неверной жены Натальи Васильевны.

В концептуально цельной работе Виктории Луговой нет ничего лишнего, формального. Вельчанинов и Наталья Васильевна крутят веревку, через которую прыгает Трусоцкий, и та же веревка со временем становится плетью для осиротевшей Лизы, маячит петлей для потерявшего вкус к жизни Вельчанинова. Огромное старое зеркало словно бы разграничивает мирское и потустороннее. В нем отражается происходящее в данный момент, и эта «запись» накладывается очередным слоем памяти. В зазеркалье Вель-

чанинов прячет неприятные воспоминания о чете Трусоцких, но иногда они бесцеремонно врываются к нему в комнату, заставляя еще и еще раз переживать момент разрыва с Натальей Васильевной, объяснение с мужем после ее смерти.

**Игорь Бессчастный** выбрал для своего Вельчанинова достаточно скупые выразительные средства, но в его сдержанности так явно ощутим глубокий внутренний надлом. Любил ли Наталью Васильевну, или давнее увлечение было наваждением? Мучится этим, и вдруг из какого-то потаенного уголка достает ее туфельку. Трусоцкий **Алексея Лудинова** — шут и палач, в нем соединились полное отсутствие воли и бульдожья хватка, и Вельчанинову точно не вырваться. Нелепый, жалкий, быстрый на слезы человек на самом деле расчетлив и беспощаден. Он принесет в жертву любого, даже невинного ребенка. Лизу Трусоцкую играет молодая актриса **Евгения Рябова**, избегая нарочитой «детскости», выстраивая трагический образ маленькой жен-

«Обломов. Эпизоды». Агафья Матвеевна — О. Додонова, Обломов — А. Иванков. Московский театр «АпАрте»



щины, способной любить и прощать. Яркие воздушные шары в ее бесцветном мире — грезы о счастливом детстве, которого не было и уже никогда не будет.

Лиза задувает свечу, и для Вельчанинова навсегда исчезает единственная мотивация изменить себя, свою жизнь. Он отпускает модные усы, натягивает беззаботную улыбку, появляется в свете, но попытки вернуться в прежнее спокойное русло тщетны. Лишь вечный муж Трусоцкий способен умирать и воскресать для новой истории. Начнет с чистого листа, но с прежним сюжетом, в котором появится еще более властная, не скрывающая любовных похождений жена, существование законного супруга станет окончательно жалким, оскорбительным, а финал, надо полагать, страшным.

На фестиваль в Самару приехал еще один **петербургский театр** — «Суббота», созданный полвека назад **Юрием Александровичем Смирновым-Несвицким** и занявший в театральной культуре северной столицы особое место. Жаль, что

спектакль **«Митина любовь»** по рассказам **И. Бунина** не стал событием. Из него ушли хрупкость и эротичность бунинского мира, происходящее на сцене выглядело грубым, приземленным. Трудно сказать, что стало причиной. Возможно, внутренняя усталость спектакля, который играют уже 18 лет. Или чужая сцена, где легкий сценографический рисунок **Марии Смирновой-Несвицкой** казался скомканным и неряшливым, потерялся придуманный художником такой важный символ, как река времени, соединяющая судьбы героев рассказов.

О высоком и суетном размышляли постановщики **Нина Григорьева** и **Никита Люшненко** в лирической трагикомедии **«Обломов. Эпизоды»** по роману **И.А. Гончарова**, представленной **Московским драматическим театром «АпАрте»**. Под звуки знаменитой «Casta diva», авторской музыки **Андрея Зеленского** возникал мир философа Обломова, запленный и запущенный. Впрочем, добрейший Илья Ильич далек от удобств и роскоши, ему важен

«Выстрел». Сильвио — И. Гарифуллин. Казанский ТЮЗ



внутренний комфорт. Авторы придумали для своего спектакля лишь один визуальный образ — подвешенное к рамке гигантское одеяло. Оно сворачивается защитным коконом, распаивается и выпускает шумную реальность. Вот его снимают с помощью крюков, потом возвращают на прежнее место. Все рассчитано и отрепетировано, манипуляции актеров точны, но здесь как раз тот случай, когда форма поглощает содержание и становится навязчивой. Вероятно, чтобы обострить «обломовщину», режиссер лишает главного героя возможности ходить, заставляя перекатываться с места на место, ползать по сцене, и то же проделывает его ленивый и строптивый слуга Захар (**Владимир Воробьев**).

Следить за этими перемещениями — одеяла и персонажей — интересно только в первые минуты, потом действие становится монотонным и бесформенным, как и маячащее перед глазами полотно с прорехами и заплатками. Положение спасают два актера, которым удается преодолеть

предложенные обстоятельства. Обломов **Александра Иванкова** вызывает сочувствие и восхищение, как человек с обостренной совестью, абсолютно искренний. Он понимает свое несоответствие деловому миру и светской жизни и не желает никого разочаровывать. Нежная Агафья Матвеевна становится его причалом — надежным, уютным, последним. Сколько нерастроченной любви в героине **Ольги Додоновой**, как тонко она проживает свое одиночество, пробуждающуюся женственность. А ведь всего лишь крутит ручку кофемолки, штопает чулок Обломова. Жаль, что отведенное счастье для этих двоих так коротко.

**Казанский ТЮЗ** привез на фестиваль недавнюю премьеру — «**Выстрел**» **А.С. Пушкина**, поставленный **Туфаном Имамутдиновым** в соавторстве с художником **Лилией Имамутдиновой** и художником по свету **Николаем Романовым**. Режиссер делает уточнение: это «беседа о русской культуре», и начинает действие с радиозаписи об одноименной

*«Ночь перед Рождеством». Тамбовский молодежный театр*



книге Ю.М. Лотмана, где помимо прочего отмечается особое внимание к деталям быта конца XVIII — начала XIX века. На сцену выходят актеры и меняют джинсы, футболки, кроссовки на костюмы той поры — застегивают мундиры, повязывают галстуки, натягивают перчатки...

Из внешних маячков возникает иной пласт времени с его идеалами и правилами, звучит пушкинское слово, и сквозь историю об отсроченной дуэли проступают глубинные процессы, круто меняющие жизнь главных героев. Мечь точит человека изнутри, лишает радости, и нет никаких стремлений, кроме одного — расчитаться с обидчиком. Сильвио готовится к этому долгие годы и не замечает, что его собственная жизнь прострелена в ключья. Из внезапно распахнувшегося дорожного чемодана высыплются гильзы — единственное имущество отставного гусара. Эту сложную роль исполняет **Ильнур Гарифуллин**, и на фестивале она стала одной из лучших.

Туфан Имамудинов использует визуальные образы, соединяя их в метафоры. Легкое облако пудры становится дымовой завесой от выстрела, убеждает сединами голову Сильвио, Графа (**Камиль Гатауллин**), вздымается дорожной пылью, но, главное, позволяет почувствовать, как заиндевела в своей гордыне и ненависти душа Сильвио. В финале режиссер делает отсыл к автору «Выстрела», чью жизнь тоже оборвала дуэль. От Сильвио, по сюжету, осталось только безымянное надгробие. Свет Пушкина по-прежнему ярок.

Рождественская мистерия **Тамбовского молодежного театра** подарила встречу с **Н.В. Гоголем**. Режиссеры **Виктор Федоров** и **Николай Елесин** выбрали для «**Ночи перед Рождеством**» (инсценировка **М. Есениной**) жанр ярмарочного представления и наполнили действие подлинными народными красками, котормы Гоголь рисовал свои ранние литературные сюжеты. Они раскрасились в детально проработанной сценографии **Нatalьи Дьяковой** с миниатюрными, убеленными снегом домиками и мисте-



«Первая любовь». Самарский театр драмы  
«Камерная сцена»

риальными масками, в этнически точных костюмах **Алены Поздняковой**, в чистых звуках песен, исполненных **фольклорным ансамблем «Губеринка»** Колледжа имени В.К. Мержанова при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте имени С.В. Рахманинова (руководитель **Марина Друцкая**).

Всё в этой мистерии дышало радостью. Молодая тамбовская труппа существовала в пространстве спектакля на одном дыхании, не теряя куража, создавая реальное ощущение рождественских игрив, в чем несомненная заслуга и хореографа **Елены Дюковой**. Даже в небольших актерских работах чувствовалась искренняя вовлеченность в сценический материал.



Именно так играла **Надежда Петрушова** свою Одарку, **Татьяна Николаева** — Переперчиху, **Сергей Ясаков** — Чуба. Полны легкой иронии сцены с обаятельным Чёртом **Дмитрия Елтунова** и веселой **Солохой**, эффектны и театральны картины борьбы Вакулы (**Юрий Фитисов**) с нечистой силой. И зло здесь было совсем не страшным, и деревенский колдун Пацок оказался всего лишь маской на рождественских колядках.

«**Первая любовь**» по мотивам рассказов **Исаака Бабеля** завершила фестиваль «Русская классика. Страницы прозы». Это первая часть дилогии (второй спектакль — «Король» — сейчас репетируется), которую **Театр драмы «Камерная сцена»** готовит к 125-летию со дня рождения этого выдающегося русского писателя. Автор инсценировки и режиссер — **Софья Рубина**, художник — **Георгий Пашин** (Санкт-Петербург), балетмейстер — **Надежда Малыгина**.

Режиссер рассказывает трагическую историю мальчика Саши (**Евгений Клюев**), который в будущем видит себя писателем и «всею силою души» мечтает о голубях. Во снах к нему часто приходит легкокрылая голубица, и сам он становится птицей, готовой в любой момент устремиться ввысь. А рядом закипает революционные страсти, дерзкие гимназистки поют «Интернационал», и простирают знаки беды. Что-то очень важное надломилось в государстве, и эта шаткость точно воплощена в образе дома Саши. Нагромождение шкафов, этажерок, стульев — накренившаяся, разрушающаяся жизнь. Это падение из последних сил пытается сдерживать Мать (**Ольга Базанова**), отдавая сыну последнее и возлагая главные надежды на его будущее. Два забавных старика, блистательно сыгранных **Владиславом Мегелицей** и **Алексеем Якиманским**, наполняют свои дни нелепыми увлечениями, что-то вечно затевают, но во всех шалостях тоже заключается оберегающая сила для этой семьи.

В аскетичном рисунке спектакля высвечиваются фантазии и реальность. В теат-

ре дают «Коварство и любовь», взволнованная публика аплодирует и рассуждает о высоких чувствах. На городском рынке бродят злые разговоры о «кровопийцах» и «эксплуататорах» простого народа. Еврейские погромы останутся за кадром, но ужас этих событий выплеснется в ненависти безногого Макаренко (**Александр Артемьев**) и его жены Катьки (**Алла Кривова**), нахватавшей из разгромленных лавок какого-то ненужного тряпья. Но страшнее всего слепая ярость Федьки (**Руслан Бузин**), который выхватит у Саши мешок с только что купленными голубями и будет хлестать им мальчика до тех пор, пока не полетят на землю обгоренные кровью перья...

Режиссер не замыкает действие на этой точке. Утешая Сашу, Мать говорит простые слова о том, что на самом деле люди не злые, просто им сказали, что они такие. А значит, наступит завтра, все изменится, и рядом всегда будет Ангел-хранитель — тот самый белый голубь, что прикрыл своими крыльями Сашу на рыночной площади.

И еще несколько слов о Самарском театре драмы «Камерная сцена», отметившем **25-летие**. Он был создан в 1993 году Софьей Рубиной, и уже через два года получил статус муниципального. У «Камерной сцены» свой путь, свое лицо. За это время здесь поставлено и сыграно около 70 спектаклей по произведениям мировой литературы, лучшие из них участвовали в театральных фестивалях в Москве, Санкт-Петербурге, Ульяновске, Орле, Тамбове и других городах. Учредив собственный фестиваль, театр «Камерная сцена» вписал в нашу театральную историю особые страницы, связанные с русской классикой. Это очень сложная и эмоционально затратная работа, но, судя по тому, какой интерес фестиваль вызывает у приезжающих сюда коллективов, как интересна всегда его афиша, а зрительные залы полны, — она не напрасна.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

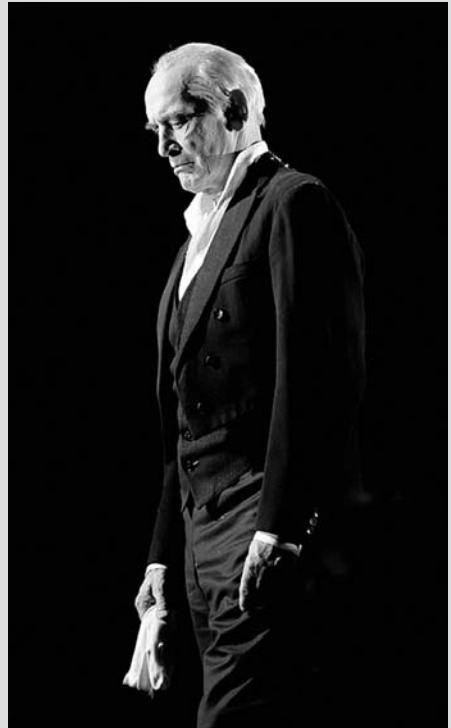


## ДАРИТЬ ЧУДО И МЕНЯТЬ ДУШИ

В том, что роли **Василия Семеновича Ланового** вырастают одна из другой — от **Павки Корчагина** в киноленте Владимира Наумова и Александра Алова до генерала **Ивана Вараввы** в «Офицерах» Владимира Рогового и от принца **Калафа** в «Принцессе Турандот» Карло Гоцци до **Казановы** в «Трех возрастах Казановы» по пьесам Марины Цветаевой, нет ничего удивительного: любой театровед подтвердит, что таким свойством роста обладают исключительно большие актеры, любой режиссер, презрев понятие «амплуа», сочтет за честь заполучить знаменитого вахтанговца в свой спектакль.

Внутренняя тема Ланового, где взаимодействуют меж собой гражданственные и социальные, героические и философские мотивы, при всей четкости очертаний видится сегодня поистине необыкновенной и обнимает собой «всего человека». Высвобожденный из разных эпох, обстоятельств и сюжетных хитросплетений, каждый персонаж Ланового интересен зрителю наглядным сходством с ним самим же, сегодняшним. Рано почувствовав исключительно театральный эффект «схождения» фантазии с жизнью, сюжета с реальностью, персонажа с живым человеком, Лановой, как кажется, никогда не забывает об этой главной эстетической и этической связи и, проповедуя ее, с первых же дебютов на сцене и в кинематографе остается классическим русским актером, для которого театр и экран — кафедра, школа, храм.

Лановой умеет поместить в пространство роли и сюжета всего себя — со своим видением человеческой природы, со своей оценкой мира, со своими взглядами на устройство вещей и природы. Личностные мерки, не сбоящие ни в оценках, ни во взглядах, дают Лановому возможность на протяжении более шестидесяти лет оставаться одним из первых среди больших актеров и не терять важного для профессии соответствия изменчивому времени. Соответ-



«Пристань». Василий Лановой читает поэзию А.С. Пушкина

ствием времени объясняется человеческий, гражданский и профессиональный тип артиста Ланового. Своим героем его могут назвать несколько поколений подряд.

Между тем, его артистический тип, подпитанный многогранными свойствами ума и всеохватной восприимчивостью к жизни, — редкий, а по нынешним временам — и уникальный.

Лановой — романтик. Привитые ему в стенах Щукинского училища и Вахтанговского театра ощущения жизни как праздника и профессии, как избранничества проросли в его персонажах особой витальностью, победительностью, романтической окрыленностью. Толстовские **Вронский** и **Курагин** у Ланового — романтики.

Пушкинский **Дон Гуан** — романтик. Шекспировский **Октавий** («Цезарь и Клеопатра») — тоже. Генералы **Огнев** («Фронт» Александра Корнейчука) и Иван Варавва — конечно, романтики. В романтический список Ланового без скепсиса и острастки можно вписать почти любого из его персонажей — от **Сагадеева** в «Тринадцатом председателе» Азата Абдуллина до **Абеля Знорко** и **Фредерика Леметра** в пьесах Эрика-Эмманюэля Шмитта «Посвящение Еве» («Загадочные вариации») и «Фредерик, или Бульвар преступлений».

Когда-то Александр Птушко, снимавший фильм «Алые паруса» по роману Александра Грина, потребовал, чтобы корабль, на

котором Артур Грей идет навстречу Ассоль, оснастили не бутафорским, а натуральным шелком. Две тысячи метров материи нашли, хотя было это нелегко. На фоне настоящих алых парусов герой Грина с верой в настоящее произносит: «Я понял одну нехитрую истину. Чудеса надо делать своими руками. Если душа человека жаждет чуда, сделай ему это чудо. Новая душа будет у него и новая — у тебя». Слова капитана Грея настоящий актер Василий Лановой, которому исполнилось **85 лет**, может по-праву считать своими. Он дарит чудо и меняет души.

Сергей КОРОБКОВ

Фото с сайта Театра имени Евг. Вахтангова

IN BRIEF

МОСКВА

## КОГДА ЦВЕТЕТ ЧЕРТОПОЛОХ

В середине декабря в **ГЦТМ им. А.А. Бахрушина** состоялась юбилейная **V** церемония вручения ежегодной **Премии в области литературы о театре «Театральный роман»**.

Генеральный директор музея **Дмитрий Родионов**: «Для нас большая радость в небольшой, но талантливой компании читать эти книги, определять номинантов, лауреатов. Это огромное удовольствие, но все-таки еще и миссия, которую мы для себя определили как просвещение широкой читательской и зрительской аудитории о тех книгах, которые выходят в нашей стране, о которых не так широко говорят наши СМИ. А книги выходят замечательные! За эти годы в числе лауреатов выдающиеся театральные деятели — актеры, режиссеры, художники, ученые, занимающиеся историей театра. Нас искренне радует, что это наше начинание получило поддержку у театрального сообщества, среди людей, которые искренне любят театр — в самом глубоком содержании этого слова — любовь. То, что Премия отмечает пять лет, это, поверьте, уже неожиданность для нас. Как-то быстро



ЕЖЕГОДНАЯ ПРЕМИЯ  
«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»  
в области литературы о театре

время прошло, и с той поры книг стало выходить больше, они серьезные и талантливые. Жалко, конечно, что пока тиражи этих изданий не растут, но, может быть, мы совместными усилиями поменяем эту тенденцию, и они будут получать то количество читателей, которое заслуживают».

Занимательно, что символом Премии выбран чертополох. В прежнее время образ этого колючего растения был популярен в архитектуре, декоративно-прикладном и ювелирном искусстве эпохи модерна. Архитектор Карл Гиппиус использовал его в оформлении фасадов и интерьеров усадебного дома Бахрушиных, ныне театрального



Член экспертного совета Е. Дунаева и художественный руководитель РАМТа А. Бородин

музея. Общеславянские корни слова «чертополох» позволяют перевести его как «пугающий чертей». Это позволило наделить цветок магической функцией — отгонять нечистую силу. В наше время такое предназначение тоже может быть небесполезным даже в театральной среде. В графическом изображении цветка можно увидеть металлическое перо — когда-то основной инструмент людей пишущих. Инструмент устарел, но не устарело его значение. Александр Ширвиндт язвительно пошутил: «Я в последнее время много всяких статуэток получил, но чертополох... это значимо, потому что мы такие писатели, что только чертополох и получать». Александр Анатольевич, конечно, пошутил, потому что его книги, равно как и книги всех остальных номинантов и лауреатов, интересны, остроумны и поучительны. За них можно не одну, а все возможные премии получить.

Лауреатами 2018 года стали художественный руководитель РАМТа **Алексей Бородин** за книгу «На берегах утопий: разговоры о театре»; **Алла Демидова** за книгу «Всему на этом свете бывает конец...»; историк театра, театровед **Видмантас Силюнас** за «Тайны сценического языка испанского классического театра»; художник, сценограф **Сергей**

**Бархин** за книгу «Театр Сергея Бархина. Альбом эскизов, фотографий макетов и главных спектаклей за пятьдесят лет творческой работы в театрах»; профессор РГИСИ, доктор искусствоведения **Галина Титова** за книгу «О Мейерхольде и других», художественный руководитель Театра Сатиры **Александр Ширвиндт** за книги «В промежутках между», «Проходные дворы биографии», «Склероз, рассеянный по жизни». **Специальным дипломом Премии** за активную издательскую деятельность в области литературы о театре был награжден **Государственный институт искусствознания**.

Церемония награждения сопровождалась забавными музыкальными номерами студентов Школы-студии МХАТ (мастерская Виктора Рыжакова) и Театрального института имени Бориса Щукина (художественный руководитель курса Людмила Ворошилова). Возможно, кто-то из этих молодых ребят со временем тоже станет лауреатом «Театрального романа» и в своих мемуарах будет вспоминать эту юбилейную церемонию как одно из самых ярких и запоминающихся событий.

Евгения КУЗЬМИНА  
Фото с сайта gctm.ru

# ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭКСПАНСИЯ, ИЛИ ФЕСТИВАЛЬНЫЙ PERPETUUM MOBILE

**Ц**ентром веселых безобразий, которые происходили на закрытии «Карусели-2018» в Рязани, стали подмостки Рязанского театра кукол. Два клоуна, белый и рыжий, рыдая и гремя литаврами, вызывали на сцену высоких гостей и членов жюри для награждения победителей. «Капуста», приготовленная участниками, не давала общему зрелищу погрузиться в атмосферу торжественного пафоса. В общем, в «шутках, свойственных театру», не было недостатка.

Нынешняя «Карусель» по срокам проведения совпала с другим театральным фестивалем. «Свидания на Театральной» демонстрировали рязанским зрителям мастерство профессиональных артистов в спектаклях о любви. Казалось бы, такое обилие сценических впечатлений — явный перебор для областного центра. Но, как оказалось, поклонников Мельпомены в Рязани вполне хватило на два столь масштабных театральных праздника. Более того, не могу удержаться от несколько пафосной метафоры — между двумя фестивалями возникала «вольтова дуга» художественного напряжения. Заочное сценическое соревнование любителей и профессионалов придавало особый смысл тотальному празднику театра, который на неделю без малого поселился в городе.

С точки зрения постановочной культуры, технических средств, профессиональной подачи материала «Свидания на Театральной» ни оставляли своим «любительским» коллегам никаких шансов. Но, как оказалось, у «Карусели» припасены свои козыри. Творческая отдача, сценический трепет, наивная вера в происходящее на сцене с лихвой компенсируют отсутствие изысков сценографии и уверенность маститых мастеров. Ни раз и не два на ум приходили слова Владимира Ивановича Немировича-Данченко о том, что

для возникновения театра достаточно скромного коврика и двух артистов.

## ГЕОГРАФИЯ ПОДТВЕРЖДАЕТ

К сожалению, автор этих строк был лишен возможности сравнения, так как состоял членом жюри «Карусели» и просто физически не мог оказаться в зрительном зале театра драмы. Так что впечатления обновляются исключительно на спектаклях 14 любительских коллективов, представляющих значительную часть России. Москва и Подмосковье, Санкт-Петербург, Республика Марий Эл, Екатеринбург, Бар-

*«Не любо — не слушай!». Театр-студия «Академия — ХМ!» (Краснознаменский)*



наул, Воронеж, Архангельск, Касимов, Рязань... Думаю, масштабы вполне достаточные, чтобы сделать главный вывод — любительский театр не просто жив, но и по-прежнему является той питательной средой, в которой черпают творческую энергию сотни людей самых разных профессий и судеб. «Карусель» — фестиваль, прежде всего, школьных, молодежных коллективов. Именно это дает возможность понять — «запас прочности» у любительского театрального движения вполне достаточный.

— Талант, — это штучный товар. Я постоянно работаю на самых различных фестивалях, — объясняет свою точку зрения председатель жюри «Карусели-2018», известный театральный критик **Анастасия Ефремова**. — Вне зависимости от статуса конкурса, профессиональный он или любительский, если на фестивале есть хотя бы один по-настоящему интересный спектакль — для меня он состоялся. А в этом году в Рязани я могу отметить сразу несколько работ. Так что кружение нынешней «Карусели» принесло много радостных впечатлений. Что, признаюсь, случается не часто»...

### КОГДА ГОВОР НЕ ПОМЕХА

Что же касается автора, то и для него также состоялось несколько открытий. И к числу главных, могу отнести спектакль молодежного этапа фестиваля — **«Не лобо — не слушай!»** (небылицы по произведениям **Степана Песехова**), представленный театром-студией **«Академия — ХМ!»** из города **Краснознаменского** (Московская область). Этот же коллектив показывал другую работу на детском этапе «Карусели» и, честно признаюсь, впечатления не произвел... Его руководитель **Максим Змиевский** на обсуждении выслушал от жюри много неллицеприятных критических замечаний, с которыми пытался яростно спорить. Тем приятнее было увидеть его талантливую работу по очень непростому материалу, стилизованному под народные сказы Русского Севера. Исполнители покорила юной энергетикой, иногда бьющей через край, но не разрушающей общего актер-

ского ансамбля. Остроумное сценическое оформление, состоящее из кубов и досок, стилизованные холщовые костюмы, звонкие голоса и задорные переплясы создавали атмосферу деревенских посиделок, где каждый участник получает возможность рассказать свою историю. А все вместе создают удивительный мир сурового русского края, где летом солнышко не сходит с небес, а зимой разгорается северное сияние в полнеба и стоят такие морозы, что слова и песни замерзают на лету.

Конечно, и в этом спектакле были свои недостатки, например, чрезмерное увлечение северным говором, иногда мешающее восприятию чудесного, полного юмора текста. Но в целом спектакль, безусловно, состоялся, что отметили практически все участники фестиваля.

На детском этапе наиболее интересным оказался театр **«Мастерская79»** из

*«Золушка». Рязанский школьный театр «Лоскут»*







Закрытие фестиваля

**Санкт-Петербурга**, показавший спектакль **«Дракон»** по пьесе **Ольги Бобровой** и **Ильи Амосова**. Режиссер **Ольга Боброва** со своими артистами рассказала бесхитростную историю о том, как смелый рыцарь на белом коне спасает принцессу из лап огнедышащего дракона. И именно простотой и наивностью, а главное, верой исполнителей в сказочные предлагаемые обстоятельства, питерский **«Дракон»** покорила сердца зрителей и членов жюри.

— На мой взгляд, отсутствие каких-то режиссерских изысков, в данном случае, вполне органично и соответствует выбранному материалу, — отметила на обсуждении член жюри, театральный критик из Петербурга **Надежда Стоева**. — При всей своей кажущейся простоте спектакль говорит о вечных человеческих чувствах — любви, отваге, преданности. Думаю, что питерский спектакль, несмотря на совсем юный возраст участников, мог бы вполне войти в афишу профессионального фестиваля «Свидания на Театральной». Ведь взрослые артисты собра-

лись для разговора о любви, а в **«Драконе»** говорится об этом чувстве так искренне и самозабвенно, что многие профессионалы могли бы и позабавиться...

### **ЗОЛУШКА ПОД «LET IT BE»**

И еще один спектакль детского этапа, о котором хотелось бы рассказать. **Рязанский образцовый школьный театр «Лоскут»** показал **«Золушку»** по мотивам киносценария **Евгения Шварца**. Думаю, все мы помним волшебный фильм Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро с Яниной Жеймо в главной роли и Эрастом Гариным и Фаиной Раневской в ролях Короля и Мачехи. Режиссер рязанского спектакля **Татьяна Кучина** не испугалась авторитетов и представила свою трактовку вечной истории. Возможно, некоторые образы в исполнении рязанцев могли показаться спорными. Например, Мачеху обычно играют этойкой бой-бабой, которая сама запросто может слопать Людоода. В трактовке **«Лоскута»** — это изящная молодая дама, практически не повышаю-



щая голоса. И тем не менее в ней живет такой внутренний «людоед», что порой становится страшно...

На сегодняшний день спектакль еще «сыроват» и требует доработки, однако, в нем есть современный взгляд на события, произошедшие в сказочном королевстве. Есть удивительный Король, есть трогательный мальчик-паж, есть добрый волшебник, этакий постаревший Джон Леннон, отправляющий гостей королевского бала в сказочную страну под вечный битловский хит «Let It Be». В общем, при всех недостатках, мы увидели интересную трактовку, воплощенную силами школьного театрального коллектива

### НАДЕЖДЫ И ГАРАНТИИ

Но вернемся к началу, точнее, к закрытию фестиваля. На нем выступали представители рязанской власти и обществен-

ных организаций, благодаря которым, во многом закутилась «Карусель-2018». Без их помощи, как и без беспримерного энтузиазма всей фестивальной команды во главе с оргкомитетом — **Еленой Ерховой, Светланой Захаркиной и Ольгой Маслюк** — фестиваля бы не было. Это горение прекрасно, но, к сожалению, любовью энтузиазм рано или поздно исчерпывает себя. Физические силы не бесконечны... Нужно сделать все возможное, чтобы поддержать и помочь рязанской «Карусели» продолжить свое вращение. И гарантии такой поддержки были получены. Есть надежда, что в следующем году мы вновь закружимся в фестивальном вихре. Пусть это будет наш рязанский Perpetuum Mobile, продолжающий свое движение вопреки всем законам физики.

*Михаил КОЛКЕР*

## СКАЗКА В ДОМЕ

### ОТ ИДЕИ...

**В** конце октября в **Москве** проходил **IV Всероссийский фестиваль семейных любительских театров «Сказка приходит в твой дом»**. В течение трех дней крупные творческие площадки — Академия живописи и изящных искусств Сергея Андрияки, Театральный институт имени Б. Шуккина, Московский государственный академический детский музыкальный театр им. Н.И. Сац — принимали **17 коллективов из 15 регионов** России.

Идея «сказочного» проекта родилась десять лет назад, и, опробовав себя в формате Московского фестиваля семейных театров, практически сразу положила начало театральному любительскому движению в самых разных точках нашей большой страны, а позднее и за ее пределами. Если посмотреть на карту, мы увидим, сколько направлений сходятся в единой

точке — семейный театр, и тянутся эти нити из Архангельска, Новосибирска, Красноярска, Хабаровска, Оренбурга, Белгородской области, Пермского края, Ханты-Мансийского автономного округа, острова Сахалин, Карелии, Крыма, Кубани, Чечни, Республики Беларусь, Турции...

Жизнеспособность идеи выражается в ее развитии. Фестиваль дал импульс к появлению школ семейных театров в Твери, Иванове, Туле, Хабаровске, Архангельске, Оренбурге. Туда приезжают московские педагоги по драматургии, режиссуре, сценической речи, сценическому движению, танцу. В итоге программа «Российская школа семейного театра» стала ведущей. Один за другим возникли региональные фестивали, расширяя пространство любительского театра, наполняя жизнь больших городов и маленьких поселков запоминающимися событиями.



*В. Науменко, О. Будина, С. Андрияка и семейный театр «Калейдоскоп» (п. Приволжский, Оренбургская область)*

У фестиваля сильные крылья — Всероссийская общественная организация «**Национальная родительская ассоциация социальной поддержки семьи и защиты семейных ценностей**» и автономная некоммерческая организация культуры «**Театр доброй сказки**». Благодаря финансированию **Министерства культуры РФ**, в Москву на финальный тур приезжают лучшие семейные театры, и это становится для них еще одной ступенькой творческого роста. Во многом еще и потому, что с прошлого года партнером фестиваля стал **Театральный институт имени Бориса Щукина**. Привлекая в жюри известных российских актеров, режиссеров, драматургов, организаторы дают любительским коллективам возможность получить профессиональную оценку своих спектаклей и провести работу над ошибками.

Традиционно среди театров-участников определяют лучших, но в сказочной истории победленных нет. На прошлой встрече об этом сказал режиссер, создатель и до недавнего времени руководитель Мытищинского театра кукол «Огниво» **Ста-**

*А. Фейгин в спектакле «Ничья победа». Театр «Клумба из тумбы» (Москва). Фото Е. Глебовой*





Награждение театра «Добрая сказка» (с. Курчалой, Чечня)

нслав Железкин и добавил: «Потому что фестиваль добро несет и свет».

### ... ДО ВОПЛОЩЕНИЯ

Нынешняя встреча в Москве проходила под знаком «Спектакли ручной работы» — так определили тему IV Всероссийского фестиваля. Это логично, ведь каждая постановка рукотворна, включая декорации, костюмы, а нередко и пьесы. Театр «Клумба из тумбы» (Москва), обладатель Гран-при, помимо высшей награды, стал лучшим и в номинации «Спектакль ручной работы». Анжелика и Андрей Фейгины написали пьесу-притчу «Ничья победа» и придумали для ее воплощения яркую театральную форму — на игровом поле «крестиков-ноликов» разворачиваются нешуточные битвы, которые так напоминают бессмысленные конфликты и войны в мире людей. Еще один Гран-при у театра «Кот» (Нижний Новгород): спектакль «Самый дружный класс» по стихам и рассказам Ирины Пивоваровой и в постановке Евгения Калачева выстроен из забавных и трогательных историй, но в финале подводит к тому, как важен и бесценен каждый

прожитый день, и что в итоге останется в копилке воспоминаний, когда отпущенный человеку срок подойдет к концу.

Семейные театры такие разные. Одни читают и разыгрывают на сцене любимые сказки — «Аленький цветочек» (самарский театр «Божья коровка»), «Волк и семеро козлят» («Калейдоскоп» из поселка Приуральский Оренбургской области), «Кошкин дом» (музыкально-театральная студия «Воркутинские топтыжки»). Другие берутся за порядком забытый материал — сказка Л.Н. Толстого «Царство дураков» (православный общественно-семейный театр «П.О.С.Т.» из московского Новогиреева), сказочные истории Владимира Сутеева (спектакль «Мы рисуем» театра «Семья Афанасьевых» из Ярославля). Они фантазируют и дописывают знакомые сюжеты («Сказ про Емелю» театра «Волжские куролесь» из Энгельса). Экспериментируют с классикой, как это сделали ребята из студии «Перспектива» (Саратовская школа-интернат № 5 для обучающихся по адаптированным образовательным программам), пересказав пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке» на японском языке.



«Про мою маму и меня». Театр «Ефремкины и Ко» (Хабаровск)

Есть примеры, когда театры обращаются к своим историческим корням. Режиссер **Яха Эдилсултанова** записала старинную легенду о выборе жизненного пути и священном долге, представив колоритный спектакль «**Сладкое яблоко**» («**Добрая сказка**», с. Курчалой, Чечня).

Семейные театры пишут и ставят пьесы, основанные на событиях своей жизни, и это уже спектакли-документы — пронзительные и честные. Самые яркие — «**Оранжевые мы**» («**Сила веры**», поселок Светлый путь Ленина Краснодарского края), «**Чудо. Вполне реальная история**» («**Семечки**», город Клин), «**Про мою маму и меня**» («**Ефремкины и Ко**», Хабаровск).

С каждым годом театральное любительское движение в России становится шире, и особое место в нем принадлежит семейным театрам, которые возвращают в сегодняшнюю жизнь во многом утраченные традиции. Пока иные рассуждают о нашей разобщенности, эти люди придумывают спектакли, мастерят декорации, шьют костюмы и выходят на сцену — мамы, папы, дети, бабушки, дедушки. Благодаря фестивалю они находят единомыш-

ленников и, приезжая в Москву, становятся одной большой семьей.

У фестиваля «Сказка приходит в твой дом» есть душа — отзывчивая и беспокойная. Им занимаются люди, для которых этот проект не организационная работа, а глубоко личное дело — для президента фестиваля актрисы **Ольги Будиной**, его генерального директора и руководителя «Театра доброй сказки» **Вячеслава Науменко**, исполнительного директора Национальной родительской ассоциации **Ларисы Санатовской**, театрального педагога и режиссера конкурсной программы фестиваля **Елизаветы Москвиной-Тархановой**, заместителя председателя Ассамблеи народов России **Ирины Галановой**.

Как и в любой семье, здесь улавливают настроение близких, дают важный совет, поддерживают в трудный момент. Рядом с профессиональным всегда стоит человеческое, и в этом соединении видится долгий творческий путь фестиваля, который приносит в дом сказку, энергию со творчества и надежду на новые встречи.

Елена ГЛЕБОВА

## ЭКСКУРСИЯ НА ФАБРИКУ СЧАСТЬЯ

**В** конце ноября 2018 года в Свердловском театре музыкальной комедии проходил **Международный Форум музыкальных театров России «От практики к совершенству»**, приуроченный к **85-летию** знаменитого театра. Программа праздника, на который съехались более 200 гостей со всей России, была разнообразна. Начали с презентации очередной монографии о театре **«Счастливое место: Свердловская музыкальная комедия Георгия Кугушева, Владимира Курочкина и Кирилла Стрежнева»**, плод вдохновенных усилий дружного квартета театроведов из обеих столиц. А продолжили ежедневными семинарами театральных деятелей по проблемам менеджмента, авторского права, положения дирижеров, артистов и сценаристов в музыкальном театре, месте и значении в нем как простого журналистского мониторинга текущих событий, так

и дотошного анализа учеными умами программно значимых явлений.

В одном из репетиционных залов театра состоялась также ярмарка новых произведений, персонально презентованных авторами, озабоченными судьбами музыкальных жанров. Среди самых эффектных названий: «Леди Гамильтон», «Диоген», новые версии «Человека-амфибии», «Капитанской дочки», «Стойкого оловянного солдатика», жанровые переработки «Красавца-мужчины» А.Н. Островского, «Венеры Милосской» П. Мериме, «Упыря» А.К. Толстого.

Прошли мастер-классы и интерактивные лаборатории режиссеров, балетмейстеров, хормейстеров, работников постановочных цехов. Совместными усилиями участников Форума был создан даже «анонимный мюзикл» под названием **«САМ — Колобок!»**

«Яма». Фото В. Пустовалова







«Бернарда Альба»

«Декабристы»







«Анри»

**Свердловский областной краеведческий музей имени О.Е. Клера** откликнулся на событие чудесной выставкой «**Фабрика Счастья**», в которой ярко отразились этапы большого пути легендарного театра.

Все это можно было наблюдать в первой половине каждого дня Форума. А по вечерам зрители, до отказа заполнявшие зал, смотрели спектакли любимого театра. Причем, не только на основной сцене, но и в видеозале, на новой, под хрустальными люстрами нездешней красоты.

Первым спектаклем стала обаятельная, талантливая и искренняя «игра с памятью» с тем же названием, что и новая монография, во время которой в жанре ностальгического попури задумчиво вспомнили своих отцов-основателей и мега-звезд первого набора.

А начались «большие сюжеты» с давно знакомого всем мюзикла «**Яма**» **Сергея Дрезнина** на либретто **Михаила Бартенева** по мотивам знаменитой повести **Александра Kupрина**.

«Страстной бульвар, 10» уже писал об этой постановке, в свое время прозвучавшей крайне провокационно. Вкус «запретного плода» в спектакле сохранился. Но заметно обострились его лирические темы, горькая тоска каждой героини по невозможному.

Трогает наивная, безропотная **Соня Ольги Балашовой**, проданная «женихом» в публичный дом. Яростно стремится самовыразиться **Тамара-«Миледи» Марии Виненковой**. Беспощадна к себе оказавшаяся перед бездной смерти **Женя Татьяны Мокроусовой**. Беззащитен и неуязвим в своей искренности влюбленный в нее **Кадет Ильи Жирнова**. Бесплодно похожее на снисходительность сочувствие к девицам певички **Ровинской (Надежда Басаргина)**. Упивается цинизмом и безнаказанностью наглая бандерша **Изольда Эдуардовна (Светлана Кочанова)**. А фоном в саркастически мрачном спектакле режиссера **Нины Чусовой** становится «вывих» эпохи, явно провоцирующий стремле-



«Орфей и Эвридика»

ние людей к вырождению. И забываешь о том, что находишься в театре музыкальной комедии.

Сильное впечатление оставил не менее трагичный мюзикл «Бернарда Альба» по знаменитой пьесе **Федерико Гарсиа Лорки**. Одноактный спектакль с музыкой и текстами **Майкла Джона Лакьюза** (автор русского текста **Женя Беркович**) модным нынче режиссером **Алексеем Фрадетти** поставлен трезво, экономно и стильно.

Пружинное напряжение действия отражает трагизм внутренней жизни каждой героини, изнуряемой женским «половым голодом». Возвышенные мечты о любви переродились у любой из них в темную страсть, животную сущность которой с завидной легкостью выражает невидимый конь, рвущийся из загона. Актрисы (все!) вдохновенно выполняют сложный

пластический рисунок спектакля (хореограф **Ирина Кашуба**), хорошо поют свои сложные партии, бесстрашно искренни в желании дойти до самой сути. А потому участие в действии молодых парней с красивыми тортами вряд ли необходимо.

Мюзикл «Декабристы» являет собой историческую фреску на тему известных событий с фантазийным развитием их драматических обстоятельств и смыслов, открытых на новом уровне правды.

Композитор **Евгений Загот**, драматург **Карина Шебелян** и поэт **Алина Байбанова** переводят упрек классика марксизма декабристам в том, что они страшно далеки от народа, в индивидуальный контекст искреннего мучения людей, не способных осознать последствий зла, содеянного с благими намерениями.

Серая колоннада замыкает пространство, создавая преграду их жизни, идеям и чувствам (художники **Игорь Нежный** и **Татьяна Тулубьева**). Горечь напрасной жертвы Милорадовича, остро, но экономно сыгранного **Анатолием Бродским**, — глубоко интимное переживание всякого, кому знакома история России. Столь же прочувствованно, внятно и содержательно решены в спектакле лирические темы — дуэтные сцены романтических **Трубецких** (**Игорь Ладейщиков** и **Татьяна Мокроусова**) и характерных **Рылеевых** (**Евгений Толстов** и **Мария Виненкова**). Другие мотивы звучат менее отчетливо, хотя и декларативно. Режиссер **Кирилл Стрежнев** старается снизить их пафосность. Это зачастую ему удается, отчего действие обретает острую динамику и глубокую содержательность.

Видео-программа Форума началась с «почти балета» на изящную, тревожную и смелую музыку композитора **Марины Собяниной** под названием «**Анри**». Многосложную хореографическую версию мучительной судьбы великого французского художника **Анри Тулуз-Лотрека** разработала и поставила балетмейстер **Лариса Александрова**. Сценографию и костюмы по мотивам Тулуз-Лотрека придумал **Дмитрий Разумов**, а



«Веселые ребята»

дирижировал действием **Антон Ледовский**. Противоречивый и трагичный образ беззащитного, но упрямого и самоотверженного творца своих несчастий создал артист **Алексей Литвиненко**.

«Экскурсия» в туманные глубины импрессионизма, при всем драматизме преобладающих обстоятельств жизни героя, получилась завораживающе увлекательной. Сюжет развивается так страстно, что даже общие места здесь воспринимаются как открытия.

Нечто подобное происходит и при просмотре мюзикла **Александра Журбина «Орфей и Эвридика»** на либретто **Юрия Димитрина**.

Первая советская рок-опера, сыгранная в 1975 году ВИА «Поющие гитары», в версии режиссера **Кирилла Стрежнева**, художника **Павла Каплевича** и дирижера **Бориса Нодельмана**, созданной в 2017 году, уже не только классический миф испытания верности, но предостережение

об ужасе перерождения большого художника в «медьюное лицо», теряющее творческую суверенность.

Четыре персонажа определяют драматическое напряжение вечного мифа, помещенного авторами в сегодняшний контекст. Это, прежде всего, сам мятущийся Орфей (**Никита Кружилин**). Это Эвридика, обманчиво безмятежная у **Юлии Дякиной**. А еще Харон (**Игорь Ладейщиков**), неотвратимый, как судьба. И, наконец, коварная провокаторша Фортуна (**Татьяна Мокроусова**), притягательная, но неуловимая.

Под финал Форума состоялось-таки, хоть и на видео, возвращение театра в блаженные кущи музыкальной комедии.

Сценическую версию «**Веселых ребят**» по пьесе **Николая Эрдмана** с привлечением стихов **Василия Лебедева-Кумача** сочинили сценаристы **Игорь Иргенев** и **Вадим Жук**. Светящуюся оптимизмом музыку **Исаака Дунаевского** дополнил его сын **Максим**, аккуратно и осторожно

развивая мелодические пассажи отца.

В отличие от других постановок, показанных на видео, «Веселые ребята» шли лишь во фрагментах, а потому многие режиссерские решения Кирилла Стрежнева остались загадкой (в частности, воплощение образов племенного быка Бетховена и барана Сальери из стада колхозного пастуха Кости Потехина). Зато легко «читалось» курортное блаженство Гагры в сценографии **Дмитрия Разумо-**

**ва**, творческое бесстрашие белобрысой Анюты в сверкающей улыбке **Татьяны Мокроусовой** и наивность распахнутой души самого Кости (**Евгений Елпашев**).

Так или иначе, но на 85-м году своей истории музкомедия в Свердловском театре имени себя сумела и успела себя же проявить. Хотя бы в качестве изысканного десерта.

Александр ИНЯХИН  
Фото Игоря ЖЕЛНОВА

## СЧАСТЬЕ БЕЗ СУЕВЕРИЙ

«Счастливое место: Свердловская музкомедия Георгия Кугушева, Владимира Курочкина и Кирилла Стрежнева». Екатеринбург. ИД «Автограф»

**И**нтерес к Свердловскому государственному академическому театру музыкальной комедии, ведущему свою историю от 1933 года, во все времена характеризовало счастливое постоянство со стороны зрителей, критики и профессионального сообщества. О коллективе всегда охотно писали — в местной и центральной прессе, на гастролях. Критическая масса накопилась внушительная, и мимо нее не пройти никому, кто стремится заново осмыслить опыт театра. Но вот мы видим новое издание об истории Свердловской музкомедии: «Счастливое место». И понимаем всю его оригинальность буквально сразу — от заголовка, до собственно воплощения заявленной темы.

Название восходит к давней истории, передаваемой здесь изустно: некогда на приеме у руководителя Свердловской области Б.Н. Ельцина ведущие артисты обсуждали строительство нового здания театра и ставили лишь одно условие — он должен быть возведен на этом самом «счастливом месте». Ельцин не нашел, чем парировать, и ответил: «Ну, конечно, вы привыкли, идя на работу, переходить дорогу только в одном месте». (Имелся в виду Дом артиста напротив театра.) Актерское ли тут суеверие

или настоящая вера в эти стены, зал, заполненный благодарной публикой?

Важно, что история Свердловской музкомедии полна счастливых мгновений. Но пересказывать их авторы книги не стали. Они предложили абсолютно новую, применительно к этому театру, научно-историческую концепцию. А именно, впервые в нашем театроведении проанализировать путь известного театра *через смену режиссерских эпох* трех его лидеров: Г.И. Кугушева (1896–1971), В.А. Курочкина (1922–2002) и К.С. Стрежнева (г. р. 1954).

Авторы коллективной монографии, наши известные театроведы, занимающиеся проблемами и историей отечественного музыкального театра — **Александр Колесников, Сергей Коробков, Елена Третьякова, Александр Иняхин**. Как бы передавая тему от одного к другому по эстафете, они точно держатся договоренностей: каждый период представлен с точки зрения собственно режиссуры и актерского цеха. Что, конечно, следует принять безоговорочно, ибо с Кугушевым, Курочкиным и Стрежневым приходило на сцену каждый раз новое поколение артистов, становившихся именно в союзе с лидерами выдающимися мастерами. Творческий поиск, всецело согласимся с ав-



торами, всегда основывался здесь на взаимном доверии труппы и художественного руководства, что и породило феномен Свердловской музкомедии. Обширное и значительное ее творческое наследие (равно как и история его осмысления в театроведении), потребовавшего сегодня системного, обобщающего взгляда на развитие самой Идеи театра, за плечами которого 85 ярких лет! Уникальный случай плавной передачи полномочий художественного управления труппой из рук в руки рассмотрен именно в связи с проблемой художественной преемственности. В этом движении характерно сбережение опыта предшественника и надстройка нового, сохранение репутации Свердловской музкомедии как живого, движущегося во времени художественного организма. Все три режиссера, не выступая с революционными лозунгами замены старого на новое, реализовались в итоге именно как театральные строители и новаторы.

Обладая полувековым опытом личных впечатлений от спектаклей Свердловской

музкомедии, встреч с ее артистами, режиссерами, музыкантами, административным руководством, авторы закономерно приносят в свои повествования ностальгические ноты, равно как и беспокойство, критические интонации. При этом личный взгляд не спорит с объективностью суждений, а лишь подкрепляет подлинность впечатлений и обоснованность выводов.

Каждый режиссер создал в отпущенный период самобытный театр, труппу и традиции, связанные с его именем. Индивидуальное режиссерское мышление и мастерство убедительно выявлялись всякий раз при поддержке артистов-единомышленников, через их счастливый союз. Данный паритет породил и особый свердловский стиль — сочетание актерского мастерства с интеллектуализмом постановочных задач. А история театра обрела адекватных аналитиков в лице Колесникова, Коробкова, Третьяковой и Иняхина. В их книге также впервые открывается пласт критических отзывов, архивных документов и свидетельств, относящихся к 1930–40-м годам, воспоминания (данные в приложениях).

Книгоиздание, идущее параллельно творческому процессу, стало важнейшей заботой администрации театра, доказывает ее прозорливость и высокий уровень ответственности за судьбу творческого сообщества. Директор **Михаил Сафронов** инициировал и осуществил в последние десять лет важнейшие издания, далеко выходящие за рамки региональности (в первую очередь, новаторский труд **Виктора Калиша «Нескучный сад: превращения музыкального спектакля в России, XX век»**, 2006).

Так возникает историческая стереоскопия — редкое совпадение интересов науки и практики в «счастливом месте», делающее и нас всех счастливее.

Зоя КАЗАК,

кандидат искусствоведения, профессор

**От редакции:** некоторые главы из данной книги были опубликованы в «Страстном бульваре, 10» в 2018 году.



# ТАКАЯ ЛЮБОВЬ



А. Мясников, М. Турова

**Т**рагедия гениального режиссера Всеволода Мейерхольда, театра его имени, его жены и музы Зинаиды Райх известна всем театралам. Но воплотить эту «многофакторную» легенду на сцене решались не многие. Чаще она «пульсирует» лишь в фрагментах и намеках.

Одноактный, сугубо камерный, на полтора часа спектакль РАМТа «Любовь и смерть Зинаиды Райх» по пьесе Валерия Семеновского, поставленный режиссером Александром Пономаревым, изящный, как репортаж, и непредсказуемый, словно головоломка, тоже вовсе не первая попытка воплощения столь мучительной истории. Специфика данной версии в том, что играют ее в Музее-квартире Мейерхольда, по адресу Брюсов переулок, 12, где Зинаиду Райх настигла смерть.

(Спектакль создан Российским академическим Молодежным театром совместно с Музеем-квартирой Вс. Мейерхольда, при поддержке Театрального музея имени А.А. Бахрушина.)

Тягостная атмосфера этого места, казалось бы, при освоении его исключает яркую театральность и изобретательность. Однако, спектакль, пронизанный горькой иронией и смелыми контрастами, принципиально «поставлен про жизнь», которую творческие люди всегда воспринимают свежо и нервно, упрямо «перевоспевающая» ее на подмостках в образах красочных и артистичных. Это упрямство на грани безрассудства, этот азарт и блеск у бездны на краю, когда интуиция дороже мудрости, определяют энергию зрелища, его увлекательность.

В прологе шестеро актеров, еще не обретшие своих персонажей, появляются в масках комедии дель арте, много значившей для Мейерхольтда. Они эффектно смотрятся в крошечной тьме маленькой сцены и, сочетая броскую остроту и беззащитность, парадоксально «заряжены» драматизмом.

Крохотный зал на три десятка мест и некое подобие сцены выгорожены в комнате, стены которой выклеены афишами знаменитых спектаклей Мастера (сценография **Станислава Бенедиктова**). На этом фоне, исторически определенном и художественно целостном, разыграна история любви воистину великого режиссера и талантливой женщины, не убоявшейся своей трагической судьбы, хотя, по словам явных завистников, всю жизнь игравшей одну и ту же роль – роль великой актрисы.

Актёрский взлет, абсолютный и неоспоримый – Анна Андреевна в гоголевском «Ревизоре» явил суть ее женской приро-

ды, которую гений Мейерхольтда прежде всего и раскрыл, исчерпывающе разнообразно и обескураживающе откровенно. Она всегда была смела, провокативна и вызывающе непоследовательна.

Но в спектакле РАМТа речь идет не о художественном феномене артистки Райх. В нем, при сохранении частностей и деталей, развернут психологический пейзаж Театрального Октября, жертвой которого стали как Райх, так и Мейерхольтд, его создавший.

В этой панораме типажей, кроме лиц вполне частных, есть значимые фигуры эпохи, которые тоже предстают соучастниками личной судьбы Зинаиды Райх: сам Мейерхольтд, его первая жена Ольга Мунт, поэт Есенин, литератор Мариенгоф, дочь Есенина и Райх Татьяна.

Шестеро артистов охотно «примеряют» разные роли, постепенно становясь убеждающе похожими на своих героев. Особенно ярко бесшабашный и наивный Есенин **Алексея Боброва**, и Оль-

*Сцена из спектакля*





А. Мясников, М. Турова, А. Бобров

га Мунт **Дарьи Семеновой**, безропотная и трепетная. Дотошно исследует повороты материнской судьбы Татьяна (**Ольга Гришова**).

Неожиданно мягким и беззащитным перед любовью всей оставшейся жизни выглядит Мейерхольд, которого традиционно привыкли воспринимать врагом себе и всем вокруг, одновременно Маратом и Дантоном якобы управляемого хаоса. **Алексей Мясников** играет прежде всего увлеченного романтика, вдохновенно, но последовательно творящего свою Галатею. Банальность аналогии оправдана искренностью Мастера.

Вопрос о цене благих намерений заранее отброшен.

Не обсуждается и то, кому от этого жить невмоготу. А потому судьбоносный и необратимый конфликт Райх и Бабановой, про который «все знают больше, чем надо», выглядит случайным и невнятным.

Обязательными фигурами фона снисходительно упоминаются Алиса Коонен

и Александр Таиров, что, кстати, соответствует исторической правде.

Сама Зинаида Николаевна Райх — **Мария Турова** в первых эпизодах предстает эффектной «дамой под вуалью», чей облик загадочен и притягателен, подобно главной героине ее сценической судьбы, Маргарите Готье из «Дамы с камелиями», в платье которой Райх была похоронена.

Но на разных этапах жизни Зинаида Райх выглядит непостижимо разнообразно, увлекая своими противоречиями, иногда вызывая наивными, или бесстрашием, абсолютно необъяснимым, которому хочется завидовать, задним умом понимая, что все здесь стремится в бездну или уже стоит на крови.

И все-таки мало кто из актрис прожил свою жизнь в искусстве столь артистично, не размениваясь по мелочам.

Александр ИНЯХИН  
Фото Сергея ПЕТРОВА  
предоставлены театром

## «ДОПОДЛИННО НАРОДНАЯ ЭПОПЕЯ»

**В** Театре «У Никитских ворот» — премьера. На протяжении нескольких десятилетий **Марк Розовский** мечтал воплотить на сцене «Капитанскую дочку» **А.С. Пушкина** в жанре «русского мюзикла». Либретто, стихи и постановка принадлежат, естественно, художественному руководителю, создателю этого театра, музыку написал **Максим Дунаевский** (аранжировка **Валерия Разумовского**), балетмейстером выступил **Антон Николаев**, сценография **Станислава Морозова**, художники по костюмам **Мария Данилова** и **Денис Шевченко**.

Как и большинство спектаклей Марка Розовского, «Капитанская дочка» отличается напряженным ритмом, буквально кипящей энергетикой, отменным вокалом и столь же отменной пластикой исполнителей.

Сценография Станислава Морозова, на первый взгляд, достаточно проста и удобна как для довольно многочисленных народных сцен, так и для эпизода императорско-

го парка подле дворца Екатерины (эффектна в этой роли **Наталья Корецкая**), куда попадает Маша Миронова, не подозревающая, что разговаривает с самой властительницей. Но есть в этой сценографии весьма популярный сегодня в театрах экранный момент, «работающий» на замысел режиссера еще до начала спектакля: под надписью «Капитанская дочка» то словно возникает под рукой художника, то медленно размывается и исчезает известный профильный автопортрет Пушкина. И это воспринимается как некое магическое присутствие и исчезновение поэта через равные промежутки времени — как в нашей жизни, в которой мы нередко с пафосом повторяем, что Пушкин — «наше все», порой при этом не в силах вспомнить ни одного его четверостишия полностью. А еще — как некое движение во времени самого создателя спектакля, Марка Розовского, рассказывающего в программке-предупреждении, как он впервые прочитал «Капитанскую дочку» в детстве,

*Екатерина II — Н. Корецкая. Фото М. Брацило*



*Маша Миронова — Д. Щербакова,  
Гринев — И. Скрипко.  
Фото Е. Лалиной*







Савельич — Ю. Голубцов, Гринева — И. Скрипка

и она вытеснила из его сознания любимых Жюль Верна, Александра Дюма и Джека Лондона. Позже, в подростковом возрасте он вновь перечитал пушкинскую повесть и ощутил себя Гриневым, страстно влюбленным в Машу и почти столь же страстно возненавидевшим предателя Швабрина. Взрослев, Розовский вернулся к «Капитанской дочке» снова и задумался о Пугачеве и о природе «беспощадного и бессмысленного русского бунта».

Этот рассказ режиссера, предваряющий просмотр спектакля, невымысленно важен для зрителей, которые, к сожалению, далеко не всегда читают в программах что-то, кроме фамилий актеров. Важен потому, в первую очередь, что вольно или невольно раскрывает *путь постижения* не только конкретной повести конкретного автора, а общего для многих из нас процесса вхождения в театр и — шире — в культуру.

Вот и в спектакле Театра «У Никитских ворот» нам явлен этот процесс, слегка оттененный и приправленный «вкусом» прожитого Марком Розовским и — нами...

В отечественном литературоведении давно отмечено, что «Капитанская дочка», завершенная Пушкиным в 1836 году, явилась «самым монументальным художественным опытом Пушкина-прозаика... и вместе с тем «маленькой», но первой в истории русской литературы доподлинно народной эпопеей». Марк Розовский и трактует повесть как эпопею, в которой непременно органически сосуществуют мотивы личные и гражданские, социальные и этические. И одной из самых главных является мысль о том, что честь надо беречь смолоду. Сегодня, когда понятие чести вышло из употребления, — это становится особенно необходимым: напомнить, воззвать, чтобы не просто услышали, а поняли, пропустили через себя...

Приподнятая, лирическая тема любви, которой пока не достает драматизма и напряженности, явленная в Маше Мироновой (**Дарья Щербакова**) и Гринева (**Игорь Скрипка**), романтический злодей Швабрин (прекрасная работа **Константина Иванова**), словно сошедший со страниц повести трогательный Савельич (замечательно сыг-



Швабрин — К. Иванов. Фото Е. Лапиной

ранный **Юрием Голубцовым**), хор, не только поющий, но демонстрирующий отличные пластические возможности, — все это, включая сцены «бунтарей» и противостояния коменданта крепости Миронова (очень хорошая работа **Дениса Сарайкина**), органично сочетается с образом Емельяна Пугачева, воплощенного **Александром Масаловым** так, что от его взгляда, движений, мимики невозможно оторваться с одной из первых сцен, когда он пляшет в трактире с девушками, весь отдаваясь этой неистовой пляске. Мне никогда прежде не доводилось видеть в спектаклях по «Капитанской дочке» в Пугачеве такую мощь, чувство собственного достоинства, глубокие сомнения, но стремление дойти вопреки им до самого конца и... для самой звучит странно: такое предощущение истории государства российского, какое проявилось позже в нигилизме и — в «пробе» Родиона Раскольникова, и позже, вплоть до революции 1917 года, а дальше до сегодняшнего дня с ошеломительным терроризмом, охватившим весь мир. Этот Пугачев не мечтает о том, чтобы стать калифом на час (потому в устах его калмыцкая сказка о во-

роне и орле звучит с некоторой долей иронии). Ему не надо царствовать, хотя он порой демонстративно водружает на голову шапку Мономаха, зная, чувствуя всей кожей, что не по плечу ему это дело. Для него важно понять — можно ли взбаламутить народ, можно ли довести его до того, чтобы через кровь, отрубленные головы, горы трупов детей и женщин этот народ попытался дойти до «высшей власти». Эти пьяницы, бандиты — эксперимент Пугачева, жесточайший, но, как кажется ему, необходимый. Палач и жертва в одном лице, этот человек страдает от собственной силы и не до конца осознанных несправедливости и жестокости мироустройства. Он вынужден подыгрывать любыми способами страх и повинование в окружающих, но с каждой новой победой все острее ощущает сначала всю реальную нескончаемость игры, которую затеял, а потом и скорое поражение — трагическое поражение того, в ком постепенно пробуждается, ужасая его самого, мысль...

Отчасти поэтому те, кто ждали заранее от композитора Максима Дунаевского новых «хитов», которые можно будет распе-



Сцена из спектакля. В центре Емельян Пугачев — А. Масалов. Фото Р. Акхмерова

вать или хотя бы мурлыкать для себя, оказались несколько разочарованными: все 32 музыкальных номера воспринимаются, скорее, романсовыми или симфоническими. И потому поистине трагически звучит после слов Пугачева: «Прости меня, народ православный...» казнь Емельяна с вокалом «Сколь веревочке не виться...».

Во всем сказанном и многом недосказанном и видится, чувствуется, воспринимается как свой собственный опыт путь постижения режиссера, всей творческой и технической команды, артистов и — зрителей. Может быть, потому спектакль «Капитанская дочка» собирает полные залы, и долго не стихают аплодисменты после его окончания.

Назвать всех участников невозможно, но нельзя не упомянуть **Александра Кудряшова** в образе Бурана, настигшего героев в степи, и появляющегося перед казнью Пугачева, — чисто пластическая, скорее даже, акробатическая работа артиста вызывает восторг. Как и работа **Юрия Шайхисламова** (Киргиз), уместившаяся в какие-то секунды. Исполненный гордостью неповиновения и чувством собственного достоинства, он

эмоционально произносит монолог на непонятном языке прежде, чем будет повешен по распоряжению Пугачева. Кстати, казни решены театром, к счастью, не натуралистически, что доводилось видеть: на веревках поднимаются бревна, и это тоже можно рассматривать как метафору обесцененности человеческой жизни, в которой нет личностей, а есть необструганные бревна...

Надо назвать еще **Владимира Давиденко** (Белобородов) и **Александра Чернявского** (Хлопуша), чьи почти бессловесные герои воспринимаются одновременно символами предельной жестокости и неумения мыслить...

Спектакль Театра «У Никитских ворот» уже привлек большое внимание публики, в интернете немало восхищенных отзывов и рекомендаций обязательно его посмотреть. Думаю, он со временем войдет в число лучших работ этого талантливого коллектива, мастерски сочетающего в своем творчестве драматические и музыкальные возможности.

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото предоставлены театром

# МЕЧТЫ РАЗВЕЯЛИСЬ КАК ДЫМ



Обломов – В. Ковалев, Ольга – А. Мишина

**В** Театре Маяковского перед самым Новым годом показали премьеру – «Обломова» И.А. Гончарова в постановке художественного руководителя театра Миндаугаса Карбаускиса. Главный лентяй русской литературы Илья Ильич Обломов в этой сценической версии «лишился» своего друга, советчика и антипода – Андрея Штольца. Режиссерская оптика полностью сфокусировалась на заглавном персонаже, обнажив его противоречивую натуру, – вечно дремлющего мечтателя, лишь на короткие промежутки времени пробуждающегося от своих грез, – человека добродушного, интеллигентного, но категорически не способного к действию.

На сцене (художник **Сергей Бархин**) – квартира Обломова (его играет **Вячеслав Ковалев**, лауреат «Золотой Маски» прошлого года за роль в спектакле «Изгнание»). Обстановка комнаты представлена в мельчайших деталях – в этой уютной, убаюкивающей атмосфере так и тянет понежиться. На деревянном диване с высокой спинкой возлежит в своем безразмерном красном халате (костюмы **Марии Даниловой**) главный герой. Столы, стулья, кресла, секретер, зеркало, картины на стенах – все покрыто толстым слоем пыли, разлетающейся в разные стороны. Большие окна с двух сторон, в которые пробивается свет с улицы, мешающий Обломову предавать-

ся неге в течение дня. В глубине — дверь в другую комнату, откуда то и дело появляется слуга Захар. **Анатолий Лобозкий** в этой роли совершенно неподражаем и органичен. Шаркающая неторопливая походка, вечное ворчание, неуклюжесть, преданность барину и удивительная слитность с ним: по сути Захар — есть не что иное как искаженная копия Обломова, такой же ленивый, такой же нерасторопный, но в сущности добрый и неплохой человек, который и ворчит — не из вредности, а скорее так — по привычке. Одет Захар, надо сказать, куда наряднее своего хозяина: болотного цвета бархатный костюм-тройка с длинным рядом блестящих серебряных пуговиц выглядит хоть и поношенным, но торжественным, дополняют образ слуги длинные бакенбарды — он похож на потрепанную куклу, которую дети как

будто вынули из чулана, отряхнули от пыли и грязи, завели — вот она и заговорила. С тех пор так и разговаривает, остановиться не может.

Надо сказать, что Обломову и Захару вполне достаточно общества друг друга. Время от времени приходящие гости, а также любое другое вмешательство в их тихую покойную жизнь приносит обоим дискомфорт и недовольство. Обломов отмахивается от дел, которые не терпят отлагательств: проблемы в его родной деревне Обломовке и переезд на новую квартиру. Захар нехотя ходит за продуктами и только делает вид, что занят домашними хлопотами.

Они оба даже умилительны в этой своей всепоглощающей лени: один находит любой предлог, чтобы не вставать с кровати, другой — рьяно защищает свое право ничего не делать по дому, так как от

*Захар — А. Лобозкий, Обломов — В. Ковалев*







*Обломов – В. Ковалев, Захар – А. Лобозкий*

пыли все равно никуда не деться. Жизнь Захара и Обломова полна ежедневных ритуалов: умывание, питье, прием пищи, перебранка, сон, потом все сначала. Они незло подкалывают друг друга, получая искреннее удовольствие от возможности указать другому на его слабости и недостатки.

Размеренный неторопливый ритм спектакля, фактическое отсутствие какого-либо действия, убаюкивающая обстановка, сонная атмосфера идеально гармонируют с характером главного героя. С его миром, полным туманных идей, которые он никогда не реализует, планов, которым не суждено осуществ-

иться. Только Андрей Штольц — любимый друг детства, который вот-вот должен приехать из-за границы, может всколыхнуть в Обломове дремлющие чувства, как-то расшевелить его. Но Штольц так и остается для зрителя персонажем скорее мифическим: он не появляется ни разу, хотя о нем постоянно упоминают, и как раз он устраивает в жизни Обломова неожиданный переполох. Конечно, в романе именно в сравнении со Штольцем и в общении с ним Обломов раскрывается больше всего. Деятельный, активный Штольц, путешествующий по Европе, успевающий вести насыщенную светскую жизнь, — на его

фоне безволие Обломова выглядит совсем удручающе, а его жизненная философия рассыпается на глазах. Что может быть общего между ними? Конечно, детство: счастливое для Ильи Ильича и тяжелое, суровое для Андрея, чей отец-немец воспитывал его в строгости и беспрекословном послушании.

Да, в спектакле Карбаускиса противостояния Штольц-Обломов нет. Нет их диалогов, споров, их живого общения, не показано, как постепенно удается Андрею вдохнуть жизнь в друга, заставить его кровь циркулировать быстрее, а сердце — биться чаще. Но вот по части сердечных дел, тут на Обломова подействовал, конечно, в первую очередь, не Штольц.

Встреча с Ольгой Ильинской (**Анастасия Мишина**), влюбленность в нее — вот истинная причина кардинальных перемен в Обломове. К сожалению, временных. Новая квартира — дача, которую снял Обломов на лето, чтобы быть поближе к Ольге, ничем не отличается от предыдущей: все остается на своих местах, только она как будто отодвигается на задний план, а действие разыгрывается на авансцене, во всю длину которой расстелен длинный зеленый ковер. Тут встречаются влюбленные, бранятся, мирятся, объясняются друг другу в чувствах. Обломов избавляется от своего вечного халата, встает с кровати и отдается во власть любовных переживаний. Анастасия Мишина играет женщину, на свою беду влюбившуюся в человека доброго, милого, преданного, но совершенно безвольного. Она все свои силы отдает на его перевоспитание, и на какое-то время ей удается взбудоражить Обломова. Но даже в этот короткий период разница между легкой, подвижной, страстной Ольгой и застенчивым, пугливым, нерасторопным Обломовым совершенно очевидна. Ольге не доставляет никакого труда поднять тяжеленную стопку книг, Обломова же эта ноша заставляет согнуться в три погибели.



Обломов — В. Ковалев

Преображение главного героя под воздействием сильного чувства не произошло: его пугает сама перспектива кардинальных перемен, он бежит от Ольги в свой привычный мир, к своему Захару, дивану, к своим снам и безделью. В знакомую обстановку, которая при очередном переезде остается прежней, только свет, заливающий его комнату, отликает то желтым, то розовым, то зеленоватым, то делается совсем тусклым.

Обломов Вячеслава Ковалева — не герой и не антигерой. Он другой, что сам неустанно повторяет Захару — мол, ни в



Иван Мухояров — И. Никулин,  
Агафья Пшеницына — О. Ергина

кчем случае не сравнивай меня с другими. Я не такой как все. Трудно удержаться от сравнения его Обломова с знаменитым Обломовым Олегом Табакова в фильме Никиты Михалкова. И сам Ковалев признается, что в работе над этой ролью постоянно оглядывался на образ, созданный Табаковым. Но если Табакову удалось в итоге благодаря глубинной мудрости своего героя, его доброте, обаянию, верности идеалам, «победить» прагматичного Штольца, сделать из Обломова героя положительного, то Вячес-

лав Ковалев все-таки выносит приговор обломовщине как явлению.

Его герой пренебрег единственным светлым чувством, отгородился от Ольги высоким забором из предрассудков и фобий. Более того — он позволил малознакомым людям водить его за нос и управлять его жизнью: так Иван Матвеевич Мухояров (**Илья Лукин**, который, кстати сказать, играет в спектакле несколько ролей, в том числе пройдоху и обманщика, мечтающего прибрать деньги Обломова к своим рукам, Михея Тарантьева) хитростью и подлогом заставляет Илью Ильича въехать в квартиру его сестры Агафьи Пшеницыной (**Ольга Ергина**). В этом доме и случается полный и уже бесповоротный уход Обломова от жизни. Агафья — заботливая, мягкая, услужливая женщина, во всем потакающая Илье Ильичу и буквально сдувающая с него пылинки, — с радостью и воодушевлением чинит его старый халат, потчует всевозможными яствами, убажает и убаюкивает. Обломов же даже не сопротивляется, вверяя себя этой умелой хозяйшкe, — он словно прыгает на ручки к Агафье, женщине сильной, дорожной, вполне способной поднять и укачать Илью Ильича.

Карбаускис не ставил перед собой задачи перенести на сцену многостраничный роман Гончарова, в его сценической версии отсутствует не только Штольц, но и много других персонажей. Он представил на зрительский суд героя, чей жизненный уклад никак не вписывается в окружающую действительность, не выносит с ней столкновения. Режиссер явно жалеет Обломова: вечный ребенок, он так и не научился приспособливаться, вертеться, идти на компромисс, этот персонаж «застрял» в пространстве между веком сегодняшним, прошлым и позапрошлым. И в этом его трагедия и безысходность.

Дарья АНДРЕЕВА  
Фото Сергея ПЕТРОВА

## ГОСПОДУ ВИДНЕЙ...

**П**ьеса американского драматурга **Дона Нигро «Звериные истории»** (перевод **Виктора Вебера**), поставленная **Семеном Спиваком** (режиссеры **Наталья Архипова**, **Сергей Яценюк**, режиссер-ассистент **Мария Мирош**, художник **Николай Слободяник**, музыкальное оформление **Сергей Патраманский**, художник по свету **Денис Дьяченко**, видеопроекции **Валентина Суханова**) в **Санкт-Петербургском молодежном театре на Фонтанке**, это, по сути, 10 новелл, в которых происходят «наблюдения за человеческой природой». Скорее даже — 10 притч, монологи и диалоги не диких зверей, а тех животных, что обитают в непосредственной близости от людей (исключая бабуина, считающего себя их прародителем). Тех самых домашних попугайчиков, мышей, коров, кошек, индюшек, бурундуков, на чьих поведенческих примерах пытливым и внимательный человек мог бы угадать, уловить и, мо-

жет быть, отчасти преодолеть хотя бы некоторые из длинной череды собственных комплексов. Потому что комплексы наши, разрастаясь и множась, ведут к невывмысленным трагедиям. Нередко — к гибели.

Точно, подобно снайперскому выстрелу, Семен Спивак заявляет своеобразный пролог к этим притчам, выбранным им из 11, содержащихся в пьесе. Пляж, молодые люди греются на солнце, мирно играя в карты. Но вот появляется группа девушек, и — начинают работать инстинкты: подсмотреть, как они переодеваются, броситься враспынную от их пронзительного визга и одной, самой решительной из девушек, которая, воинственно размахивая юбкой, понесется в след наказать обидчиков. А они явятся чуть позже с букетом подсолнухов для каждой, получают в награду улыбки мгновенно все простивших, натянут сетку и начнут играть в волейбол... Этот пролог не только смыслоопределяю-

*Мышь — Э. Спивак*





Утконос — И. Мартынов

щий в плане трафаретных мотивов поведения (точнее — инстинктов), но и очень красиво решенный в пластике играющих воображаемым мячом, хотя рядом — только руку протяни! — настоящий (режиссер по пластике **Игорь Качаев**).

А дальше начнутся истории, в которых многие узнают свое — может быть, глубоко скрытое; может быть, рвущееся наружу, чтобы хоть кто-то разделил; может быть, открытое окружающим, но от того не менее острое и болезненное...

Главные побудительные мотивы всех действий и поступков — незнание, непонимание самих себя и своих жизненных целей ярче всех персонажей выражено у Утконоса, блистательно сыгранного **Иваном Мартыновым**, в его каком-то неисчерпаемом,

горьком одиночестве: «Я не знаю, кто я, зачем я? Я боюсь дня: когда я исчезну, боюсь стать никем... Можно я с вами посижу?» И еще — в невозможности противостоять инстинкту, что сильнее чувства одиночества, как происходит это в притче «**Мышеловка**», в которой ведущая шоу для мышей, кажется, собравшая все штампы всех ведущих телевизионных шоу, рассказывает о мышеловках. Но заканчивается шоу, приняв из рук ассистента длинное черное пальто, она набрасывает его на алое платье и — повернувшись на несколько секунд спиной к зрительному залу, перед нами предстает женщина, уже совсем другим, «не телевизионным» голосом, устало произносящая: «Я кое-что знаю об одиночестве...» Она бредет в свой дом, но просыпается ночью, потому что не может противостоять искушающему запаху сыра в мышеловке и, подчиняясь неодолимому инстинкту, идет к огромным челюстям, которые через миг захлопнутся над ней. **Эмилия Спивак** создает сильный, незабываемый образ той, что не может противиться инстинкту, даже если он ведет к гибели, что она понимает отчетливо и ясно, но — тем не менее...

Семен Спивак — едва ли не единственный на сегодня режиссер, на мой взгляд, который безбоязненно вскрывает такие фундаментальные для русского психологического театра понятия как «жизнь человеческого духа» в тесных, душащих рамках, через боль, страдание, душевное одиночество, несовпадение со своим временем и с самим собой. Безбоязненно, безоглядно вскрывает, не боясь обвинений в «старомодности», смешивая, словно химик в лабораторной колбе, реакции и оттенки поведения не только персонажей, но и своих артистов, но и своих зрителей.

Не в этом ли ключ к разгадке главных секретов: почему большинство зрителей приходят на спектакли Молодежного театра на Фонтанке по несколько, если не сказать — по многу раз?

Не в этом ли ключ к разгадке бесконечно-го, никакими рамками, кажется, не ограниченного умения артистов этой труппы пропускать через себя все мельчайшие детали





Три индюшки — К. Дунаевский, Я. Соколов, А. Варова

характеров своих персонажей, мотивов их поведения, движения взаимоотношений порой от одного полюса к другому?..

Начиная с истории двух индюков (превосходные работы **Ярослава Соколова** и **Константина Дунаевского**), мечтающих поскорее получить свою кукурузу, и индюшки, выразительно воплощенной **Алисой Варовой**, под насмешки друзей грезящей о том, как она будет играть на саксофоне, — в зрительном зале звучит смех. Потому что это, действительно, смешно: индюки пытаются охладить ее пыл, объясняя, что это невозможно, не имея пальцев и губ, а индюшка Пенни воспламеняется все больше и больше, демонстрируя игру то на воображаемом рояле, то на барабанах, то на скрипке. А потом уходит и — раздается мелодия саксофона. Застывшие перед закрытой дверью индюки, несколько минут назад объяснявшие со знанием дела, что нужно иметь, чтобы играть на этом инструменте, растерянно задаются вопросом: «А что такое саксофон?..»

И зритель, пришедший в театр не только для того, чтобы отвлечься и развлечься, наверняка невольно припомнит, как горячо и страстно приводил он веские доказательства тому, о чем не имел ни малейшего представления...

А дальше его, этого зрителя, будут ждать испытания все более и более жестокие и серьезные.

Милые домашние попугайчики Ричи (отличная работа **Сергея Яценюка**) и Пегги (**Ирина Полянская** играет ярко, пользуясь широкой палитрой гротесковых красок, в которых, по словам А.В. Сухово-Кобылина, живет особый вид — «смех-содрогание») ласково щебечут друг с другом, бессмысленно повторяя диалог, вероятно, своих хозяев. Но постепенно Ричи, явно наделенный хоть каким-то интеллектом, все больше раздражается, обвиняя Пегги в непроходимой глузости. В ответ на обвинения Пегги произносит на разные голоса длинный монолог из всех слов и предложений, услышанных от людей, по радио, по телевизору, возбудив в друге ярость:



Попугаи — И. Полянская, С. Яценюк

«Чтоб ты сдохла!..», — кричит он, и внезапно Пегги ложится на бок без движения. Ричи еще надо время, чтобы понять — Пегги больше нет в живых. От сбывшегося проклятия. Но главное — от нелюбви и непонимания такой вот «попугайской природы» своим, самым близким.

И здесь смех зрителей обрывается, потому что о слишком многом заставляет нас задуматься этот спектакль.

Ни о чем этом не помышляют три коровы (замечательные работы **Ксении Ирхиной**, **Алисы Варовой** и **Юлии Шубаревой**), сверх всякой меры оживленные тем, что попали в неизвестное место, где ждет их другая жизнь. Они нарядны, кокетливы, настроены на все лучшее, но зритель видит, как на заднике вспыхивает надпись «Скотобойня» и, в отличие от коров, понимает — куда их привезли. Страх, охватывающий каждую из них на пороге, это тоже инстинкт предчувствия, свойственный всем живым существам, животным и людям. Он и на этот раз оправдается — и через сцену пронесут три подвешенные к крью-

кам туши, оставшиеся от мечтательниц о новой, неизведанной жизни.

Есть среди притч и «Великий бурундукский лабиринт», который упорно, хотя и не представляя, зачем именно, роет и роет изо дня в день бурундук. **Сергей Малахов** играет своего персонажа с удивительной силой, в которой органично соединяются черты пролетария первых послереволюционных лет со священной верой в то, что всем станет тот, кто еще вчера был никем, с непоколебимой верой в избранность бурундуков самим Богом. И еще — страх перед исчезновением, небытием в силу ряда причин...

Тот же страх гибели руководит Тэбби, мамой кошкой (прекрасная работа **Екатерины Морачевской**), убаюкивающей свою повзрослевшую дочь Мэгги (очень выразительна, до отчаяния самоистребления играет **Анастасия Тюнина**) поучениями о том, что смысл жизни — в переходе из одной комнаты в другую, потому что в каждой раскрываются новые краски жизни. Но молодая кошка задумывается о предметах поистине философских: есть нитка, которой она лю-



Коровы — Ю. Шубарева, А. Варова, К. Ирхина

бит играть, но нитку протягивает и убирает рука; рука принадлежит мальчику, а значит — кто-то управляет и им, и «теория нитки» складывается в сложную схему, которой приходится подчиняться. Так не лучше ли выйти во двор навстречу любой подстерегающей опасности? И Мэгги выбегает во двор, а мы слышим громкий яростный лай собак...

Нет ответов на вопросы...

Как нет их и у Сурка (очень хорошая работа **Александра Андреева**), одиноко сидящего у окна и видящего в стекле «другого» сурка, повторяющего все его движения, жесты. Они не могут соединиться, обрести друг друга, потому что миром правит тотальное, неисправимое ничем и никем одиночество.

И — незнание того, зачем, ради чего он существует.

Последняя притча спектакля «Звериные истории» подводит своеобразный итог всему, что увидели зрители. Между притчами на сцене время от времени появлялись лемминги: сначала их было двое, Эм (**Сергей Барабаш**) и Лэм (**Андрей Некрасов**), тем-

пераментные, в спортивных серых костюмах с капюшонами, куда-то устремленные, словно точно зная — куда и зачем, они постепенно увеличивались в количестве, их становилось все больше, все увереннее они казались. Лемминги вообще размножаются с невероятной скоростью, хотя по природе своей «одиночки». И им, как далеко не всем из обитателей тундры, свойственно коллективное самоистребление. Может быть, от того, что на новые места обитания они устремляются не в одиночку?..

Лемминги «Звериных историй» не знают, куда и зачем они бегут. Да собственно, их это и не слишком заботит: пропасть вперед? — значит, придется расходиться по домам. Но не надолго. Когда они сбиваются в «коллектив», эта проблема перестает существовать, ее заменяет своего рода философия: летать не умеем, значит, упадем в пропасть или утонем в реке. Не проблема, когда нас так много, когда мы все вместе, и участь — одна на всех... Согласитесь, совершенно человеческое, многим из нас присущее чувство.



Бурундук — С. Малахов

Но перед притчей о леммингах зрителям предстоит еще встреча с Бабуином, блистательно воплощенным **Петром Журавлевым**. Бабуин — существо, которое, наткнувшись случайно на мегафон, с каждым словом начинает обретать силу пророка или, проще говоря, вождя, который мнит себя если не Наполеоном, то уж, по крайней мере, Гитлером — не случайно в истерическом крике его звучат нотки фюрера. Но потом, словно испугавшись своей силы и власти, он положит на место мегафон и попытается закопать его в песок — чтобы не искушать понапрасну, чтобы дал спокойно и сосредоточенно съесть припасенный банан...

Двумя притчами, о Бабуине и леммингах, завершается спектакль, который заставляет так пристально взглянуть в себя, повернув глаза зрачками в душу, как советовал принц Датский Гамлет. Это необходимо всем.

И еще несколько слов о сценографии и музыке в спектакле.

Сценография Николая Слободяника проста, но, как всегда не просто функцио-

нальна, а метафорична: пляж, на котором начиналось действие, становится границей двух стихий — земли и воды, нерасторжимых, позволяющих, находясь на тверди, устремляться помыслами и мечтами в чреватую бурями воду: такую опасную и такую влекущую. Наступает момент, когда надписи-названия на заднике начинают, подобно слезам, скатываться струйками вниз, словно оплакивая нашу непредсказуемую участь, нашу осознанную или неосознанную тягу к самоистреблению.

Подбор музыки, осуществленный Сергеем Патраманским, разумеется, не без участия режиссера, сложен и отчетливо подчеркивает единство мысли спектакля: от различных композиций до песен группы «Аквариум» «Господу видней» и группы «Нogu свело» «Хару мамбуру». И слова песни «Господу видней» становятся своеобразным проводником боли за все, происходящее в этом мире, Семена Спивака и его уникальной труппы.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото Юлии КУДРЯШОВОЙ предоставлены театром

## «МИЗАНСЦЕНА — ПОСЛЕДНЕЕ, ЧЕМ НАДО ЗАНИМАТЬСЯ»

**20**-й театральный сезон в Ростовском музыкальном театре начался премьерой оперы Модеста Мусоргского «Хованщина». Грандиозное музыкальное произведение стало на сцене живой волнующей историей. О том, как достигался такой эффект, мы разговариваем с режиссером спектакля Павлом Сорокиным.

— Павел Евгеньевич, когда вы в театре выжидали это сочинение, то наверняка понимали, что оно суперсложное не только для исполнения, но и для восприятия. Ведь мало того, что в «Хованщине», скажем так, музыка не ласкает слух. Это не Россини, не Верди. Люди вряд ли будут выходить после спектакля, напевая что-то из услышанного. Но еще и литературная основа необычная. Понимание того, кто кому кем приходится, осложняется обилием славянизмов. Например, «на прю великую грядем», «утверди завет наш», «отжени словеса лукавствия» и т.д. и т.п.

Так на какую публику вы рассчитывали: на подготовленную или на достаточно широкую, традиционно проявляющую интерес к вашему театру?

— В идеале — на подготовленную, но все-таки чтобы ею не ограничиваться. Я видел свою задачу в том, чтобы перетянуть внимание слушателей с лексики на человеческие отношения. Они помогут «разгадывать» текст. Тогда он воспринимается не на лингвистическом уровне, а на эмоциональном.

В процессе работы, разговаривая с Ярославом Тимофеевым (музыковед, музыкальный критик — прим. автора), мы пришли к одной мысли: о любой опере можно сказать — про что, о «Хованщине» — нет.

— Поясните, пожалуйста.

— Не надо заикливаться на исторических подробностях. В конце концов, они здесь условны.

— Ну да, «страшен царь Петр». А ему-то сколько лет тогда было?

— Десять. Мы даже сначала хотели мальчика выпустить на сцену (юный царь), но потом отказались от такого иллюстративного приема. Строго говоря, до Софьи и Петра слушателям-зрителям не должно быть дела.

— Но они все-таки, не будучи действующими лицами, в этой истории присутствуют.

— Они упомянуты. Но в той сцене, когда меня декорацию, выходят одетые в петровские мундиры наши артисты оркестра и монтировщики, получается, что петровцы, которые грядут, все меняют вокруг.

— В последние десятилетия режиссер в оперном спектакле играет более значительную роль, чем прежде. В музыке Мусоргского одновременно событий, вероятно, и от режиссера требует умения решить эти сцены. Например, в момент, когда Шакловитый диктует донос, мы слышим плясовую «Жила кума» и следом хор стрельцов. И венчает эту сцену хор «Ой ты, родная матушка-Русь». А во втором акте в словесный поединок князей «врезается» гимн раскольников «Победихом».

— По партитуре хор в первом действии находится за сценой, и во встрече Ивана Хованского он наполовину за кулисами. Но, учитывая технические возможности зала, я понял, что хор надо выпустить тогда, когда он не окажется выпадающим звеном. Зачастую технические задачи наталкивают на сценическое решение. Вот хор «Победихом» мы в совместном решении с маэстро Андреем Ивановым поставили в ложу, практически посреди зала, и это раздвинуло рамки действия.





Павел Сорокин

В опере три хора: народ, стрельцы, черноризцы. Еще дети. А хор в театре один, и мы решили его артистов часто не переодевать. Объяснили им, что это одни и те же люди, которые в разных обстоятельствах надевают разные маски, приспособливаются. Тогда сцены с ними обрели дополнительный смысл.

*— По существу все сценические задачи: хоть в драме, хоть в опере или балете — решаются через актера, а не через трюк, не через эффектный прием. Вы как полагаете?*

— Конечно, мизансцена — последнее, чем надо заниматься. Она сама придет, когда мы поймем, что происходит с людьми. Мне ситуация интересна, а не мизансцена. Нет у нас в спектакле ни одного диалога, чтобы текст совпадал с тем, чего человек хочет и о чем думает. Все наши герои стремятся усыпить бдительность друг друга.

Я приходил на сдачу партий и видел, как они выучиваются в традиционной — в самом плохом смысле — манере. Скульптурные позы, суровый, грозный вид — все по-театральному, по-оперному. Ну, я взял себя в руки. Понял, что артисты насмотрелись интернета, и это никому не пошло на пользу.

В процессе работы мы договорились со всей постановочной группой и исполнителями, что никто не будет играть злодея. Статусность персонажей меня вообще не интересует. Они все князья, все голубых кровей. И что — они не люди? У них у всех должна быть простая модель поведения. Каждый, в конце концов, жаждет и добивается счастья. Беда в том, что все эгоисты.

Мы, работавшие над спектаклем, искали пути от условности в сторону жизни. Например, нигде в либретто не да-

ется отсылки к тому, что у Хованского есть персидки. Он просто говорит о них, и они появляются. Обычно ставят это как дивертисмент, персидки в каких-то баядеристых костюмах. Но нам в энергетически концентрированный спектакль никак не хотелось вводить балетный дивертисмент. Вообще, в опере не может быть вставных номеров. После хора-откровения людей, которые не знают своего пути (он может быть только к смерти), мы решили, что это должна быть сцена в бане. Персидки стирают белье, чтобы люди во всем чистом могли идти к своему концу.

– *Вы говорили на пресс-конференции, что ставший в последнее время популярным прием перенесения действия в другую эпоху вас не занимал. И правда, какая в этом нужда, если ассоциации с сегодняшним днем возникают мгновенно: смута, церковный раскол, волнение в народе. А когда Досифей корит враждующих князей: «Народ бежит в леса и дебри от ваших новшеств лукавых», – тут же на ум приходят «приморские партизаны».*

– Действительно, параллель не надуманная. При социальных катаклизмах во все времена народ не знает, к кому прибиться, ищет идеал, без которого жизнь невозможна. Вечная история... А костюмы у нас и без того стилизованные, условно исторические. Если бы мы переодели персонажей в современную одежду, это уронило бы главный конфликт драмы и воспринималось бы как лобовой прием.

– *Я уловила в вашей трактовке отчетливую мысль: то, что в религиозно-философской теории называется теодицеей. Это богооправдание. С Господа снимается ответственность за зло мира. Она перекладывается исключительно на людей, погрязших в грехе отступничества.*

– Поскольку Господь создал человека по своему образу и подобию, то он дает ему милость самим фактом рождения. Появившийся на свет человек уже оправдан. Бог не мешает ему и в оперной истории прощает через смерть. Заговор-

щики осознали свой грех и готовы пожертвовать собой, чтобы у народа было будущее.

– *С первой же сцены вы все задаете высокий градус исполнения. Просто передохнуть некогда.*

– Мы не поддались этому искушению. Если снизить градус, он больше не наберется. Тут неостановимое кипение страстей. И, конечно, нужно внутреннее подтверждение того, что делает артист. Пение текста «про текст» недопустимо. Например, контральто не может петь историю покинутой девушки (я говорю о Марфе). Мусоргский никогда бы этого не допустил.

– *«Хованщина» – новый, очень сложный для труппы материал. Как он повлиял на всех участников этой работы?*

– Я бы сказал, что пришло помудрение. У артистов стали глаза другие. Все понимают, с какой грандиозной музыкой мы имеем дело. А финал, реконструированный Ярославом Тимофеевым (он собрал его из черновиков Стравинского), уникален и впервые прозвучал в нашей постановке. Взят за основу старообрядческий распев как набор музыкальных символов. «Хромающая» симфоническая основа воспринимается как неуверенная походка младенца. В Европе финал играет как вознесение умерших, у нас – как обобщение всех событий, произошедших до трагического пожара.

– *И все же его очищающий огонь сулит надежду на обновление жизни?*

– Это естественная трактовка финала.

– *Театр постоянно гастролирует за рубежом, и «Хованщина», вероятно, будет там экзотическим явлением?*

– Напротив. Она там идет часто, а как раз у нас ее постановки редки, хотя уверен, что по-настоящему эмоционально ее может воспринять только русский человек.

Беседу вела Людмила ФРЕЙДЛИН

Фото автора

## МЕЖДУ ЧЕРНЫМ И БЕЛЫМ «ЛЕБЕДЕМ»

**Н**аверное, нельзя найти среди зрителей, да, пожалуй, и театроведов, журналистов тех, кто отзывался бы о **Людмиле Петровне Поляковой** плохо. Достаточно лишь упомянуть о ней, как тут же слышишь восторженные слова. Причем, создается впечатление, что все они не формальны, все искренни.

А иначе, кажется, и быть не может. И доброжелательное отношение публики к Людмиле Петровне представляется ответом на естественность ее актерского «почерка». На проявляющуюся в каждой работе высокую степень отдачи избранному делу. На эмоциональность и умение наполнять любой по объему и качеству, включая и самый несовершенный ролевой материал человеческим содержанием.

Яркий пример этого — роли Поляковой в современных телевизионных фильмах и сериалах, участием в которых Людмила Петровна не пренебрегает. На ее счету были съемки у Ларисы Шепитко и Элема Климова, Александра Прошкина и Леонида Марягина, Петра Фоменко, иных больших режиссеров. Основу соответствующего репертуара Людмилы Поляковой сейчас составляют бабушки, но она, судя по публичным высказываниям, этого не стесняется. Равно как и своего солидного возраста, вместе со многими ровесницами обладая способностью внешне меняться только к лучшему с годами, прибавляющими еще и мудрость.

Однако последнее свойство наряду с проникательностью, позволяющей проникать в самую суть «предлагаемых», зачастую,

*«Волки и овцы». Чугунов – В. Дубровский, Мурзавецкая – Л. Полякова. Фото Н. Благодраина*





*«Дети Ванюшина». Арина Ивановна – Л. Полякова,  
Александр Егорович – Б. Невзоров. Фото Н. Антипова*

критических «обстоятельств» различных ролей было присуще Поляковой смолоду. Думается, вероятно, благодаря этому уже в дебютных актерских опытах Людмила Петровна ощущалась масштаб ее разносторонней индивидуальности. Недаром Полякову, в чьей профессиональной «палитре» лирико-драматические, трагические «краски» органично сочетаются с «красками» комедийными, в период учебы на курсе **Виктора Ивановича Коршунова** в **Училище имени М.С. Щепкина** сравнивали с корифеями «Дома Островского» (вдобавок и стипендию она получала не рядовую, а названную в честь легендарного мхатовца — Николая Павловича Хмелева). В частности, сравнивали с **Верой Николаевной Пашенной**. И это, как признавалась Людмила Петровна, ее и радовало, и смущало, интуитивно подтолкнув к решению начать свой артистический путь не на прославленных подмостках Малого театра, хотя такой шанс у нее был. А в **Театре на Малой Бронной** под руководством **Андрея Александровича Гончарова**.

Но первые успехи Поляковой были связаны с **Театром имени К.С. Станиславского**, куда Людмила Петровна поступила в 1965-м. Именно там состоялось сотрудничество с главными театральными режиссерами ее отнюдь не простой, далекой от «звездной» безукоризненности (вопреки наличию почетных званий «Народной артистки России», лауреата Государственной премии РФ и премий нескольких фестивалей) артистической судьбы — с **Леонидом Варпаховским** и **Анатолием Васильевым**.

С Варпаховским, впрочем, Людмила Петровна встретила в работе еще в студенчестве, будучи занятой в массовках спектакля Малого театра «Маскарад» М.Ю. Лермонтова (1962). С Васильевым — зрелой актрисой. Леониду Викторовичу она обязана обретением уверенности в своих возможностях. Анатолию Александровичу — счастьем сотворчества с командой не просто хороших партнеров (на которых ей, справедливости ради надо заметить, неизменно везет), а подлинных единомышленников.



«Дети солнца». Антоновна — Л. Полякова, Лиза — Л. Титова. Фото А. Хрупова

Все это было очень важно Поляковой. Потому и не забывается, побуждая Людмилу Петровну рассуждать с трепетом и волнением о том времени. О васьлевских спектаклях — о «**Первом варианте «Вассы Железновой» М. Горького** (1978), «**Серсо» В. Славкина** (1985). И, конечно, о «**Продавце дождя» Р. Нэша** (1972) в режиссерской интерпретации Варпаховского, доверившего ей сыграть Лиззи, которая, полюбив, из странного, угловатого существа превращалась в настоящую красавицу, словно пробуждавшуюся от глубокого сна, как распускающийся под воздействием тепла и влаги бутон диковинного и драгоценного цветка.

А Варпаховский, по воспоминаниям Поляковой, ассоциировал Лиззи с «белым лебедем». Мурзавецкую же из «**Волков и**



овец» **А.Н. Островского** (1975), роль которой Людмила Петровна также сыграла у этого режиссера, — с «лебедем черным». Но при всей точности эти определения были условны. Особенно, если учесть тот факт, что образы, которые воплощала Людмила Петровна на сцене, в кино, на телевидении ранее, и роли, сыгранные Поляковой позднее, в **Малом театре**, где она по инициативе Юрия Мефодьевича Соломина служит с 1990 года. Образы эти никогда не бывают однозначными — положительными или отрицательными. Они, как это происходит у большинства представителей, увы, стремительно рedeющей когорты мастеров школы русского психологического театра, сложны, подчас противоречивы. «Партитура» любой из этих ролей у актрисы разобрана до мелочей. А еще — в поведении и поступках ее героинь (даже властной, авторитарной **Мурзаецкой** из датированного 1994 спектакля Малого театра «**Волки и овцы**» в режиссуре **Виталия Иванова** и бросившей своего ребенка **Ксении Рябцевой** из телевизионной постановки **Валерия Кремнева** «**Хозяйка детского дома**» **И. и В. Ольшанских**, 1983) всегда есть своя, сердечная логика. Поэтому зрительская аудитория чаще всего проявляет к ним симпатию, понимание.

Так **Ловийса** в снятой режиссерами **Вейко Кертулле** и **Лидией Ишинбаевой** телеверсии «**Молодой хозяйки Нискавуори**» **Х. Вуолийоки** (1979) покоряет желанием, несмотря на пережитые потрясения, не дать своей душе очерстветь. Нянька **Фелицата** из поставленной **Сергеем Женовачем** пьесы **А.Н. Островского** «**Правда — хорошо, а счастье лучше**» (2002) — обаянием, в хорошем смысле хитростью, предпримчивостью, что помогает соединению молодых влюбленных. А нянька **Антоновна** из «**Детей солнца**» **М. Горького** (режиссер **Адольф Шапиро**, 2007) — чувством сострадания к родным ей людям, которые оказались бессильными перед лицом надвигающейся социальной катастрофы. **Арина Ивановна** в «**Детях Ванюшина**» **С. Найденова** (в режиссуре того же **В. Иванова**, 2013) и вовсе восхищает внут-



«Правда — хорошо, а счастье лучше».  
Фелицата — Л. Полякова. Фото Н. Антипова

ренней силой, стремлением соединить рвущиеся родственные узы.

Собственно, она, **Арина Ивановна** и есть единственная опора разрушающегося семейного уклада **Ванюшиных**. Именно в ее молитве ищет утешения муж, **Александр Егорович Ванюшин** (**Борис Невзоров**), находящийся почти на грани отчаяния. А в лишенном показного пафоса упорстве, с которым эта удивительная женщина отстаивает близкие ее сердцу духовные ценности, мы видим очередное подтверждение того, что они-то и являются в жизни самыми насущными. И это дорогого стоит в наши дни, когда нередко «правят бал» совсем другие понятия.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН  
Фото из архива Малого театра

## «МНЕ КАЗАЛОСЬ, Я — КАРМЕН»

**А**ктриса Театра имени Вл. Маяковского **Юлия Соломатина** — человек обаятельный и легкий в общении. Работая в одном из лучших театральных коллективов Москвы, она не потеряла критичного и ироничного отношения к себе и понимания, что только в любви и постоянном поиске рождается достоверное существование на сцене. В ее творческой копилке много ярких ролей: **Анна Дивер** в пьесе **Артура Миллера** «Все мои сыновья», **Груше** в брехтовском «Кавказском меловом круге», **Любовь** в «Последних» **Максима Горького**, но точнейшее попадание в образ — роль

Юлия Соломатина. Фото Т. Беляевой



загадочной **Фоби Грин**, гостьи Канта в одноименном спектакле. С 2016 года у нее не было премьер, но сознательно взятая пауза помогает артистке обрести новый опыт, необходимый для профессии.

— *Вы легко согласились на интервью. Почему вам интересен этот разговор?*

— Наверное, на меня влияют дети, с которыми я в настоящее время работаю: когда им предлагают что-то, они отвечают либо «да», либо «нет». Вот я и ответила, как ребенок. Потом уже подумала: зачем?! Для меня интервью — каждый раз стресс. Но я сейчас придумала себе испытания: иду на все, что мне несвойственно. К примеру, недавно я встала на сёрф. Никогда не думала, что займусь сёрфингом! Мне это занятие так понравилось, оно вдруг раскрыло во мне что-то новое и неизведанное. И я взяла себе это за традицию — соглашаться на все. Не знаю, всегда ли нужно говорить «да», но надо быть открытым.

Хотя в Москве как раз закрываешься. Я пытаюсь с ней наладить контакт, но пока не удается. Я человек без родины: из Тулы уезжала на время, как все — на заработки, а получилось, что стала москвичкой. Я уже не приезжаю в город, в котором родилась, но и Москву тоже не считаю своим местом. Больше месяца здесь не выдерживаю — срываюсь и еду куда-нибудь. В начале октября меня очень спасли гастроли во Владимире, потому что я уже почувствовала рубеж в месяц.

— *Страшно было осваивать совершенно новую профессиональную стезю, неужели у родителей?*

— Нет, не страшно: когда тебя поддерживают родители, то почему бы и нет? Для меня правильный выбор профессии означает, что человек счастлив на своем месте. Я у мамы часто спрашивала, неужели ей не хотелось пойти в другую сферу, а она го-



«Кант». Фоби Грин — Ю. Соломатина. Фото С. Петрова

ворила, что ей нравится движение (мама Юлии – водитель трамвая – прим. Д.С.). Конечно, вокруг актерской, да и любой творческой профессии разные слухи ходят. Когда я в 12 лет сказала папе, что хочу быть фотомodelью, он ответил: «Когда вырастешь, я тебе объясню, что такое фотомodelь». А потом, прислушавшись к человеку, которому доверял, сам предложил мне поступать в театральный институт.

Бабушка забавно пошутила, что я пошла в них с дедушкой: он был актером деревенского клуба, заводилой, а она – педагогом в сельской школе. Вот сейчас и проявилась преемственность: недавно я поехала в другую страну получать опыт в работе с детьми. С ними происходит взаимообмен, ощущаешь такую отдачу! Я дико рада, что этот опыт продолжается в Москве. На данный момент мне это нравится.

**– Вы и сами закончили учиться не так давно. Целенаправленно или на курс Сергея Женовача, или так сложилось?**

– Я ведь не с первого раза поступила в РАТИ: слетев с конкурса, пошла в Славянский институт на актерский факультет. Не знаю, что мне было нужно в 17 лет. По-моему, вообще ничего. Какое-то время спокойно училась в коммерческом вузе, официанткой по ночам работала. А потом что-то в голове щелкнуло: почему бы не поступить? Здесь ведь нет никакого рецепта – пропускать ли год для подготовки или лучше быть при деле. Моя знакомая несколько лет поступала, параллельно работая в торговом центре, но сейчас она выпустилась у прекрасного мастера, служит в классном театре, у нее есть роли.

И с учебой у Женовача все само собой сложилось. Учась на курсах во ВГИКе, вдруг стала ходить в театры. На спектак-

ле «Мальчики» на поклон вышел Сергей Васильевич, и я со слезами на глазах сказала: «Я буду у вас учиться». Так и получилось. Параллельно набирал курс Константин Райкин, и конкурсные показы были поставлены на один день. Кто-то из абитуриентов пытался показаться и там, и там, а я подумала: «Ну куда я буду бежать?»

– *Как подбирали конкурсную программу? Вы кажетесь тургеневской девушкой.*

– Я читала «Кармен» Проспера Мери-ме: ярко, не всегда понимая, о чем, – хотела взять темпераментом. Это была моя единственная проза, и мне нужно было поступить. Потом уже на конкурсе мне посоветовали еще что-то подобрать, и я подумала: «Пусть это будет «Письмо незнакомки» Стефана Цвейга». Эта героиня уже ближе к тургеневской девушке. Но на тот момент мне казалось, что я – Кармен.

– *Поступая, думали о дальнейшей профессиональной судьбе? В какой театр хотели?*

– Я человек без амбиций, это не очень хорошо. При поступлении не думала о том, чтобы работать, например, в Большом. Я немного расстроилась, когда к Сергею Васильевичу в СТИ не попала, потому что за 4 года обучения очень привыкла к этому человеку. Пускай он не вел у нас актерское мастерство, но он один раз в неделю приходил на показ, и у нас были обсуждения, разговоры, размышления, впечатления о прочитанном, просмотренном, увиденном. Когда уже выпустилась, иногда перед сном включала интервью и записи Женовача и просто слушала его голос. Мне его не хватало, как родного человека.

А вообще я рада тому, как все сложилось. После выпуска мы ходили только в три театра показываться. Миндаугас (*худрук Театра им. Вл. Маяковского Миндаугас Карбаускис – прим. Д.С.*), видимо, смотрел наши дипломные работы и позвал просто почитать монологи, даже без отрывков, а Юрий Николаевич Бутусов нас с «LIEBE. Schiller» по пьесе «Разбойники» пригласил в Театр имени Ленсове-



«Кавказский меловой круг». Груше — Ю. Соломатина.  
Фото С. Петрова

та (*спектакль некоторое время игрался также на сцене Театра им. Вл. Маяковского – прим. Д.С.*). Следующий спектакль в январе будет.

– *Как вас приняли старшие коллеги?*

– Старшее поколение такое же, как наше. Думаю, даже Мария Николаевна Ермолова когда-то была, как я или Вера Панфилова, с которой мы вместе играем в «Канте». На этом спектакле как будто во сне все происходило. Этим, наверное, и интересна Маяковска: видишь разные школы и можешь чему-то научиться. Помню взгляд Михаила Ивановича Филиппова, когда мы только начали репетировать. Он как будто студент, который только что выпустился: так же пробует, ошибается, не боится, а где-то

и боится. И я поняла: чего бояться — он такой же, как и я.

**— Вы можете быть очень ироничной на сцене. В каком жанре вам комфортнее всего?**

— Мне кажется, там, где комфортно, — скучно, и ты сразу проигрываешь. У меня нет ни одной такой роли. В каждом персонаже я ищу и себя тоже, но интереснее материал и герой, который дальше от меня. Там интересно копаться и находить. Недавно я подумала, что мне хотелось бы попробовать поработать в остром комедийном жанре. Это не очень умно сейчас прозвучит, но я вспомнила одного персонажа — мистер Бин. Хочу поступать так, как он. Такой фрик — почему бы и нет?

**— Еще во время учебы вы сыграли во множестве классических пьес. Какая драматургия вам ближе?**

— Ближе та, где есть человек и тема — будь то зарубежная или русская классика. Возможно, мне хотелось бы сыграть что-то современное, потому что я не понимаю, как в этом существовать, что делать. Но для Маяковки ли такие жесткие пьесы? Хотя я, например, слышала, что сейчас даже Горький не приветствуется. Знакомый режиссер пошел в театр N к худруку M и предложил поставить какую-нибудь пьесу Алексея Максимовича. На это ему ответили: «Да вы что?! Кто на него сейчас пойдет?»

**— Насколько важно наличие жизненного опыта, адекватного роли? Где набирали опыт для роли Груши в «Кавказском меловом круге»?**

— Я его до сих пор не набрала. У меня практически не было ролей в театре, где бы я изначально была распределена в материале. Кроме «Последних» Горького, везде я кого-то заменяла по разным причинам. В «Меловой круг» я пришла за короткий период до премьеры, догоняла и запрыгивала в последний вагон. И до сих пор, наверное, запрыгиваю, пытаюсь что-то понять... Знаю женщин, которые действительно бежали из Абхазии, они мне рассказывали про это бегство — волосы дыбом вставали. Сейчас в Боярских палатах СТД РФ вышел прекрасный

спектакль Жени Беркович «Считалка» про грузино-абхазскую войну.

**— Вы легко подчиняетесь постановщику?**

— Каждый спектакль — это борьба. Я абсолютно форменный артист, еще со времен студенчества: мне можно два часа объяснять роль — я не пойму. Понимаю через внешнее, через форму, тогда что-то свое рождается. Бывает, что мне не нравится работа конкретного режиссера, но я иду за ним всегда, развиваю и поддерживаю каждое его предложение, вдохновляюсь и предлагаю что-то свое. Иногда это происходит не в тот момент, когда нужно, а как раз тогда, когда надо за ним идти. А иногда стоит предложить, чтобы он загорелся твоей идеей. Для меня все обоюдно, важно быть на одной волне.

Есть режиссер... Не стану его называть, потому что буду говорить только комплименты, а он странно к ним относится. За ним я иду всегда, может, не понимая, чего он хочет, но я настолько ему доверяю, что выполняю все, что он выстраивает. Он задает только схему, рисунок роли, но никогда не делает разбор, не объясняет, чего персонаж хочет. А потом все приходит: «Ах, так вот что тут на самом деле!» С этим режиссером я очень люблю такие ребусы. Даже если у тебя не пойдет сегодня спектакль, зритель этого не заметит.

**— Вам не обидно играть небольшие роли?**

— Самое классное — маленькие роли, серьезно! В них столько фантазии, можно через один эпизод ярко сыграть судьбу человека. Нас Сергей Васильевич учил быть общим целым и работать в ансамбле. Со стороны кажется, что есть главные герои и второстепенные — ан нет, мы все на равных: кто-то создает атмосферу, хотя у него меньше текста. Недавно смотрела «Рассказ о счастливой Москве» (спектакль *Миндаугаса Карбаускаиса* — прим. Д.С.) в «Табакерке». Там у Яны Сексте не очень много сцен, но она такая запоминающаяся, яркая! Это же прекрасно.

Мне не обидно, и когда спектакли снимают — с ними нужно вовремя прощаться





«LIEBE. Schiller». Фото В. Майорова

ся. Стараюсь с легкостью и принимать, и отдавать. Не испытываю ревности к коллегам. У нас в некоторых спектаклях играют приглашенные артисты. Воспринимаю это как вызов труппе, от которого все активизируются. Мы ведь расслабляемся: получили распределение и спокойно существуем, а тут кто-то появился со стороны — как так?! Что, у нас нет своих артистов?! Значит, мы будем доказывать, будем проявляться. Хотя я иногда думаю: артист, наверное, должен хотеть ролей и выпрашивать их, а я этого не понимаю и не делаю. У меня даже нет ролей-мечты. Мне нравится что-то открывать в том, что тебе дают, — в случайном. Ну, пришла к тебе роль твоей мечты — и все, и отдыхай! Кидаться во что-то неизвестное для меня более интересно.

— *Сейчас вы сознательно взяли паузу в театре?*

— Я сейчас немножко затерялась в театре, перестала его любить и смотреть, потому что каждый раз расстраиваюсь: нет ориентиров, а после спектакля еще хуже. Я ничего не могу делать без любви, поэтому два года не выпускалась. Конечно, есть периоды эйфории, например, когда только

только приходишь в театр. Но когда у меня пропадает любовь, мне лучше уходить, ведь я любую деятельность, в которой существую, воспринимаю в том числе и как хобби. Приходит зарплата, и ты удивляешься и вспоминаешь, что это же твоя работа, за которую ты получаешь деньги!

У меня нет желания быть на виду, наверное, потому, что я не актер — я человек. Всегда сомневаюсь в этой профессии, поэтому циклично, через энное количество лет, ухожу из нее. Сейчас настал момент, когда я побоялась совершить ошибку и взяла паузу, чтобы не уйти из нее насовсем. Это было мое сознательное решение: я пытаюсь себя найти в других сферах, но так, чтобы найденное отложилось в копилочку для актерской истории. Я не чувствую, что могу быть только актрисой, но сублимировать свои мысли и переживания могу только на сцене, в репетициях, в танце. Если бы мне разрешили пойти в музыкальную школу в детстве, я бы, наверное, стала гениальной пианисткой, но — не случилось! И все равно думаю, что я много чем могу заниматься в жизни.

Дарья СЕМЁНОВА

## НОВАЯ ЖИЗНЬ ИРИНЫ ПАШКЕВИЧ

**П**ара минут общения — и я в очередной раз заражаюсь ее мощнейшей позитивной энергией. Поздравляю с юбилейной датой, в которую как-то не верится. «Да, я теперь двойная отличница! — улыбается заслуженная артистка России, мастер сцены **Самарского театра кукол Ирина Пашкевич**. — Я всю жизнь занимаюсь любимым делом. И что бы ни происходило — никогда ни на что не жалуясь. А в пятьдесят пять лет начинаю новую жизнь — я без пяти минут режиссер!»

Ни папа, ни мама к театру никакого отношения не имели, а Ира с детства мечтала стать актрисой. Музыкальная, пластичная, яркая, десять лет отдала двум музыкальным школам — сначала фортепиано, затем хоровое отделение. Не поступив к Петру Львовичу Монастырскому на курс артистов драматического театра, пошла в музыкальное училище на отборочный тур к Роману Борисовичу Ренцу. Спустя годы, Ирина с благодарностью вспоминает своего любимого педагога и режиссера, привившего любовь к искусству театра кукол.

Ирина Николаевна убеждена, что настоящий театр невозможен без психологизма,

образности и философии, без сопереживания героям. Куклы помогают развиваться душе не только ребенка, но и взрослого человека.

В Самаре, при Союзе театральных деятелей есть клуб для подрастающего зрителя. Ирина с удовольствием знакомит детей из детских домов с таинством театра кукол. У каждой куклы свой характер — бесшабашный, наивный, ехидный. С куклами Ирина Пашкевич не играет и не работает, она живет жизнью каждого своего персонажа. Формальная игра и произнесение текста псевдокукольным голосом ей чужды. Не удивительно, что после одного из спектаклей маленькая девочка с восторгом шептала о Котенке, которого играла Ирина: «Он не настоящий, он кукла, но он живой!».

**Владимир Гальченко**, заслуженный артист России, председатель Самарского отделения Союза театральных деятелей России: «В профессии мы с Ириной одной группы крови. Театр для нее не место службы, а код жизни».

В спектакле **Екатерины Образцовой «Басни Крылова, музыка Глинки...»** у актрисы всего две сцены, в одной из них — без едино-



*Ирина Пашкевич на репетиции*



*Р. Ренц со своими студентами. Справа — Ирина Пашкевич*

го слова. Но как она держит зал на импровизации, какие эмоции вызывает у публики!

Однажды жизненные обстоятельства разлучили ее с театром: сын был маленьким, нужно было зарабатывать. Обмануть судьбу не удалось — через год с небольшим она вернулась на сцену.

В Самарском театре кукол Ирина Пашкевич делится с начинающими артистами секретами кукловодства. Помню, как однажды в Тольяттинском театре кукол сразу после закрытия занавеса она сорвалась со своего места в зрительном зале, чтобы с коллегой в четыре руки пройти с тростевой куклой пару сложных движений.

Ирина Николаевна была лауреатом губернского профессионального конкурса

«Самарская театральная муза», а когда работала в жюри, я видел в ее глазах и восторг от успеха конкурсных спектаклей, и слезы, если встреча с искусством не состоялась. «Трудность нашей профессии в том, — размышляет Ирина Пашкевич, — чтобы зритель не замечал владения техникой кукловодства и эмоционального, образного перевоплощения, чтобы он видел на живом плане не актера и не куклу, а живущего своей жизнью того или иного героя — Кота, Поросенка, Жирафа. И юный, и взрослый зритель, сопереживая происходящему, должен быть там, в художественном мире спектакля».

Слушая актрису, я смотрю на ее руки, легкими, воздушными движениями под-

черквивающими паузы и эмоциональные всплески. Ирина любит марионеток с многочисленными нитями, со сложной партитурой движений, с «оживлением» каждого кукольного организма. Но интереснее ей работать с тростевыми куклами, к сожалению, в последнее время не так часто задействованными в ширмовых постановках.

На пятьдесят первом году жизни Ирина Николаевна стала студенткой Самарского государственного института культуры. На втором курсе, сделав инсценировку по роману Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза», поставила в Учебном театре СГИКа драматический спектакль о силе человеческого духа. Режиссерский дебют в Самарском театре кукол намечен на весну 2019 года. Дипломным спектаклем Ирины Пашкевич станет сказка Ирины Токмаковой «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», работать над которой она будет с художником-постановщиком Ириной Хмарук. В свое время именно в этой сказке в роли Аленушки актриса дебюти-

ровала в театре кукол. Сейчас ей интересна роль **Ведьмы**.

За тридцать четыре года в Самарском театре кукол Ирина Пашкевич сыграла больше пятидесяти ролей: Кролик, Поросенок — «Ты для меня» Г. Саггира, Клоунесса, Принцесса, Колдун, Баба-яга — «Прыгающая принцесса» Л. Дворского, Лиса — «Аистенок и пугало» Г. Крчуловой и Л. Лопейской, Клариче, Старуха — «Любовь к одному апельсину» В. Синакевича, Лиса — «Как лиса медведя обманывала» М. Смехова, Царица, Царевна, Нянька — «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина, Фея Гевюрцина, Волшебница третья, Князь — «Карлик Нос» В. Гауфа, Гном Суббота, Королева — «Белоснежка и семь гномов» О. Табакова, Л. Устинова, Лиса — «Красная шапочка» Ш. Перро, Обезьяна — «Басни Крылова, музыка Глинки», Несмеяна, Мать Емели — «По щучьему велению» В. Сударушкина, Петушок, Чернильница, Прачка, Жена пастуха, Старшая фрейлина — «Принц-Свинопас» Г.-Х. Андерсена...

«Зулейха открывает глаза»





*«Новые приключения Колобка». А. Жерноклёв и И. Пашкевич*

*«Прыгающая принцесса»*







*Ирина с сыном Дмитрием*

В 2013 году режиссер из Ульяновска **Людмила Гаврилова** поставила в Самарском театре кукол с Ириной Пашкевич моноспектакль «Спящая красавица» по сказке **Шарля Перро** и музыке **П.И. Чайковского**. Образное решение было необычно: стоящая на возвышении в красивом платье актриса статична, движения ее рук лаконичны. Платье играет роль декорации, его раскрывающая двойная юбка символизирует то или иное место действия, куклы-марионетки работают ниже подиума и на талии платья актрисы. «Спектакль получил неоднозначный, в стилистике камерного салонного театра, — вспоминает Ирина Николаевна. — Мне сначала было тяжело переключаться в диалоги с самой собой. Этот спектакль стал для меня настоящей проверкой на профессионализм».

В театре и за его стенами долгосрочных планов Ирина Пашкевич не строила и не строит, живет мечтами, которые сбываются не сами по себе. Ответственность и строгость в работе по отношению к самой

себе и к коллегам, стремление и умение работать, увлеченность любимым делом — с годами эти качества ее характера только крепчают. Бесконечно преданная театру актриса, заботливая мать, надежная подруга — она успевает все. Она любит зиму. В мужчинах ценит преданность, в женщинах — искренность. Раньше просыпалась с утра пораньше, сейчас может позволить себе поспать, перечитать любимую книгу. Всем напиткам предпочитает травяные чаи. Считает, что ее самая большая удача в жизни — сын, самостоятельный, творческий человек — архитектор и дизайнер.

О чем ни заговори с Ириной, через минуту все сведется к театру. Сейчас в репертуаре Самарского театра кукол спектаклей для взрослых нет. В мечтах у режиссера Ирины Пашкевич — серьезная драматургия. А мечты у нее сбываются...

*Александр ИГНАШОВ*

*Фото из архива Ирины Пашкевич*

## «В ЧЕЛОВЕКЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ВСЕ ПРЕКРАСНО...»

**Ч**елная и утонченная актриса, исполнительница главных трагедийных ролей **Анна Дюкова** работает в **ТЮЗе имени А.А. Брянцева** уже 19 лет. Актерское обаяние, яркий ум, невероятная женственность и умение держать зал в напряжении — невероятные дарования актрисы. Самоотверженная и гордая **Гермиона**, справедливая и идеалистичная **Елена Сергеевна**, спрятавшаяся от мира в безумии **тетушка Йос**, кокетливая и алчная **Лидия**, холодная и осторожная **Одиноца** — сценические образы актрисы овеяны шармом и легкой самоиронией.

Увлечение будущей профессией пришло из детства — родители Анны Дюковой известные актеры Архангельского театра драмы. Закулисное детство принесло и первый сценический опыт — Анна вышла на сцену театра в два года, затем в пять лет — в образе

*Анна Дюкова. Фото Л. Бурченковой*



мальчика в спектакле «**Две зимы и три лета**». Чуть позже начала заниматься в музыкальной школе и стала участвовать в школьных спектаклях. Погружение в актерскую профессию шло постепенно, но уверенно. Родители актрисы прочили дочери будущее переводчика, но в 12 лет Анна твердо решила, что будет актрисой. Поступление в Петербургскую театральную академию увенчалось успехом, и в 1999 году она окончила курс А.Н. Куницына.

С этих пор Анна Дюкова работает в ТЮЗе имени Брянцева. Актриса с большим теплом относится к театру и партнерам, которые за годы плодотворной совместной работы стали настоящими единомышленниками. Анна Дюкова — часть великолепной актерской команды, чувствующей дух времени и улавливающей сиюминутные микроизменения, которые происходят в душах партнеров и зрителей.

Актриса считает любовь основным двигателем таланта и тем ключом, который вскрывает творческий импульс. Наверное, поэтому в ее большой любящей семье все занимаются творчеством: муж — известный артист кино **Илья Шакунов**, сестра **Анастасия** — актриса Театра имени Ленсовета, дочь **Василиса** ходит в театральную студию и уже играет в репертуарном спектакле ТЮЗа — исполняет роль **Вирджинии** в спектакле «**Кентервильское привидение**».

Анна Дюкова ежегодно появляется в премьерных спектаклях театра: в прошлом сезоне сыграла **Гермиону** в «**Зимней сказке**» **Уланбека Баялиева**. Умная и величавая жена, чистота и нравственность которой не вызывают вопросов, вдруг становится средоточием злобы и агрессии. Мученический ореол овеивает прелестный образ героини, которая уверена в своем решении и по-королевски непреклонна. В этой роли Анне Дюковой удается достичь невероятного градуса шекспировского трагизма, сочетающегося с верой в высшее провидение.



*«Контракт». Топ-менеджер — А. Дюкова*

*«Зима, когда я вырос». Тетушка Йос — А. Дюкова*





«Зимняя сказка». Гермиона — А. Дюкова, Леонт — А. Иванов

В спектакле «**Контракт**» Тимура Салихова актриса играет топ-менеджера крупной компании, пытающегося подчинить юную сотрудницу незримому закону договора, лишив девушку чувств и собственных мыслей. Анна воплощает в себе образ абсолютного зла, которое действует хладнокровно и бескомпромиссно. В утопическом мире пьесы успешность человека оценивается исключительно с финансовой и социальной стороны, что является актуальной темой для размышлений. Безэмоциональная, обезличенная героиня Анны Дюковой стремится сделать окружающий мир таким же стерильным и механичным, лишенным человеческих ценностей. Актриса с невероятным талантом перевоплощается в образ жрицы зла, наполненной отрицательной энергией и бескрайним эгоизмом. Осенью 2018 года артисты сыграли спектакль на Эдинбургском фестивале, и работа всего актерского состава была высоко оценена критикой.

Один из дорогих для актрисы спектаклей — «**Дорогая Елена Сергеевна**» Александра Иванова. Стремление рассказать подрастающему поколению о нравственных идеа-

лах, дать возможность пережить драматический опыт, не впустив его в свою жизнь, — были главными предпосылками работы. Духовные силы учительницы, которую играет Анна Дюкова, находятся на пределе. Она настолько зависима от своих учеников, что с радостью открывается им, желая преодолеть одиночество. Идеалистические, гуманистические принципы противопоставлены хаосу и эгоизму, который царит в сознании подростков. Раскол между поколениями, невероятная дистанция между людьми не позволяют состояться диалогу. Мир героини обрушивается, когда она понимает, что дети совершенно не разделяют те духовные принципы, которые важны для нее. Она использует все навыки красноречия, пытается доказать необходимость быть нравственным человеком, и меняет сознание своих учеников, но какой ценой.

Самобытные работы в детских спектаклях открывают актрису с другой стороны. Постановки «**Датская история**», «**Кентервильское привидение**», «**Плыл кораблик белопарусный**» — рисуют нежные и полные лирики и юмора сценические образы.

«Доходное место».  
Вышневецкая —  
А. Дюкова,  
Вышневецкий —  
Н. Иванов







«Дорогая Елена Сергеевна». В роли Елены Сергеевны

В мюзикле **Виктора Крамера «Кентервильское привидение»** Анна Дюкова играет маму Вирджинии, миссис Отис, истинную американку, которая всегда находится в движении и не боится трудностей. Прагматичность, рационализм, смелость и харизма пронизывают оптимистичный образ героини, который актриса создает с удовольствием. В спектакле для подростков **«Зима, когда я вырос» Артема Устинова** Анна играет тетюшку Йос — одинокую женщину, которая потеряла мужа и не смогла пережить это. Она живет в своем мире, не желая воспринимать реальность. Актриса прекрасно справляется с ролью, воплощая образ беззащитной женщины, болезненно уверенной в том, что беды еще не закончились и нужно опасаться жестокого мира.

Анна Дюкова исключительно гармонично смотрится в спектаклях, поставленных по произведениям XIX века, словно для нее это родной воздух. Русская классика любима актрисой. **«Бешеные деньги»**, **«Доходное место»**, **«Маленькие трагедии»**, **«Иу-**

**душка из Головлева»**, **«Отцы и дети»** — благодатная почва для личностного роста. Спектакль **«Отцы и дети» Георгия Цхвиравы** рисует сознательную и уравновешенную героиню, для которой собственный покой дороже смятения чувств. Совершенно другой образ актриса воплощает в **«Иудушке из Головлева» Георгия Васильева**. Ее Аннинька — провинциальная актриса, скатившаяся на самое дно жизни. Образ смертельно больной героини, которая когда-то мечтала о прекрасной жизни, талантливо воплощен Анной Дюковой. В спектакле **«Маленькие трагедии» Руслана Кудашова** актриса предстает в роли Луизы, героини **«Пира во время чумы»**. Девушка пытается перехитрить смерть, показав собственное бесстрашие и безразличие. Актриса с неподражаемым талантом исполняет музыкальную композицию **Александра Вертинского «Коканетка»**, вызывая шквал аплодисментов в зрительном зале.

В спектакле **Александра Кузина «Бешеные деньги»** Анна играет бездушную красавицу Лидию, которая ради материальных ценностей готова пойти на все. Она легкомысленна и корыстна, эгоистична в своих поступках. Кокетливость, умение очаровывать и пленять наполняет героиню. В спектакле **«Доходное место» Дмитрия Астрахана** предстает в образе **Вышневецкой**, некоем прообразе изменившейся и повзрослевшей Лидии. Она не может смириться с теми беззакониями, которые ее окружают, и стремится сделать мир прекрасным.

Анне Дюковой удастся преобразовать художественную реальность: она создает притягательные сценические образы, которые любимы публикой. Стремление постигать новое в профессии и идти вперед пронизывает существование актрисы и помогает достигать поставленных целей. Включенность в работу, острое и ответственное отношение к делу, желание нести свет наполняют ее. Хрупкость и нежность, сочетающиеся с огромной силой воли, — невероятные пласты личности, в которой все по-чеховски прекрасно.

Елизавета РОНГИНСКАЯ

## «УРОК» ОТ БДТ

Это третий режиссерский опыт артиста **Валерия Ивченко** в Санкт-Петербургском БДТ. Дебютный, «Черное и красное» по рассказу А.П. Чехова «Калхас» и пьесе С. Беккета «Последняя лента Крэппа» увидел свет на Малой сцене Большого драматического в 2003 году. «Старик и море» по повести Э. Хемингуэя — там же в 2005. И вот теперь появилась «Кроткая» **Ф.М. Достоевского**, чья премьера состоялась на Второй сцене БДТ (в Каменноостровском театре) в марте 2018.

А в октябре ее показали в Москве, в рамках одиннадцатого **Международного театрального фестиваля «SOLO»**, в Театральном центре «На Страстном». На почти пустой игровой площадке, где из предметов мебели была одна железная кровать. В глубине же сценического про-

странства — огромная плазменная панель, на которой в кульминационные моменты спектакля возникали проекции (художник-постановщик, видеохудожник — **Мария Шеметова**) крупных планов героя этой постановки, отсылавшей нас к теме отношений Мужчины и Женщины.

К теме, уже давно успевшей набить оскомину, старой, как мир, и, тем не менее, остающейся все еще неисчерпаемой, в «Кроткой» обретшей мощное трагическое звучание. Ведь данное произведение Ф.М. Достоевского — о столкновении не только двух разных, изначально противоположных миров, но о настоящей войне самолюбия или, точнее было бы сказать, гордынь.

Как известно, в летописи БДТ — это вторая версия «Кроткой» (предыдущая, выпущенная Львом Додиным с Олегом Бори-

В. Ивченко





В. Ивченко  
в спектакле «Кроткая»

совым в главной роли, датирована 1981 годом). И сегодняшнюю версию можно смело считать авторской работой Валерия Ивченко, который сам (как в ситуациях с композицией для «Черного и красного», со «Стариком и морем») написал инсценировку повести, поставил и сыграл главную и единственную роль, обозначенную Достоевским просто и лаконично — Он.

Решение, как это и должно было быть у приверженца традиций русского психологического театра, основанное на уважении к литературному первоисточнику, ориентированное, прежде всего, на глу-

бокое погружение в классический текст.

В результате с каждым эпизодом спектакля мы словно перечитывали книгу (это подтверждали периодически появляющиеся на экране названия ее глав). Однако плавной, постепенной «пристройки» к спектаклю нам это не гарантировало.

Все произошло сразу. И даже как-то стыдно было эмоционально не соответствовать Валерию Ивченко при такой стопроцентной отдаче этого артиста роли, с которой столкнулся зал в случае с его персонажем, по роду занятий Закладчиком.

Причем, расслабиться Ивченко себе не позволил ни на минуту. Включая и два антракта (а спектакль длился два часа пятьдесят минут), после которых он вновь выходил на подмостки сосредоточенным, в состоянии, сравнимом с туго натянутой струной.

При этом исполнительская палитра Ивченко оказалась полна тончайших, по сути, совсем не сочетавшихся между собой нюансов, но благодаря которым в его монологе интонации отчаяния и надежды соединялись с нотками жестокости и вместе с тем нежности. Все это и нам позволило и не принимать поступки Закладчика, как будто ставившего намеренные жесткие «эксперименты» над собой и своей женой, и вместе с тем сочувствовать ему, упорно пытавшемуся разобраться в причинах самоубийства той, кого он успел полюбить.

И это делало Закладчика-Ивченко, на протяжении почти всего сценического времени (за исключением моментов его обращения к периоду военной службы, когда он надевал мундир) облаченного в нижнее белье (костюмы **Ларисы Конниковой**), абсолютно беззащитным. Впрочем, могло ли быть иначе, если он исповедовался?

Да и тебе, как зрителю, также довелось пережить на «Кроткой» (кстати, удосто-

енной специального приза фестиваля «SOLO») особенные ощущения, связанные с мысленным экскурсом в собственное прошлое, с которым ты ведешь непрерывный, зачастую мучительный спор. Постоянно вспоминаешь свою, хотя и не отличающуюся такими, как у Достоевского, страстями, но тоже достаточно сложную историю с дорогим и, увы, ушедшим из жизни человеком. И думаешь, что, наверное, не стоило придавать такое уж серьезное значение каким-то проблемным обстоятельствам, а надо было просто постараться найти в себе силы для понимания. Тогда, вероятно, удалось бы сохранить пусть и крупницы, но все-таки тепла, ради которых судьба и сводит, на первый взгляд, абсолютно непохожих, но, по большому счету, родных людей.

Так просмотр «Кроткой» невольно превратился в некий ненавязчивый нравственный «урок» (в чем, между прочим, не было ничего удивительного, все-таки БДТ недаром носит имя Георгия Александровича Товстоногова, который считал, что театр и должен «будить совесть человеческую»), став к тому же значимым фактом твоей, личной биографии. И то, и другое сегодня — редкость.

*Майя ФОЛКИНШТЕЙН*

## ПОД ЗНАКОМ КАЧЕСТВА

**Н**аверное, не будет преувеличением сказать, что **Свердловская государственная детская филармония** занимает сегодня особенное место среди себе подобных учреждений культуры. Филармония не просто занимается экспериментальной концертной деятельностью, именно здесь становится понятно, что приставку «детская» в названии учреждения нельзя ассоциировать с легкойвесной и несерьезной самодеятельностью. На протяжении последних нескольких лет на сцене Детской

филармонии ставятся масштабные проекты, для постановки которых привлекаются известные авторы — Максим Дунаевский, Ким Брейтбург, Егор Шашин и другие.

**29 ноября** стал в прямом смысле этого слова знаковым днем для Свердловской государственной филармонии. Учреждение одним из немногих в сфере культуры России удостоилось **Знака качества «Лучшее — детям»**, который директору филармонии **Людмиле Скосырской** торжественно вручили в Общественной палате Рос-



Директор Свердловской детской филармонии  
Л. Скосырская с наградой Знак качества «Лучшее – детям»

сийской Федерации. Само событие неординарное и заслуживает внимания уже одним тем, что впервые концертная услуга вошла в табель оценок, присуждаемых ранее самым разным «продуктам», в основном, не имеющим отношения к творчеству...

Огромный вклад в организацию работы Детской филармонии, ее развития в качестве актуального и современного учреждения вносит именно она, Людмила Скосырская. Это она первой решается на самые смелые творческие эксперименты в стенах филармонии, приглашая для сотрудничества лучших специалистов в области сценических искусств – режиссеров, драматургов, балетмейстеров. Кроме того, директору удалось собрать команду, способную работать вдохновенно, творчески. Организационно, технологически в филармонии сегодня способны реализовывать проекты любой сложности. Среди коллективов, работающих на базе филармонии, нет слабых

или сильных. Все студии равны как по уровню исполнительского мастерства участников, так и по требованиям, предъявляемым к ним, – скидку на возраст здесь не делают, с самых ранних лет помогая детям не просто находиться в мире искусства, но и в полной мере ощущать свою ответственность за причастность к нему. Ансамбль скрипачей, ансамбль танца «Улыбка», Джаз-хор, капелла мальчиков и юношей, оркестр народных инструментов – каждый из коллективов по своему уникален. Все они не раз становились лауреатами громких творческих событий не только в России, но и в других странах. Ансамбль танца «Улыбка» был выбран Илзе Лиена для участия в масштабном проекте «Весна священная» на сцене Большого театра. Джаз-хор в 2017 году был удостоен внимания Валерия Гергиева и приглашен для участия в Московском Пасхальном фестивале. Людмила Скосырская не скромничает, называя студии Детской Филармонии брендообразующими коллективами региона. К примеру, много ли оркестров способны отыграть за неделю 17 концертов подряд? А оркестр народных инструментов, гастролируя в прошлом году по Свердловской области, сумел это сделать. Гордость филармонии – открывшийся здесь четыре года назад Театр мюзикла. Сегодня в нем две труппы – детская, где занимаются ребята от 9 до 17 лет, и взрослая, профессиональная, состоящая, в основном, из выпускников **Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского и Екатеринбургского государственного театрального института**. Большинство из них активно задействованы в репертуарной афише Детской филармонии. С 1 апреля в Свердловской Детской государственной филармонии появились актерские ставки – на сегодняшний день их 13.

Среди последних громких постановок, которые в последнее время были поставлены на сцене Детской филармонии, можно отметить мюзиклы «Маугли», «Дубровский», а также мюзикл «Парижские тайны», мировая премьера которого состоялась на сцене Свердловской государственной дет-





«Парижские тайны». Сцена из спектакля

ской филармонии в конце октября. Спектакль поставлен при поддержке федерального Министерства культуры — на постановку был выделен грант Правительства Российской Федерации. Это первая в мире постановка по мотивам одноименного романа **Эжена Сю**.

Авторами мюзикла стали композитор **Ким Брейтбург** и автор либретто **Евгений Муравьев**, также одну из музыкальных тем — «Мама», написал известный французский шансонье **Нильда Фернадес**. Режиссером мюзикла стала **Алла Чепинога** — выпускница ГИТИСа, кандидат искусствоведения, которая уже поставила более 25 спектаклей на сценах Мариинского театра, Новой Оперы и многих других. Также в создании мюзикла приняли участие хореограф — художественный руководитель балета «Street Jazz» **Сергей Мандрик**, художник-постановщик — **Марина Абдуллаева**.

Большинство героев «Парижских тайн» сыграли участники знаменитого ансамбля «Улыбка» — по предложению Людмилы Скосырской, они были наравне со взрослыми привлечены к работе. И действительно, было бы непостыдной ошибкой не использовать имеющийся рядом столь шикарный ресурс — дети участвуют в большинстве

сцен, они и играют, и танцуют, и поют. И делают это замечательно.

«Парижские тайны» — не просто мюзикл, а мюзикл эстрадный, основная особенность которого в том, что здесь не театр пытается попасть в эстрадный фокус, а наоборот — эстрадное шоу, насколько это возможно, старается взять себя в театрализованные рамки. Хотя, если говорить откровенно, после просмотра остается ряд вопросов. Во-первых, это нельзя назвать полноценным мюзиклом — в нем звучат всего два вокальных дуэта, остальные же партии разбиты на монологи, что более характерно для шаблонного музыкального спектакля. Во-вторых, к сожалению, свести к одному знаменателю поющих актеров и играющих певцов не получилось, разница между их подготовкой очень заметна, особенно в дуэтах. Половина актеров, задействованных в «Парижских тайнах», — профессиональные оперные исполнители, вторая половина — драматические актеры, в связи с чем, разумеется, уровень вокала слишком уж разнится. Достаточно дослушать мюзикл до первого вокального дуэта — в сцене «Дуэль», чтобы даже неискушенный зритель на слух различил профессионального певца и не очень умелый вокал драматического ар-



*Оркестр народных инструментов*

*Выступление Джаз-хора*





Ансамбль скрипачей

тиста, органичного в своей роли, излучающего всю энергетику отрицательного героя. То же можно сказать и о многих других действующих лицах, точнее, об их исполнителях. Промахи, конечно, нельзя категорически назвать критическими. Вкупе с довольно незамысловатой музыкой они вполне сглаживаются неожиданными интересными режиссерскими ходами, разнообразными ролевыми партитурами, функциональной декорацией, яркими костюмами, продуманной рельефностью сценического пространства, помогающей логично разместить сразу несколько мизансцен одновременно — все это органично вплетается в литературный материал. Кроме того, для многих исполнителей большие роли в «Парижских тайнах» — дебютные, поэтому хочется надеяться, что уже через пару месяцев мюзикл будет выглядеть более сыгранным, органичным и цельным. В целом постановку можно назвать симбиозом классики и современности, который нынче довольно популярен у массового зрителя.

В данный момент в Свердловской Детской государственной филармонии уже активно идет работа над новыми проекта-

ми. В декабре на сцене Театра мюзикла Детской филармонии состоялась премьера — «Летучий корабль» **Максима Дунаевского**. Остальные проекты пока держатся в секрете. Известно лишь, что вновь к работе привлечены профессионалы музыкального театра. По словам руководства филармонии, новые спектакли обещают быть яркими, захватывающими и непременно интересными зрителям всех возрастов. Кстати, в 2019 году Детская филармония отмечает юбилей — **40 лет**. И эту дату учреждение готово встретить в самом воодушевленном и позитивном настроении. Ведь, если перефразировать одну из главных вокальных тем мюзикла «Парижские тайны», «Все в мире случайно и все не случайно...», — то успех Свердловской Детской государственной филармонии нельзя назвать случайным — это результат кропотливой профессиональной работы, ориентированной на качество и высокий уровень.

Людмила КОЛМАНОВСКАЯ

Фото из архива Свердловской государственной  
детской филармонии

# АРЗАМАС-18

**У**дивительный город Арзамас — не большой, но с роскошными огромными храмами и монастырями, тщательно реставрируемыми. На многих домах памятные доски знаменитых сограждан, музей Гайдара, музей Горького, патриарший музей, филиал университета Лобачевского. Вокруг бывшие номерные Арзамасы с высокотехнологичным производством. Интеллигенции технической много. А рядом Серафимо-Дивеевский монастырь, Саровская пустынь не так далеко. Паломники и туристы в Арзамас заезжают часто. Но стоит зайти в здание городского театра, как ореол культурного и духовного центра начинает испаряться. Историческое здание — почти руина. На давно обещанную реконструкцию денег все нет и нет. А того гранта, что выделили на реконструкцию от «Единой России», хватило только на то, чтобы оборудовать зал музыкального училища для показа спектаклей текущего репертуара. Театр же никто не закрывал. Просто в здание аварийное нельзя зрителей пускать. Руководство театра от отчаяния да-

же к церковным пастырям обратилось: мол, в городе такая масштабная реставрация храмов идет — может быть, и на храм искусств немного найдется? Духовенство согласилось помочь, но с условием: репертуар должен стать чисто православным. А это значит не только без Шекспира, Мольера, Чехова, Пушкина, Островского, но и без Куни пришлось бы обходиться. Театр не рискнул.

В такой нелегкой ситуации Арзамасский театр драмы и застала Лаборатория по современной драматургии, которую в рамках государственной Программы поддержки театров малых городов России вот уже который год проводит Театр Наций, руководимый Евгением Мироновым. Впервые куратору творческих проектов Театра Наций Елене Носовой пришлось вместе с приехавшими режиссерами Денисом Хусниязовым, Олегом Ереминым (оба из Санкт-Петербурга), Викторией Печерниковой (Москва) и местным директором Мариной Швецовоной искать по городу площадки, где можно было бы репетировать, про-

«Паника»



водить традиционные мастер-классы по сценической речи, сценическому движению и показывать зрителям эскизы трех спектаклей. В результате пьесе Юна Фоссе «Свобода» досталась оборудованная сцена музыкального училища, «Тридцать три счастья» Олега Богаева отважились обосноваться на бывшей малой сцене исторического здания (старая проводка на которой отвечала замыканием на подключение любого лишнего «фонаря»), а «Паника» Мика Мюллюахо проникла в зал городской библиотеки. Выбор театром пьес из полсотни предложенных арт-директором лаборатории Олегом Лоевским тоже свидетельствует о заботе главного режиссера Амана Кулиева прежде всего о выживании труппы: все три камерные, малонаселенные, не костюмные, при этом две — комедии, а одна — маленькая семейная мелодрама.

Начинались показы, что символично, с «Паники». Режиссер Денис Хусниряров комедию характеров попробовал поставить в уже устоявшихся приемах концептуального театра. Собственно, в характерах трех друзей, запутавшихся в собственных проблемах и фобиях, но пытающихся, хоть и неловко, помочь друг

другу в них разобраться, режиссер разбираться не стал. Он посадил трех молодых актеров в первый ряд спиной к зрителям, дал им микрофоны, а на три стены зала библиотеки направил проекцию бегущих строк собственно текста пьесы. Однако, конфликта изображения текста, его чтения зрителями «про себя» и «проживания» его конкретными персонажами не вышло. Неопытные в концептуализме актеры (к тому же в труппе много непрофессионалов) от волнения и боязни не успеть за проекцией поначалу просто читали, лишь к финалу «втянувшись» в своих героев. Зрители, для которых этот прием оказался неожиданной новинкой, с любопытством следили за развитием сюжета и потом активно участвовали в обсуждении эскиза, говоря в основном о самом приеме, а не о смыслах пьесы.

На временно основной сцене театра режиссер Олег Еремин столкнулся с другой трудностью. Для лаборатории из цикла коротких пьес норвежского драматурга Юна Фоссе арзамасский театр выбрал только одну — «Свободу». Это диалог мужчины и его бывшей жены, которая решила вернуться. Когда-то Она предпочла свободу узам любви, а теперь Он предлагает

«Свобода»







«Тридцать три счастья»

ей всю ту же свободу, потому что той любви для него уже нет. Режиссеру предстояло трехстраничный текст превратить в полноценный эскиз. И он справился с этой задачей весьма элегантно. Сцену заполняет разномастная массовка – случайные зеваки рассматривают происходящее между героями как выставочную инсталляцию: кто-то присматривается к фасону Ее платья, кто-то одобряет Его реакцию, кто-то надеется подсмотреть назревающую «откровенную» сцену, а кто-то примостился на кровати, да и задремал. С одной стороны, такой «музей отношений» придал эскизу очень современное ощущение полной потери интимности, а с другой – стал постановочным приемом, который обещает возможность ввести в уже полноценный спектакль другие пьесы цикла, где «случайные зеваки» в другом сюжете превращаются в персонажей, а персонажи вливаются в толпу зевак. Публика на обсуждении потребовала довести этот эскиз до премьеры. Руководство театра сразу пригласило Олега Еремина на постановку, но, возможно, другой пьесы.

Наиболее адекватным ожиданиям театра оказался эскиз Виктории Печерни-

ковой по пьесе Олега Богаева «Тридцать три счастья». Такое несметное количество счастлих стало возможно для одинокой Старухи, недавно похоронившей мужа, потому что размороженная рыба оказалась той самой золотой, исполняющей желания. И вот сначала вернулся старик, потом молодость, а потом посыпались варианты судьбы, которым Старуха всегда завидовала издали. Режиссер не стала искать в сюжете психологических глубин, пьесой не предусмотренных, не стала выстраивать вторым планом собственный лирический сюжет, а занялась с актерами придумыванием «превращений» и прочих гэгов. Получился смешной и милый праздник театральности, очень пришедший по вкусу зрителям.

Зрителей, как и везде, на показах лаборатории было много. Принимали эскизы с энтузиазмом. И эта зрительская радость заставляла забыть о затянувшейся бездомности Арзамасского театра драмы. Но лаборатория закончилась, а бездомность осталась.

Елена ГРУЕВА

Фото с официальной страницы Лаборатории VK

# ЭСТАФЕТА НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА

**М**ы много говорим о национальном менталитете, но когда речь заходит о современном театре, то данное понятие стараются обходить, или вообще считать рудиментом былой геополитики. И все-таки пренебрегать национальным менталитетом в системе художественных ценностей нельзя, он все равно проявляется в игре артистов, их способности мышления, поведении, как бы ни старались бегущие впереди прогресса критики загнать театры в универсальные проекты, оторванные от национальных корней.

Гастроли **Казанского государственного академического театра имени Галиасгара Камала** в Москве на сцене филиала **Малого театра на Ордын-**

**ке** заставили меня о многом задуматься, в том числе, о национальном менталитете, провозглашенном с момента возникновения театра, объединяющего художников и зрителей в единое целое и позволяющего вольтовой дуге между сценой и залом вспыхнуть ярко и празднично.

К какому бы жанру в этом театре ни обращались, для зрителей это всегда встреча с праздником, где можно почувствовать себя на равных с героями, разделить их тревоги и радости, а самое главное — не ломать голову над сложными режиссерскими ребусами вопреки здравому смыслу. В свою очередь, исполнители разных поколений прекрасно себя чувствуют в игровой стихии, включая буффонаду и гэги.

*«Взлетел петух на плетень»*



Спектакль руководителя театра, режиссера **Фарида Бикчантаева** «**Взлетел петух на плетень**» по жанру тяготеет к комической притче. Я бы его сравнила с гоголевским шедевром «Как поспорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», поскольку конфликт двух семейств Салахетдина и Мирфатиха, живущих по соседству, начинается с пустяка, с мотоцикла, купленного зажиточным Салахетдином и его расчетливой женой Гульбикой. Эта пара с выводком детей, почувствовав власть денег, постоянно провоцирует и дразнит бывшего друга Мирфатиха с худенькой подружкой жизни Гульмарьям, похожей на подростка (**Гузель Шакирова**), родившей трех сыновей, один из которых — спортивный Джамиль (**Ришат Ахмадуллин**) приглянулся дочери соседа — самовлюбленной медсестре Вазиле (**Гульчачак Гайфетдинова**), мечтающей с избранником переехать в город. Тут, казалось бы, роман двух молодых людей из враждующих семей можно отнести к истории Монтекки и Капулетти, ан нет. Комедия положений обязывает и режиссера, и артистов сосредоточиться на абсурде бессмысленной вражды, превращающей нормальных людей в комических фигурантов.

Так Гульбика в ярком исполнении **Ильсии Тухватуллиной**, прозванная «железной леди», невестку сыну выбирает под стать себе. Главное, чтобы у нее машина была, а любовь — дело наживное. Безумные гонки на багажных тележках двух наследников тронувшихся в уме родителей, заканчиваются плачевно для Гульбики, сломавшей в дорожной аварии руку. Но это такая чепуха по сравнению с победой, требующей жертв... Широкой натуре Салахетдина в блистательном исполнении **Рамиля Тухватуллина** тоже в последнее время не везет: засуха может уничтожить грядки с огурцами, приносящими основную доход, а вредному соседу боч-

ку воды жалко... Тоска на сердце такая, что словами не передашь, разве только песня об огурцах в духе шансонье способна прогнать грусть-печаль несчастного селекционера, и тем самым насмешить зрителей до слез!

Так шаг за шагом примитивное, пошлое, скособоченное в сторону потребления начинает заменять внутреннюю суть человеческой натуры. Если бы бесконечную погоню за нарисованным богатством и первенством «кто — кого» не остановил мудрый Хейретдин агай (**Равиль Шарафеев**), то, весьма вероятно, победили бы честолюбие и черная зависть двух соседей, оказавшихся троюродными братьями. Именно голос крови останавливает враждующие семейства, поэтому петух, взлетевший на плетень, объявляет о перемирии в войне далеко зашедших амбиций.

Будучи худруком театра, Фарид Бикчантаев не считает зазорным для себя обращаться к «низкому» жанру, то есть, комедии. Жанру, отнюдь не самому легкому по сравнению с драмой или трагедией. Спектакль с кратким названием «**Вызывали?**», на первый взгляд, кажется пустячком, эдаким занимательно-развлекательным шоу о супружеской верности и доверии. В то же время, это представление, поставленное в духе открытого игрового театра, требует от артистов витальной легкости, озорного легкомыслия и умения «не перегибать палку» и не позволять безвкусицы.

В сценографии **Сергея Скоморохова** — типовая квартира с трубой-мусоропроводом в центре — ничего оригинального не предвещает. Поскольку речь идет о подводных камнях в семейных отношениях, и технические навороты тут ни к чему. Начало спектакля даже кажется несколько скучноватым. Ну, подумаешь: жена обиделась на мужа, уехавшего в дом отдыха без нее, и теперь по возвращении требует от бедняжки ласки и внимания. Хлопанье



«Вызывали?»

дверьми, слезы обиды, праведный гнев оскорбленного мужа — все это мы видели тысячу раз, даже камерный оркестр с лирической музыкой до поры, до времени не вызывает в памяти «С любимыми не расставайтесь»...

Как вдруг в квартиру врывается некий господин с букетом алых роз и бутылкой шампанского, желающий обнять весь мир, не то, что стеснительную Сажиду, пригласившую его в отместку мужу. И тут начинается нечто вроде музыкального водевиля, типа — «муж за дверь — любовник на пороге». И хотя Рашид в феерическом исполнении **Рамиля Тухватуллина** пока не добился своего, ведет он себя вполне по-хозяйски, не зная отказа ни от одной женщины. Тупой сантехник, заявившийся спустя полгода после вызова, спасает Сажиду (**Гульчачак Хамадинурову**) от самонадеянного Дон Жуана, но

вернувшемуся мужу надо внушить, что вольготно расположившийся за столом мужчина, никто иной, как начальник ЖЭКа. Интеллигентный Фандас в исполнении **Ильтазара Мухаматгалиева**, привыкший верить людям на слово, в честь приятного знакомства угощает солидного гостя коньяком, ни о чем не подозревая, а «свой в доску» Рашид рассовывает тысячные купюры в карманы сантехника, чтобы тот не выдал его. Игровая карусель стремительно раскручивается, не давая исполнителям ни вздохнуть — ни выдохнуть.

Вскоре появится легкомысленная кокетка Зейнап (привлекает гротесковое исполнение молодой актрисы **Алины Мударисовой**). Вспыхнувшая любовь к романтически настроенному на отдыхе дантисту оказывается выше приличия и какой-то там жены. Главное — стоять на своем, «приватизировать» расте-



«Мой белый калфак»

рванного Фандаса, как дорогую сердцу вещь, а там уже — дело техники... Даже опытный в адюльтерах Рашид пасует перед таким нахальством.

Дель арте по-татарски набирает обороты, стихия обмана витает в разреженном воздухе притворства, и никакой суд присяжных не способен разобраться в этой запутанной интриге, кроме сантехника Шайхи... Он как будто готов вывести обманщиков на чистую воду. Да вот беда — полученные от Рашида взятки зажимают рот... Фандас не поверит в невинность жены и исчезнет. Здесь бы и надо поставить точку, но комедия не выносит грустного финала, поэтому обиженный муж меняется местами с Шайхи в характерном исполнении **Алмаза Гараева**, и становится сантехником, а тот не зубным врачом нет, — начальником ЖЭКа. Вот такие метаморфозы произошли с героями пьесы **Золфата Хакима**...

Социальная драма «**Мой белый калфак**», показанная в день открытия гастролей Театра имени Камала в Москве, поднимает очень сложную и болезненную тему, связанную с незаживающей раной татарских эмигрантов, когда-то покинувших родину после сталинских лагерей или во времена строителей коммунизма, угнетенных цензурой и не имеющих возможности свободно творить. Место действия — телевизионный мост начала перестройки Казань — Сан-Франциско. Явная публицистика с претензией на документальность в телевизионном формате с огромными экранами для трансляции и двумя студиями, между которыми проходит незримая граница, в основном, носит информативный характер в первом акте и судьбоносный во втором. В отличие от студии в Сан-Франциско с татарским трио вокалистов из Турции, в казанской царит атмосфера на-





«И это жизнь»

пряженная, как на партийном собрании, поэтому все зажаты, будто исполняют тяжелую повинность.

Настроение патриотической аудитории слегка видоизменяется, словно черно-белую пленку промывают чистой водой, когда увешенный орденами седовласый Исмай Акчурин (**Азнар Шакиров**), знающий, как надо жить и во что верить, отказавшийся от своего отца, «врага народа», вдруг узнает в студии Сан-Франциско боевого товарища, с которым встречался на Эльбе, Майка Стерна, а тот (**Айдар Хафизов**), в свою очередь не видит в нем прежнего, смелого солдатика с открытой улыбкой. Незабываемое прошлое Исмай и Майка как бы обретает вторую жизнь на экране, когда две судьбы, идущие параллельно, вдруг пересекаются, и надо спросить у совести: во имя чего они жили и остались живы. Пожалуй, это единственный эпизод в первом акте,

где сухая декларативность отступает, и на первый план выходят человеческие эмоции.

После антракта сценография пространства меняется. Пандусы с софитами опускаются, и на авансцене возникает что-то типа кафе, куда приходит художник Тайфур (**Искандер Хайруллин** играет его на высоком градусе отчаяния, страшного напряжения), привлеченной звуками музыки далекой Родины, откуда он бежал ради свободы.

Уютный ресторанчик с татарской кухней содержат Жак (**Ильдус Ахметзянов**) и его милая жена Катрин (**Алсу Гайкуллина**). Гостеприимные хозяева рады хмурому земляку, пытаются подбодрить его, даже соглашаются взять принесенные картины на продажу, хотя ничего не понимают в импрессионизме. Слово за слово, и оказывается, что Жак, проживший долгую жизнь за

границей, боится возвращаться на Родину, попав в ГУЛАГ после немецкого плена во время войны, и даже матери не решается писать. Пусть она думает, что он погиб, только в его сундуке по-прежнему хранится белый калфак — самое дорогое, что у него осталось от родного дома. Так во втором акте соединяются две биографии в разорванном времени, где каждый из героев казнит себя за нравственное предательство, где воздух чужбины начинает душить, страшное одиночество сжимать горло. И остается только умереть, что и делает Тайфур, свершая самоубийство.

Спектакль «**И это жизнь**» по рассказам татарского классика **Гаяза Исхаки** в постановке молодого режиссера **Айдара Заббарова** выдвинут на «Золотую Маску», что весьма заинтриговало московскую публику и привлекло внимание критиков. Будучи учеником Сергея Женовача, Заббаров многое взял из его творческой мастерской, в том числе вдумчивое отношение к прозе, пытаясь огромный литературный пласт вместить в образную структуру спектакля. Приятно то, что начинающий режиссер отдает пальму первенства подробному проживанию артистом художественного образа, концентрируя внимание зрителей на его характере, начиная с молодости и заканчивая старостью.

Спектакль идет три часа в открытом пространстве сцены художника-постановщика **Булата Ибрагимова** с разбросанными по планшету спрессованными квадратами сена, поскольку речь идет о сельском пареньке, отправленном в Казань учиться в медресе. Там он проходит несколько стадий взросления, изучая Ислам, увлекаясь европейской литературой, теряя невинность и приобретая иммунитет против коварных женщин.

Изначально героя по имени Халим окружают такие же сверстники, как он, но юноша чувствует себя чужаком в стае невежд с примитивными взглядами на мир и будущее сельского муллы. Широкие сани движутся по кругу, наматывая годы жизни Халима, включая горький путь его товарища Гамакбара в исполнении **Фаннура Мухаметзянова**. Это как бы вторая линия эпической саги, в которой дается психологический срез такого же молодого человека, ставшего муллой и оказавшегося непригодным для супружеской жизни, поэтому вынужденного смириться с рождением ребенка от другого мужчины, развернув сани поперек дороги.

Бунт и смирение проходят красной нитью через весь спектакль. Да, главному герою многое дано, и поначалу вернувшийся в родное село Халим готов к революционным преобразованиям, заложенным в просвещении, но окружение требует традиционного подхода к своей должности, а жена подавляет настырностью, глупостью, мещанством. Постепенно сила воли и желание достичь вершин духа покидают Халима, и вот уже ученые книги пылятся под столом, а растянутая кофта мешковато висит на осунувшихся плечах бывшего романтика, когда-то купившего модное пальто, чтобы походить на парижских кавалеров.

Надо сказать: исполнитель центральной роли **Искандер Хайруллин** настолько точно проводит своего Халима по каменистым тропам художественного вымысла, что кажется, артист реально проживает его судьбу. И тут я понимаю экспертов «Золотой Маски», выдвинувших Хайруллина в номинацию «За лучшую мужскую роль».

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото предоставлены театром

# БЕДНЫЙ ЙОРИК ИЗ САРАТОВА

*Я не могу представить, как можно думать,  
что школа должна учить, как надо играть.*

*В такой деятельности, как искусство,  
можно и должно учить только, как не надо  
играть, чтобы не быть ремесленником или*

*Колумбом давно открытых Америк.*

Борис Глаголин

**В** Саратове, в бывшем здании кино-театра «Пионер», а еще раньше католического собора состоялся мастер-класс актера московского театра «Парабазис» Срджана Симича (Сербия) «Методика Михаила Чехова». Актер окончил драматическую студию «Позорница драмских уметности» у себя на родине в городе Новом Саде, где когда-то с 1930 по 1944 годы жил и учился в гимназии заведующий кафедрой гистологии Саратовского медицинского института доктор медицинских наук, профессор Милош Марич, шурин Альберта Эйнштейна.

Возможно, молодой сербский актер изучил систему Михаила Чехова, методику которой сам русский и американский режиссер и педагог перенял у одного из своих учителей театральной школы Петербургского Малого (Суворинского) театра, саратовского актера Бориса Глаголина.

Драматург, режиссер, артист-новатор, заслуженный артист УССР, один из первых кинематографистов России, Борис Сергеевич Глаголин (настоящая фамилия — Гусев (литературные псевдонимы: Бедный Йорик, Б. Г. и другие) родился 23 января 1879 года в Саратове. Его отец, Сергей Сергеевич Гусев (1854—1922), потомственный дворянин, талантливый журналист, сатирик «щедринской» традиции, был знатком и тонким наблюдателем провинциального быта. Публиковался под псевдонимами Слово-Глаголь, Nota bene и другими. Уже в гимназические годы начал издавать журнал «Пустозвон», из-за его обличительной направленности был исключен из 7-го класса Саратовской гимназии. Печататься

начал в «Искре» (1870), потом в «Будильнике» (провинциальные фельетоны «Ерша»), издателем которых был карикатурист Николай Степанов, сын Саратовского губернатора Александра Петровича Степанова.

Последний комендант Форт-Росса (Калифорния, США) Александр Ротчев, оказавшийся в конце жизни в Саратове, пригласил молодого талантливого фельетониста в газету «Саратовский листок». В 1889 году Сергей Гусев стал редактором «Саратовского Дневника», где напечатал рассказы «Пугачев в Саратове», «К пристани» и другие. На провинциальных сценах ставилась его пьеса «По свежим следам»; вместе с И.А. Саловым он написал водевиль «Саратовский анекдот». Гусев был автором, хорошо известным в русской литературной среде, и его талант высоко ценил Н.С. Лесков. Без сомнения, писатель Сергей Гусев оказал очень большое влияние на развитие, культурный облик и мировоззрение сына Бориса.

Василий Розанов в «Актере» образно описывает рождение Бориса Глаголина: «Глаголин помнит, как, когда Господь-скульптор лепил из глины Адама, Он сунул Свой палец в оставшийся ком глины, вероятно, чтобы вынуть то, что пристало к нему, или восхититься тем, что глина отвечает за качество того продукта, который он сотворил. Все это не так важно, но из того отверстия, проделанного Божественным пальцем, выпрыгнул Глаголин».

Находясь в 1907 году за границей, Борис вспоминал свое саратовское детство: «Старушка-бабушка, похожую на добрую Виттиху, на корявый пень или еще на крепость из замшелых камней, сложенную за садом от-

цом во времена его детства»; друзей; маленьких «огальцов», которых он ловил решетом у себя в деревне. Эти крошки совсем и на рыбу не похожи, не похожи они и на пескарей, которые тоже вылавливались решетом из-под кочек полувсыхающей речонки... Ими он питался, когда на несколько дней превращался в Робинзона Крузо. Природа, которая была когда-то очень близка, он жил вместе с ней, была его птичьим мирозерцанием... И все это тоска по России...»

В 1894 году Борис окончил трехлетнее саратовское народное училище № 9. С этого же года он начал сценическую деятельность в саратовском театре Очкина, куда пять лет назад пытался поступить Федор Шаляпин. На театральных подмостках Саратова жители видели В.И. Качалова, М.В. Лентовского, В.Н. Петрову-Званцеву, Н.И. Собольщикова-Самарина, П.А. Стрепетову, Е.П. Шебуеву-Лебедеву, В.Н. Давыдова (И.Н. Горелова) и многих других выдающихся служителей театра. Из иностранных актеров в Саратове в ту пору бывали: Томмазо Сальвини, чьим партнером по сцене позже стал Борис Гусев-Глаголин, Пабло Сарасате, Айра Олдридж, Генрих Венявский и многие другие.

После переезда семьи в Петербург Борис окончил 1-е Санкт-Петербургское реальное училище и осенью 1896 года поступил вольнослушателем на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, но вскоре бросил его и поступил на Императорские драматические курсы по классу В.Н. Давыдова, саратовской знаменитости.

Лето 1898 – Псковский народный театр. Среди учеников Петербургских драматических курсов, принимавших участие в Пушкинских торжествах 1899 года в Святых Горах, привлек к себе внимание студент I курса Императорских драматических курсов Борис Гусев. В то лето он играл в отрывках из «Евгения Онегина» (Евгений Онегин) и «Бориса Годунова» (Самозванец). В том же году он публикует оригинальную комедию для детей «Во сне и наяву». Жажда театрального писательства оказалась не менее жаркой, чем жажда сценической игры. По инициативе Глаго-



Борис Глаголин. 1906

лина начинает выходить журнал «Настроение», составлявшийся силами курса. Печатали его тиражом 30 экземпляров на гектографе в канцелярии училища. Дело не ограничилось переводами из «Происхождения греческой трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. Рецензии на спектакли старших курсов, их ниспровергательский пафос возстановили против Глаголина и преподавателей, и большую часть учащихся.

Весной 1899 года Глаголин сыграл в экзаменационном спектакле старшего курса «Романтики» Э. Ростана, который давался на сцене Михайловского театра в присутствии критиков. Участие Глаголина было примечено А.Р. Кугелем, отметившим «ученика 2-го курса, выделившегося в роли Пер-

синэ прекрасными данными лирического любовника». Далее восхождение совершалось стремительно. Уже в первых числах мая Глаголин играл Ипполита в благотворительном любительском спектакле «Ипполит» Еврипида, ставшем первой постановкой этой пьесы в России, и критики отмечали «выдающийся сценический темперамент, симпатичность и захватывающий драматизм его исполнения». За этим следует летний сезон в Павловском театре, который держали А.Р. Кугель и З.В. Холмская, в нем играли: Ю.М. Юрьев, П.Н. Орленев, В.П. Далматов, К.В. Бравич, М.М. Петипа, Г.Г. Ге. В качестве гастролеров выступали К.А. Варламов и П.В. Самойлов. Глаголин и здесь не остался незамеченным. Критик газеты «Сын отечества» попенял Ю.М. Юрьеву за «неестественность тона, излишнее манерничанье, некрасивую жестуляцию», поставив ему в пример юного актера: «г. Глаголин, несомненно, наделен «искрой Божией», несомненно, человек с большим дарованием: простота и задушевность его игры невольно располагают в его пользу». В 1910 году петербургская газета «Театральный день» провела опрос зрителей. В номинации «любимец публики среди драматических артистов» Б.С. Глаголин (954 голоса) взял верх над Ю.М. Юрьевым (937 голосов).

«Всем нам ясно громадное значение Народного театра, который может быть народным университетом, храмом, где служат Истине. Театр — высшая школа человечества, школа жизненного опыта... Драматическое искусство — высшее из искусств, так как в нем соединяются все прочие», — мысли начинающего актера Бориса Гусева были опубликованы в журнале «Театр и Искусство» (№ 34, 1899 г.) в рубрике «Опыт театральной рецензии» с примечанием редактора А.Р. Кугеля, что статья молодого автора заставляет «задуматься и переступить свод собственных эстетических воззрений». К этому времени Глаголин был уже женат на своей сокурснице, Марии Порчинской, позже ставшей Марией Михайловной Асафьевой, актрисой Александринского театра. (Ее дневник и часть архи-

ва находятся в рукописном отделении Центральной Драматической Библиотеки.)

В 1901 году, окончив экстерном Драматические курсы при Театральной школе, Борис Гусев становится Борисом Глаголиным на сцене, сыграв заглавные роли в драмах А.С. Суворина «Дмитрий Самозванец» и С.А. Найденова «Дети Ванюшина». Взлет Глаголина в Суворинском театре был стремителен, теперь он занимает то положение лирического любовника, которое ему и пророчил Александр Кугель. Уже 5 января 1900 года Глаголин сыграл Гемона в «Антигоне» Софокла, а вскоре с одной репетиции заменил заболевшего Я. Тинского (Бертран в «Принцессе Грезе» Э. Ростана) и стал основным исполнителем. 23 ноября 1900 года был контужен калашей во время одного из самых грандиозных в истории русского театра скандалов, каким стала премьера «Контрабандистов» В.А. Крылова и С.К. Ефрона (Литвина).

Борис Глаголин начал карьеру в Суворинском театре, исполнив роль царя Федора Иоанновича, на что пресса отреагировала весьма язвительно, но менее чем через год — вынуждена была уже в отношении его употреблять самые лестные эпитеты. Борис Глаголин нашел такие выразительные средства, которые приблизили образ к «оригиналу» А.К. Толстого... 15 октября 1900 года на сцене Суворинского театра идет «Том Сойер» — комедия в 2-х действиях Б.С. Глаголина, поставленная им по роману М. Твена. Он уже не только артист, но и драматург, а в 1904-м еще и режиссер (снял в Луге театр, и дал выдвинуться многим молодым актерам).

1904 год, в доме торговой фирмы «Братья Елисеевы» открылся новый театральный зал. Со студенческих времен Глаголин мечтал сыграть Гамлета, и труппа Б.С. Глаголина исполнила «Гамлета» Уильяма Шекспира (в архиве его потомков сохранились почтовые открытки с фотографиями: «Б.С. Глаголин в роли Бориса Годунова», «Б.С. Глаголин в роли Гамлета»).

«Бедный Йорик! — Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки».





Б. Глаголин в роли царя Федора Иоанновича. 1901

Именно в «Гамлете» дебютировал Глаголин-режиссер. Уже после премьеры он опубликовал статью «Призрак Гамлета», в которой причудливо сплелись позитивизм и новейшие мистические искания. Глаголин трактует призрак, а вместе с ним и Франциско, и Бернарда, и Марцелла как галлюцинацию Гамлета, как «один из дурных снов, которые снятся осиротевшему королевичу». Концепция Глаголина оказала влияние на Гамлета Михаила Чехова. Внук Бориса Глаголина, названный в честь знаменитого деда Борисом, стал режиссером Театра на Таганке. Когда на Таганке шел «Гамлет» с В. Высоцким в заглавной роли, Алексей Борисович Гусев, сын Гусева-Глаголина, советовал: «Володенька, мне все нравится, но я хочу, чтобы вы помнили, что Гамлет, кроме всего прочего, был принцем»...

Природным данным Бориса Глаголина, коими едва ли не все критики восхи-

щались, не хватало технической подготовки. Недостатки дикции («то была выразительна, то падала») замечали многие. Пластика также была безупречна: жестикация вместо жестов. Г.К. Крыжицкий, знавший Глаголина по одесским сезонам начала 1920-х годов, оставил любопытное наблюдение: «Глаголин обладал превосходной, я бы даже сказал, виртуозной техникой: сильно заикаясь в жизни, он добился того, что совершенно свободно говорил со сцены, и не только в ролях, но даже выступая перед спектаклем; располагая от природы довольно слабым голосом ограниченного диапазона, он умудрялся производить впечатление артиста с сильным и необычайно музыкальным голосовым аппаратом, богатым всевозможными оттенками. Предельно близорукий, он совершенно свободно ориентировался в сценической обстановке; чуть суту-

лый, он казался на подмостках стройным и гибким. Но дело заключалось не только в умелом преодолении природных недостатков, а в мастерском пользовании всеми выразительными средствами – мимикой, голосом, движением, жестом, в особенностях в комедии».

### ГЛАГОЛИН ЖЕГ СЕРДЦА ЛЮДЕЙ

Критика отмечала, что при огромной популярности артиста Глаголина, она в небольшой степени обусловлена инициированными им закулискими конфликтами и сценическими нововведениями, порой – эпатажными. Так, во время гастролей в Саратове (1905/06) в антрепризе Н.И. Соболевцова-Самарина в финале спектакля по пьесе «Борьба за счастье», одной из самых известных женщин-математиков Софьи Ковалевской в соавторстве со шведской писательницей Анной Леффлер-Эдгрэн, он провозгласил со сцены: «Рабочие всех стран, соединитесь!», озвучив по-своему пролетарский лозунг, чем привел в шок администрацию города и чуть не был выслан из губернии (В это время саратовским губернатором был Петр Столыпин.) Но тут грянул Манифест 17 октября, а уже на следующий день, 18 октября, вечером «во время репетиции громадная толпа явилась в драматический театр с просьбой уступить здание под митинг. Зрительный зал был освещен, и толпа до 3 тысяч наполнила сверху донизу весь зрительный зал, сцену, оркестр и т. д. Всюду сидели и стояли саратовские граждане. Предметом обсуждения на митинге явился Манифест 17 октября и положение, им созданное. Среди ораторов явился и актер Б.С. Глаголин, говоривший о свободном театре. Он сказал, между прочим: «Сограждане! С этого помоста я впервые могу сказать свободное слово, и никто не смеет грозить мне высылкой в 24 часа, как это было три дня назад». Но уже на следующий день при попустительстве полиции начались погромы, сопровождаемые грабежами и убийствами. У Гермогена, духовного предводителя погромщиков, были с Глаголиным свои счеты. Слова артиста о том, что нужно превратить театры в храмы, он понял буквально,

но, как призыв к тому, чтобы превратить храмы в театры.

В 1905 году были опубликованы в Саратов статьи Бориса Глаголина «Несколько слов о детском театре» и «Речь, произнесенная со сцены Саратовского Городского театра 18 октября 1905 г.». Ажиотаж вызвало исполнение Глаголиным роли Иоанны в шиллеровской «Орлеанской деве» в постановке Евреинова. (Только на заре существования театра женские роли исполнялись мужчинами.) Глаголинское исполнение пользовалось неизменным успехом как в столице, так и во время провинциальных гастролей.

В Санкт-Петербурге в 1905 году вышли брошюры Б.С. Глаголина ценой 50 копеек «Почему я играю роль Орлеанской девы» и «Жанна Д'Арк – мужчина?». «Он сам играл «Орлеанскую Деву» и оставил в моей душе неизгладимое впечатление. Я был очарован его смелой и прекрасной игрой», – вспоминал Михаил Чехов.

Театр Литературно-художественного общества (сезон 1905/1906). За 80 лет до появления экранного Шерлока Холмса в исполнении Василия Ливанова Борис Глаголин заставил публику «неистовствовать от восторга», играя в спектакле «Шерлок Холмс», выдержавшем более пятидесяти представлений. Она бы прошла и больше, но М.А. Суворин и Б.С. Глаголин захотели удвоить ее успех, сочинив ее продолжение (пьеса Б.С. Глаголина и М.А. Суворина «Новые приключения Шерлока Холмса», 1906). Борис Глаголин, играя Холмса, «преображался из стариков в молодых и обратно, действовал ловко, быстро и четко», и был особенно хорош, по мнению отдельных критиков, в тех сценах, где прикидывался простаком. Критика считала, что Холмс воспринят публикой, как «гений полиции-всдержительницы, разумной, справедливой, неподкупной», что успех спектакля определен «тоской буржуазного общества по порядку», но Глаголин видел в Холмсе не защитника полицейской реакции, а добродушного добровольного борца за порядок и справедливость. Однажды, играя Холмса, он позволил себе антиполи-

цейскую отсебятину: «Знаю я вашу чрезвычайную и усиленную охрану», — за что был привлечен к ответственности. Чуть раньше он в печати отстаивал право актера на подобные поступки: «За отсутствием у нас фактической свободы слова и сходов театр неминуемо должен обратиться в место отсебятин и народных собраний».

1906/1907 — в конце сезона появился «Перелом» Н.Н. Муратова, пьеса, утверждавшая, что новую жизнь должны строить чиновники, миру которых был противопоставлен член Государственной думы — выходец из крестьян, он подбивал деревню на погром усадьбы, во время которой первой погибала княжна, отдавшая крестьянам свое состояние. Гримирясь одним из деятелей 1-й Думы, Б. Глаголин обращал пьесу в пасквиль.

Глаголин редакторствовал в «Журнале Театра Литературно-художественного общества». Среди авторов, которых он публиковал, — Н.С. Гумилев, М.А. Кузмин, М.А. Волошин, Б.А. Садовский, В.В. Розанов, наш земляк Алексей Толстой, Г. Крэг. Именно по инициативе Глаголина в издательстве А.С. Суворина впервые в России была напечатана книга Г. Крэга «Сценическое искусство».

1909/1910 — гвоздь сезона — «Шантеклер» Ростана, окруженный шумом всевропейской рекламы, поставленный в декорациях, напоминавших «увеличенные копии с рисунков плохих ботанических атласов» и сыгранный с желанием «слишком подлинно реалистически копировать фигуры птиц и животных». Тем не менее, Глаголин в роли Шантеклера, нашел «и манеру держаться, и некоторый пафос с петушиным звукоподражанием, задор, лирику».

1909 — артист выступает на французской сцене, он избран почетным членом Драматической ассоциации Ниццы.

«На художественную высоту истинного сценического творчества» Глаголин поднялся в Хлестакове (возобновление «Ревизора» в новой постановке Н.Н. Арбатова; 20 марта 1909 года). «Мастерство Б.С. Глаголина, как режиссера и актера, производило на меня неотразимое впечатление.



**Б. С. Глаголинъ.**

(Въ роли Дмитрія Самозванца въ драмѣ «Царь Дмитрій Самозванецъ и царевна Ксенія»).

Когда я увидел его в роли Хлестакова, во мне произошел какой-то сдвиг. Мне стало ясно, что Глаголин играет Хлестакова не так, как все, хотя я никогда и никого не видел в этой роли до Глаголина. И это чувство «не так, как все» возникло во мне без всяких сравнений и аналогий, непосредственно из самой игры Глаголина. Необычайная свобода и оригинальность его творчества в этой роли поразили меня, и я не ошибся: действительно так, как играл Хлестакова Глаголин, не играл его никто. Когда позднее мне пришлось самому исполнять эту роль, я узнал в себе влияние Глаголина», — писал Михаил Чехов.

1910/11 — самый заметный спектакль сезона — его бенефис, для которого он выбрал «Молодость Людовика XIV А. Дюма-отца (перевод В.П. Лачинова и А.И. Светлова /А.И. Дубровского/). «Все же во всем этом есть какой-то наивный романтизм...

Притом Глаголин играет, право, недурно, с веселой грацией неся свое звание юного, доброго и великодушного короля», — признавал театральный критик С.А. Ауслендер, сообщая, что на сцене были представлены «и зал Венсеннского дворца и охота, и живые лошади, на которых с опасностью для жизни скачут амазоны и амазонки».

Гонорар Б.С. Глаголина за 12 лет поднялся от 60 р. до 17 тысяч р. В 1911 году он уже имел официальное звание режиссера. Весной в Суворинском театре под знаком «новых исканий» под руководством Глаголина были устроены «майские спектакли», а осенью того же года «искания» продолжил «глаголинский сезон» с необычным репертуаром и приглашением гастролеров. Первой премьерой, вызвав огромный наплыв зрителей, явилась сказка саратовца Михаила Кузмина «Забавы дев», снабженная, «с одной стороны, всевозможными орнаментами Востока, с другой стороны — намеками на так называемую современность». Действие комической оперы происходит в Константинополе. («Ах, не Европа ль Константинополь? Любовь — художника быстрее: Она нам дорисует все...»).

Используя приемы театра миниатюр, Глаголин поставил комедию О. Уайльда «Что иногда нужно женщине» (перевод В.П. Лачинова). Он упродлил бутафорию и режиссу (артисты «делали вид, что едят тартинки, поднося ко рту пальцы»), но ввел в спектакль чучело полосатого тигра на колесиках и катался на нем верхом.

Среди участвовавшей в спектакле молодежи выделялся Михаил или Михайло, как называл его отец, Чехов (он исполнил роль горничной Палаши в водевиле Б.С. Глаголина «На автомобиле»). «Глаголин давал мне все новые и новые роли самого разнообразного характера. Даже женскую роль сыграл я в водевиле, поставленном Глаголиным... Б.С. Глаголин принял во мне большое участие, и в первый же год я получил роль царя Федора, и целый ряд других ролей, — писал в «Пути актера» Михаил Чехов. — Я созерцал моих прекрасных преподавателей:



Б. Глаголин в роли Шерлока Холмса. 1907

М.Г. Савину, В.П. Далматова, Б.С. Глаголина, В.В. Сладкопевцева, Н.Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню их самих. Я учился не у них, но ими самими. И это происходило потому, что описанное выше чувство давало мне единый образ их самих в их непостижимой талантливости».

Б.С. Глаголин гастролеровал на Украине в начале 1910-х годов как артист и режиссер Суворинского театра. В 1915 работал в Харькове в театре Н.Н. Синельникова. После 1917-го он находился здесь в качестве члена Всеукраинского театрального комитета, играл в Харькове в поставленных им спектаклях, — в Киеве с 1917 по 1920 год, издавал здесь свои книги, а в 1920–1921 годах —

в Одессе, Одесской губернии и Причерноморье с небольшой агитгруппой.

Но самым шумевшим спектаклем Глаголина стал «Пан» Шарля Ван Лерберга, «поставленный им в форме драматического обозрения, где актеры играли почти нагими». В своих воспоминаниях о спектакле Г. Крыжицкий писал: «Местные одесские власти его запретили, так как, по их мнению, «пьеса развращающе действует на крестьян», которым Глаголин показывал свою постановку во время поездок по деревням. В это время в Одессу приехал А.В. Луначарский. Глаголин обратился к нему. Анатолий Васильевич написал: «Настоящим удостоверяю, что пьеса «Пан» Лерберга является украшением бельгийской литературы и может быть допущена в любой самый строгий репертуар. — Народный комиссар по просвещению А. Луначарский». Как писали в «Очерках истории русского советского драматического театра», «он (Глаголин) прикрывал лозунгом «социализации театра» свою контрреволюционную идею о религиозном театре. В Харькове под видом пролетарского искусства он пытался преподнести пошлость и порнографию». Один из актеров синельниковской труппы свои корреспонденции из «красного Харькова» в «белую Одессу» подписывал «Саботажник»: «Глаголин дошел до полной беззастенчивости, порнография в самой неприкрытой форме возводилась им чуть ли не в культ. Глаголиным был поставлен на сцене «Голый балет»: все исполнители были в костюме праотцев. Для лучшего эффекта балет сходил в публику. Голые мужчины и женщины располагались в довольно непринужденных позах по барьерам лож...». В августе 1919 года Харьков взяла армия Деникина. Глаголина арестовали за «большевизм» и отдали под трибунал. Возможно, о том позаботились обиженные на него актеры синельниковской труппы.

Глаголин находился под следствием два месяца. Газета «Южный край» в номере от 13 августа 1919 г. сообщила: «Трибунал во время заседаний 8 и 9 августа 1919 г. рассмотрел дело дворянина Бориса Сергеевича Глаголина-Гусева, который обви-

нялся: 1) в том, что пришел к соглашению с большевиками во время их правления в Харькове с намерением оказать сопротивление Белой Армии в деле воссоединения России — статьи 100 и 102 Уголовного кодекса, 1903, приказ № 390 по Белой Армии; 2) в том, что он работал на большевиков как режиссер и директор первого Советского театра и агитировал публику за Красную Армию — статья 1081 Уголовного кодекса, 1909, приказ № 390 по Белой Армии, и статья 129 Уголовного кодекса, 1903; поэтому он был привлечен к суду трибуналом по приказу вооруженных сил Харькова от 31 июля 1919, № 44. Трибунал внимательно, пункт за пунктом изучил дело Глаголина и все подробные отчеты о нем в докладе следственной комиссии, беря в расчет мнение несогласного члена этой комиссии, заслушав тех свидетелей, которых допрашивала комиссия, и тех, кто позднее сам явился в трибунал — и на основе всего, что содержал протокол двухдневного заседания, трибунал пришел к заключению, что обвиняемый Глаголин не виновен в отношении статей 100, 102, 1081 Уголовного кодекса, 1903, 1909, приказа № 390 по Белой Армии, и статьи 129 Уголовного кодекса, 1903. Поэтому трибунал вынес приговор: оправдать Бориса Сергеевича Глаголина. Подлинный вердикт со всеми должными подписями, в подтверждение этого подписался шеф-адъютант коменданта Харькова полковник Ноздрачев».

1912 год — имя Б.С. Глаголина включено в английскую театральную энциклопедию, которая удостоила в то время такой чести только тринадцать деятелей русского театра. На исходе сезона 1924/25 г. Глаголин поставил тогдашний шлягер исторической темы — пьесу А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы», в которой сыграл Распутина. И был приглашен Всеволодом Мейерхольдом в Театр Революции (ныне Театр имени Владимира Маяковского), фасад здания которого был оформлен саратовцем — архитектором Федором Шехтелем. 7 ноября 1923 г. здесь состоялась премьера спектакля «Озеро Люль» А.М. Файко, где Глаго-





Саратов. 1901

лин сыграл авантюриста Антона Прима, а Е.К. Валерская – главную женскую роль Иды Ормонд. Как вспоминал А.М. Файко, Мейерхольд потворствовал Глаголину, только ему и разрешая проявлять инициативу в отношении пьесы: «Единственные поблажки Всеволод Эмильевич допускал, пожалуй, в отношении Глаголина, который любил изобретать и главенствовать на сцене, ревниво проводя принцип так называемого «доминажа». Он любил экспромты и встречные предложения актеров. Глаголин предложил еще одно нововведение, а именно в самом финале, когда Прим гибнет, сраженный выстрелом Мэзи, Глаголин-Прим взбирался при помощи веревочной лестницы по portalу сцены и, когда уже на самом верху его достигала револьверная пуля, падал головой вниз и так повисал в воздухе, держась лишь одной ступней за веревочную петлю».

20 сентября 1925 г. после ухода режиссера Алексея Грипиича (работал главным режиссером саратовской драмы с 1948 по 1951 год) директором Театра Революции был назначен профессиональный революционер Матэ Залка, пригласивший Б.С. Глаго-

лина в качестве главного режиссера. До него в сезоне 1923/24 годов режиссером в Театре Революции работал Абрам Матвеевич Роом (1874–1976) – режиссер, педагог, также приглашенный Всеволодом Мейерхольдом. (Театральный путь начал в Саратове (1919), где организовал Саратовский показательный театр, затем Детский театр.) В письме к Мейерхольду Борис Глаголин жаловался: «Всеволод Эмильевич, ближайшее знакомство с Театром Революции, к которому тянулся, привело меня теперь к решению отказать от главного или основного режиссерства в нем. Мне скучно стало бороться с мельницами. Особенно потому, что живу я в каморке при театре буквально среди советских театральных крыс, без электричества, которое выключили за неплатеж, и весь расходуясь на чепуховые разговоры».

На исходе жизни, в своей «Исповеди актера» Глаголин писал: «Мечта о Христианском Театре осталась неосуществленной. И это несмотря на то, что революционное время было в известной степени благоприятно, – при подобающем истинному артисту риске». Надо сказать, что в готовности к риску Глаголину нельзя отказать. В апре-

ле 1922 года артист пишет письмо Ленину: «Проблема Театра по сути — беспристрастно вести людей от хорошего к лучшему». Глаголин утверждал, что получил ответ от вождя пролетарской революции: «В каком-то смысле вы правы, Глаголин. Мы все правы только в каком-то смысле».

### «РУССКАЯ ЛЕНТА»

Театр стал предтечей глаголинского кинематографа. Группа популярных петербургских артистов задумала противопоставить эксплуатации артистического труда, наблюдаемой при производстве кинематографических лент, собственную организацию — «Русская лента». Артисты привлекли к участию известных режиссеров, писателей, художников и, наконец, просто любителей театра и учредили товарищество для «художественной» съемки картин по литературному либретто и в исполнении настоящих «мэтров» сценической техники.

Б.С. Глаголин, режиссер Малого (Суворинского) театра, стал во главе нового предприятия. Заслуженный артист императорских театров В.Н. Давыдов принял звание «почетного пайщика». В задачу «Русской ленты» входило использование кинематографа как репродукции театрального творчества, при инсценировке некоторых пьес на подмостках живого театра. Новая фирма готовилась к съемкам серии картин под общим названием «Галерея современных деятелей». В первом выпуске были сняты А.Р. Кугель, М.Г. Савина, В.Н. Давыдов, Т.П. Карсавина, В.П. Буренин, А.С. Суворин, М.О. Меньшиков, С.Ю. Витте и другие.

Смелые, экспериментальные и зрелищные постановки, как в театре, так и в кино, насыщенные яркими находками, выразительными приемами, зачастую — провокационными, пробуждавшими сознание зрителей к видению и пониманию новой реальности через непривычные формы — таков был язык нового искусства. «В восковых фигурах современной сцены подражание природе доведено до высшей степени, но они ничего не дают фантазии зри-



Афиша фильма «Кира Киралина». 1927

телей. Скульптура дает форму без красок, живопись — только краски и поверхность форм; та и другая очевидно обращаются к фантазии. Поэзия задает огромнейший труд фантазии, имея в своем распоряжении только одни начертания и группировки слов. Эти же восковые фигуры на сцене дают все — и это произведение искусства», — писал Борис Глаголин.

Как кинематографист Борис Глаголин поставил десяток картин, в которых был и режиссером, и главным исполнителем в партнерстве со своей новой женой Еленой Валерской, урожденной Еленой Константиновной Мельницкой (1888–1948). На протяжении четырех лет с 1914 по 1918 год Глаголин был владельцем киностудии «Русская лента», национализированной после революции.

Вот небольшой перечень работ «Русской ленты» и Бориса Глаголина.

14 мая 1914 года вышла первая картина «Русской ленты» «Трус». Это первая режиссерская работа Б.С. Глаголина в кино (в соавторстве с бароном Р. Унгерном), и одна из первых сценарных работ А.И. Куп-

рина (впоследствии писатель от своего сценария отказался).

1914 год. Фильм «Петр Хлебник» (по смертно известной пьесе Л.Н. Толстого «Петр Мыгтарь»). «Русская лента». Режиссер Б. Глаголин, оператор А. Печковский. В ролях Б. Глаголин, Е. Валерская, И. Уралов. Фильм не был выпущен на экран цензурой. Фильм «Дочь Альбиона» по рассказам А.П. Чехова, к десятилетию со дня его смерти. «Беззаконие» по рассказам А.П. Чехова, к десятилетию со дня его смерти. В главной роли Кондрат Яковлев.

19 октября товарищество «Русская лента» выпустило драму Б.С. Глаголина «Алеша-доброволец» — фильм о мальчике, отправившемся добровольцем на фронт. Фильм также демонстрировался в Москве под альтернативным названием «Случай из жизни московского гимназиста». Существует версия, что сценаристом фильма был поэт Михаил Кузмин. Фильм «Русской ленты» по роману П. дю Террайля «Молодость Генриха IV». Режиссер Б.С. Глаголин.

1915 год. Фильм «История одной девушки» («Трагедия женских переживаний», «Ты мне больше не дочь») — мелодрама, киноверсия рассказа Л. Андреева «В подвале» (1912), товарищество «Русская лента». Режиссер Б. Глаголин. 1916 год. 18 марта «Русской лентой» Б.С. Глаголина выпущен фильм «На что государству нужны деньги» («Патриотический журнал «Русской ленты»; съемки А. Печковского под руководством Б.С. Глаголина). Фирмой «Русская лента Б.С. Глаголина и К<sup>о</sup>» по заказу Министерства финансов были сняты две «кинематографические пьесы» пропагандистского характера — «Заветная кубышка» и «Все для войны». Директор Департамента полиции генерал-майор Е.К. Климович предписывал губернаторам и градоначальникам лично содействовать организации широкого показа этих кинолент, особо подчеркивая, что ввиду «исключительных целей» Святейший Синод дал разрешение на их «повсеместное демонстрирование» даже в последнюю неделю Великого поста.

1917 год. «Омытые кровью» (по мотивам повести М. Горького «Коновалов»). Фильм был запрещен цензурой. После Февральской революции 1917 года картину выпустили на экран с подзаголовком «Драма из жизни Григория Распутина». 1921 год. Фильм всеукраинского кинокомитета (Одесса) «Снова на земле» по мотивам пьесы французского поэта С.Ж. де Буэлье «Король без венца». Позже, в 1924-м, эта же пьеса послужила материалом для пьесы Б.С. Глаголина «Моб». Глаголин снялся в роли Христа, а Валерская в роли Богородицы. 1927 год. «Кира Киралина» по мотивам одноименного романа Панаита Истрати о бесправном положении женщин в странах Востока — режиссер Борис Глаголин, сценарий — Панаит Истрати. Другое название картины — «Дважды проданная».

В 1927 году Борис Глаголин уехал на театральную выставку в Германию, оттуда — в США «для повышения творческой квалификации». 5 сентября 1927 года Давид Бурлюк пишет Николаю Евреינוву: «Приехал Глаголин — красивый человек, ни слова на каком-либо языке кроме русского. Ты себе не представляешь, как трудно ему».

«В Америке на улице все похожи друг на друга и, что типичнейшее для американской толпы, внешняя обезличенность, одинаковость костюмировки, подбритых усов и т. д., что звук тарелок, ножей, чавканье человеческих ртов, шарканье ног, пыхтенье улицы своими такси, мерность пропускных переходов через улицу по взмаху полицейской трости, треск аэропланов — вот фон, на котором выигрывал бы примитивизм персонажей пьесы... пьесы, и без того запутанной для зрителя», — писал Борис Глаголин.

Он ставил в Нью-Йорке спектакли на русском языке. Преподавал курс драматического искусства в Технологическом институте Карнеги. Среди учеников Б. Глаголина в США самой заметной фигурой, конечно, был Юджин Лоринг (1911—1982), прирожденный танцовщик, один из основателей современного американского балета и специфической хореографии аме-

риканской тематики. Ю. Лоринг работал с Джорджем Баланчиным и Михаилом Фокиным.

10 мая 1928 года саратовец был арестован в Нью-Йорке иммиграционной службой «за незаконное проживание в Соединенных Штатах по истечении срока визы», и отправлен в тюрьму острова Эллис-Айленд. Борис Глаголин безуспешно пытался утвердиться в американском театре и кино, но вынужден был работать в студии по вышивке бархата. Нетрадиционные глаголинские постановки Шекспира на сцене Еврейского театра в Нью-Йорке вызывали раздражение и скептицизм. Эпизодически публиковал заметки о кино в русскоязычных изданиях Нью-Йорка.

В 1939 году до Глаголина дошли (как оказалось, ложные) слухи, глубоко потрясшие артиста, о том, что два его сына погибли на финском фронте. «Глаголин решил отказаться от прежней жизни, уйти от бывшего себя в своеобразный род схимы и, отказавшись от людей, существовать среди цветов и растений». Богатый голливудский актер Джеймс Глисонс поручил Глаголину уход за садом и предоставил сторожку на своей вилле. В роли садовника артисту и пришлось умирать. Каждый день у него шла горлом кровь. Около постели не было никого, кроме его последней подруги Мэри О'Дуаер. Где-то неподалеку, здесь же в Голливуде, жил Михаил Чехов, но, судя по всему, на чужой земле учитель и ученик отношения не возобновили. Умер Борис Сергеевич Глаголин 13 декабря 1948 года.

По стопам отца пошли его сыновья. Алексей Борисович Глаголин-Гусев (1901–1981) — актер, режиссер. Воевал в Великую Отечественную войну, был офицером. Всю жизнь любил путешествовать по миру — от Египта до Парижа. Сергей Борисович Глаголин-Гусев (1903–1942) учился в Ленинградском институте экранных искусств. С 1925 года работал на Ленинградской киностудии как актер, режиссер и сценарист. В 1928 году Сергей снялся в кинокартине «Ася» режиссера Александра Ивановского по сценарию Юрия Ты-

нянова и Юлия Оксмана. Братья, Алексей и Лев, всегда говорили: «Сергей ни в огне не горит, ни в воде не тонет...». В 1936 году Сергей Борисович с двумя братьями и другом отправился в туристическую экспедицию на Байкал и позднее написал повесть «Загадка Байкала» и ряд путевых очерков. В связи с экспедицией, для которой понадобилось разрешение на проезд по некоторым пограничным районам, он попал в поле зрения НКВД. В самом конце июня 1941 года С. Глаголина арестовали, а в 1942 году он умер в заключении. Также в конце 30-х был арестован и бесследно сгинул в застенках Лев Борисович Глаголин-Гусев.

Не изменили семейной актерской династии внуки. Борис Алексеевич Гусев, заслуженный деятель искусств России (1993), режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке (1965–1981 и 1983–1987). Другой внук — тоже Борис, Борис Сергеевич Гусев (1927–2009) участник Великой Отечественной войны, с 15 лет — участник обороны Ленинграда; журналист, писатель-историк, автор книг «За три часа до рассвета», «Сережин круг», «След», «Доктор Бадмаев: тибетская медицина, царский двор, советская власть», «На поле брани» и др. Никита Алексеевич Глаголин-Гусев — заслуженный артист РСФСР, доцент кафедры режиссуры театральных представлений и праздников Белгородского государственного института культуры, он преподает студентам искусство звучащего слова. И, конечно, рассказывает о своем талантливом деде, знакомит студентов с театральной системой воображения Михаила Чехова, и звучит со сцены монолог Гамлета:

*Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио;  
Здесь были эти губы,  
которые я целовал сам не знаю сколько раз. —  
Где теперь твои шуточки? Твои дурачества?  
Твои песни? Твои вспыхки веселья, от которых  
всякий раз хохотал весь стол?*

Валерий ГАНСКИЙ

## В ДУХЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

**Н**е секрет, что театр — это чуткий барометр времени, а иногда и зеркало, в котором отражены острые проблемы современности. Не исключение — музыкальный театр, и в частности жанр оперы, о котором сегодня нередко говорят как об исчерпавшем себя. Примеры спектаклей, в которых создатели ищут новый язык для воплощения известных шедевров и новые форматы для жанра, показывает, что оперный театр жив и осваивает неизведанные ранее горизонты. Именно о таких постановках столичных театров, разных по целям и средствам выражения, но объединенных духом эксперимента, пойдет речь в этой статье. Это и неожиданно яркое прочтение «Волшебной флейты» В.А. Моцарта в «Геликон-опере», где эксперимент коснулся визуального решения, представив всем известный шедевр с неожиданной стороны, да еще и в двух версиях. Это и впервые поставленный в Большом театре «Один день Ивана Денисовича» по повести А. Солженицына, где на Камерной сцене им. Б.А. Покров-

кого, написанная 10 лет назад одноименная опера А. Чайковского представлена к 100-летию писателя с элементами иммерсивного театра. Это и новый цикл работ **Лаборатории КоОПЕРАция**, открывшейся год назад и поставившей своей целью вовлечение молодых авторов в сферу музыкального театра и исследование границ оперного жанра.

Философская сказка о всепобеждающей силе любви «Волшебная флейта» на либретто Эмануэля Шиканедера, со времени его создания в 1791 году не перестает привлекать внимание постановщиков оперных театров во всем мире. Только в Москве это сочинение идет в трех ведущих театрах и в Гнесинской оперной студии, а теперь оно обрело жизнь еще на одной столичной сцене — в «Геликон-опере», причем сразу в двух вариантах: для детей и взрослых. Для детей спектакль дают в дневное время, в сокращенной версии. Но думается, и взрослый спектакль вполне годится для детей, во всяком случае, его внешний облик, увлекающий в настоящую волшебную сказку, рассчитан в первую

«Волшебная флейта». Царица Ночи — Э. Муллина. Геликон-опера. Фото И. Шымчак







«Волшебная флейта». Тамино — Д. Посулихин, Памина — Е. Епихина. Геликон-опера. Фото И. Шымчак

очередь на восприятие современных детей с их погруженностью в компьютерные игры и голливудские фантастические блокбастеры. А создала этот облик команда дизайнеров и архитекторов, впервые и сразу весьма удачно попробовавших себя в опере: художники-постановщики — главный архитектор Москвы **Сергей Кузнецов** и руководитель бюро Planet 9, архитектор **Агния Стерлигова**, художник по костюмам — дизайнер, скульптор и перформер **Саша Фролова**, видеохудожник **Александр Андронов**, художник по свету **Денис Енюков**. Увлечшись полумистическим философским сюжетом и блистательной музыкой Моцарта, они предложили неожиданно свежий взгляд на шедевр и сумели удивить зрителя, выдавшего не одну современную интерпретацию «Волшебной флейты».

Из диалогов с режиссером-постановщиком **Ильей Ильиным**, задумавшим показать противостояние света и тьмы как контраст мужского и женского, родился образ луннапарка-миража с детскими аттракционами: страшный змей, преследующий Тамино, оказывается поездом на американ-

ских горках, гигантский стакан с попкорном — трон для Царицы Ночи, а масштабная вращающаяся карусель — Храмом Мудрости. В этом волшебном парке обитают большие прозрачные животные, железные герои из Храма Мудрости Заратро, а Царицу Ночи везет на себе розовый фламинго. Саша Фролова, чья персональная выставка из латексных арт-объектов была развернута к премьеры в **Фойе Сергея Зимина**, одела героев сказки в феерические латексные костюмы: черные с разноцветными элементами — женскую половину, находящуюся во власти Царицы Ночи, в золотые и белые — мужскую, обитающую в царстве Света Заратро. Если внешний облик женских персонажей напоминает пластичную массу, то облик представителей сильного пола более походит на скрипящих космических роботов, а персонажи артистов хора, участвующих в композиционно красивых мизансценах (хореограф-постановщик **Александр Агафонов**), недвусмысленно отсылают к образам имперской армии в «Звездных войнах». Особняком стоят три мальчика с ангельскими голосами, одетые



«Один день Ивана Денисовича». Большой театр. Камерная сцена имени Б.А. Покровского. Фото В. Майорова

в латексные облака, и две пары, проходящие испытания, — Тамино с Паминой и Папагено с Папагеной — они выделены цветами, символизирующими мужское и женское в человеческом воображении — синим и розовым. В счастливом финале, где любовь побеждает все противоречия, мужское и женское начало сливаются, а Царица Ночи с Зарастро, обнявшись, покидают сцену с чемоданчиком для путешественников...

Несмотря на гиперяркость всего визуального ряда, приближенного к эстетике поп-арта, постановщикам удастся балансировать на тонкой грани между кичем и искусством, удивительно органично сочетая элементы шоу с высоким слогом музыки Моцарта. Да и ресурсы театра сегодня позволяют поставить это непростое для исполнения сочинение на высоком вокальном и актерском уровне: молодые и яркие артисты **Елена Епихина** и **Давид Посулихин** в роли вдохновенной пары Тамино и Памины, артистичный и шустрый **Максим Перебейнос** в роли Папагено, игривая и кокетливая **Майя Барковская** в роли Папагены, грозный Моностагос **Василия**

**Ефимова**, степенный Зарастро в исполнении баса **Александра Киселева**. Три дамы — **Марина Карпеченко**, **Наталья Загоринская** и **Юлия Никанорова** — несмотря на сложности ансамблевого строя, привлекли своей артистичностью. Приглашенная на роль Царицы Ночи солистка Музыкального театра Карелии **Эльвина Мулина** поразила своей безупречной сверкающей колоратурой, хотя актерский образ ее был слишком лиричен и грациозен для роли хищной повелительницы Тьмы.

**Валерий Кирьянов**, прошедший спектакль за дирижерским пультом добротной и уверенно, поставил музыкальную часть акуратно и технично, но все же несколько отдаленно от стилистики Моцарта: массивность звучания и ансамблевые недочеты не дают пока погрузиться в музыку сполна. Однако эти недостатки компенсируются ярким обликом спектакля, перетягивающим внимание слушателя на себя.

Совсем в другой образно-тематической плоскости лежит не менее смелый по своему замыслу спектакль «Один день Ивана Денисовича», появившийся на сцене бывшего



*«Один день Ивана Денисовича». Большой театр. Камерная сцена имени Б.А. Покровского. Иван Денисович Жухов – Захар Ковалев. Фото В. Майорова*

Камерного музыкального театра в его новом статусе Камерной сцены им. Б.А. Покровского Большого. Он создан композитором Александром Чайковским по известной и нашумевшей в свое время одноименной повести Александра Солженицына.

Лагерная тема — одна из самых острых и чувствительных в нашей истории. Тема, затронувшая судьбы миллионов и оставившая кровоточащий след в душе потомков безвинно пострадавших от политических репрессий. О ней невозможно молчать. Именно поэтому, несмотря на десятилетия, разделяющие нас с трагическими событиями середины прошлого века, она продолжает звучать в литературе и искусстве.

«Один день Ивана Денисовича» — это первый опыт «озвучивания» темы ГУЛАГа в оперном жанре, очередная попытка «переплавить этот чудовищный опыт в искусство», по словам инициатора появления и нынешней постановки, и самой оперы **Георгия Исаакяна**. Будучи убежденным в

том, что абстрактный возвышенный язык музыки может преодолеть ту «натужную фальшь», которая неизбежно преследует спектакли на лагерную тему в драме, Георгий Исаакян предложил в 2008 году Александру Солженицыну дать оперную жизнь его повести с помощью композитора Александра Чайковского, со студенческих лет мечтавшего сочинить музыку на его прозу. Сумев убедить писателя, консервативно настроенного на смену жанров, режиссер получил согласие, и сочинение, появившееся тогда же, в 2008 году, было поставлено в **Пермском музыкальном театре**, которым в ту пору руководил Исаакян. Однако автор повести так и не успел его услышать, не дожив до премьеры несколько месяцев.

Нынешняя, вторая постановка этой оперы на Камерной сцене Большого, расположенной в ста метрах от Лубянской площади — знаковое событие. Именно сейчас, на очередном непростом этапе нашей истории требуется осознание ошибок про-

шлого, без которого невозможно движение дальше. Создатели нового спектакля не выносят морали и не расставляют оценок, они предлагают вместе с Иваном Шуховым — собирательным героем повести и оперы — погрузиться в атмосферу ужаса и отчаяния, которая царила в зоне, беспощадно «перемалывающей» человеческие судьбы.

Встраивая оперу, предназначенную для большой сцены, в камерное пространство небольшого зала, постановщики пошли на смелый эксперимент — они решили столкнуть зрителя с персонажами спектакля лицом к лицу, введя в него элементы иммерсивного театра: действие разворачивается не только на сцене, но и в зрительном зале. Публика оказалась вместе с заключенными в замкнутой лагерной зоне, охватившей весь зал по периметру колючей проволокой и осветившей его тусклыми тюремными лампочками в решетках (сценограф и художник по костюмам **Алексей Вотяков**, художник по свету **Айвар Салихов**). Грязные стены, зарешеченные окна, непрерывно курсирующие по балконам «надзиратели», действие, происходящее среди публики и обращенное к ней крупным планом, искренняя игра артистов, которым можно было буквально заглянуть в глаза — все это, с одной стороны, заставило особенно остро прочувствовать трагедию каждого персонажа, с другой, — не оставило исполнителям ни малейшего шанса для фальши. И надо отдать должное артистам — они убедительно сумели донести каждую эмоцию своих героев и каждую деталь действия. Сочетанием искренности драматической игры и вокала на самом высоком уровне отмечена работа всех солистов: **Захара Ковалева** (Иван Денисович Шухов), **Михаила Яненко** (баптист Алешка), **Кирилла Филина** (Надзиратель), **Василия Гафнера** (фельдшер Коля), **Романа Шевчука** (бригадир Тюрин), **Алексея Морозова** (лейтенант Волковой), **Александра Полковникова** (Кавторанг Буяновский), **Александра Молчанова** (Фетюков), **Алексея Мочалова** (Цезарь Маркович), **Германа Юкавского** (Комполка), **Анны Бауман** (Жена Шухова), **Виктории Преображенской** (Татарин) и других.

Артисты хора, составившие общую массу заключенных, захватили не меньшей искренностью, чем солисты, голоса которых своеобразно встроены в общее звучание. Автор этого мощного по силе воздействия симфонически-хорового полотна Александр Чайковский так и замышлял это произведение — как драматическую симфонию, где хоровая декламация играет не меньшую роль, чем сольные партии, интонационный язык которых органично вырос из прозы Солженицына. Причем в хор преднамеренно введены женские голоса (а некоторые из них даже озвучивают мужские персонажи) — это и акустически создает полноценное звучание, и заставляет слушателя вздрагивать от того, что лагерный надзиратель может обладать женским голосом.

Сравнивая свою двухактную оперу с симфонией, композитор объединил первые эпизоды в раздел, где слушатель знакомится с персонажами, погружаясь в общий строй лагерного режима. Сцену принудительных работ, с которых начинается второе действие, он дал в новых, сменяющих друг друга ритмах и темах. И последний раздел, начинающийся с дуэта Алешки-баптиста и заканчивающийся философским монологом Шухова, композитор сопоставил с финалом. Сравнение этой оперы с симфонией уместно не только потому, что драматургия ее средни этому жанру, но и потому, что оркестр в ней играет не меньшую выразительную роль, чем в симфонии. В сложной полифонической ткани, где продумана каждая деталь, многообразие тем и тембровых красок создает дополнительные психологические и изобразительные характеристики. И, тем не менее, несмотря на такой стройный музыкально-драматургический монолог, оперу можно назвать и кинематографичной: в ней масштабные сцены состоят из череды сменяющих друг друга эпизодов-кадров — зарисовок жизни Ивана Шухова в лагере и его воспоминаний из прежней жизни.

Символично, что музыкальным руководителем постановки стал сын писателя, **Игнат Солженицын**, освоивший эту партитуру еще в 2014 году, когда прозвучало концертное исполнение сочинения в рамках XIII



Спектакли Лаборатории «КоОРЕАция». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

Международного фестиваля имени А.Д. Сахарова. Под его руководством понятен посыл каждой авторской интонации, выверена общая архитектоника, сочетающая объемность и персонификацию, а опера звучит как гражданский рупор, голос которого оставляет неизгладимый след.

И, наконец, результат второй сессии Лаборатории «КоОРЕАция» переключает внимание в принципиально новое музыкально-театральное пространство, которому еще предстоит завоевать своего слушателя. Это пространство экспериментов не только с жанром оперы, для которого организаторы и участники нащупывают новые пути, но и с музыкальным языком, где на первом месте оказывается не привычная уху меломана мелодия и гармония, а безграничные возможности звука, претерпевающего акустические трансформации и оперирующего новыми музыкальными смыслами.

Кураторы Лаборатории режиссер **Екатерина Василева** и музыковед **Наталья Сурнина** в этом году изменили формат участия молодых авторов. Во-первых, расширили состав, охватив и зарубежные страны — проект объединил 12 молодых и уже успешно заявивших о себе композиторов

и драматургов **России, Украины и Германии**. Во-вторых, изменили сам принцип взаимодействия композиторов и драматургов с режиссерами — последние включились теперь не на стадии постановки готового сочинения, а на стадии его создания, то есть, начиная с образовательного этапа в июле, участники объединились в творческие группы по модели «драматург — композитор — режиссер». Модель для сочинения участникам была тоже задана: мини-опера продолжительностью 20 минут для трех солистов и камерного ансамбля.

В итоге в одном спектакле были представлены шесть мини-опер, появление которых от стадии зарождения идеи до стадии законченной постановки заняло всего три месяца. В поле эксперимента был вовлечен большой состав постановщиков: кроме принявших участие повторно в работе Лаборатории музыкантов **Центра электроакустической музыки Московской консерватории** под руководством дирижера **Олега Пайбердина**, театра голоса «**La Gol**» **Наталии Пшеничниковой**, художников **Сони Кобозевой** и **Александра Романова**, хореографа **Ярослава Францева**, в постановке также оказались заня-



ты танцовщики, перформеры из России и Франции и даже ди-джей.

Изменился в этом году и формат самого спектакля — он был сделан в иммерсивной форме, становящейся сегодня все более модной. Черное пространство Малого зала Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко стало единым полем для взаимодействия зрителей и артистов. Публика, рассажженная на свободных стульях и диванах рядом с музыкантами, оказалась вовлечена в самый эпицентр действия, которое возникало на импровизированных подмостках в разных точках зала — идея любопытная, поскольку в таком пространстве слушатель стереофонически объят музыкой, но есть в ней и свои «но». Не из всех зрительских позиций удастся уследить за свободно перемещающимся по залу действием, локализацию которого надо успеть вовремя обнаружить, хотя отчасти делу помогает большой мультимедийный экран, транслирующий среди прочего отдельные фрагменты действия.

Содержание мини-оперуводит в самые разные и неожиданные внутренние миры молодых творцов. Это отрицание искусства как инструмента отражения реальности и утверждение нового искусства, влекущего от актуальных проблем в космические дали — об этом сочинение **Curiosity Николая Попова** на текст **Татьяны Рахмановой** в режиссуре **Алексея Смирнова**, перенесших публику в мир космоса, на станцию Nasa и погруживших в работу операторов, следящих за работой марсохода. Это весьма своеобразное философское размышление о расстоянии как «чуме современности» в **«Рыбе и вепри»**, созданной **Оле Хюбнером** из Германии на текст **Кире Малининой** в режиссуре **Капиталины Цветковой-Плотниковой**. Это еще один философский опус — **teo/Тео/Theo Артема Пыся** (музыка), **Евгении Беркович** (текст) и **Юрия Квятковского** (режиссура), попытавшихся осмыслить природу человека в век технологий, когда гаджеты/роботы заменяют друзей и любовников, книги и исповедников. Это крик о помощи в опусе **«Эк» Дмитрия Бученкова** на текст **Андрея Иванова** в поста-

новке **Елизаветы Бондарь**, создавших свое сочинение как реакцию на историю со спасением футбольной команды детей в пещере Таиланда. «Счастье всего мира не стоит слезы одного ребенка», — посыл авторов, прекрасно донесенный **Ольгой Сидоренко** в роли Матери, стенаниям которой вторит флейта. Это попытка осознания истории рода и необходимости помнить самые страшные ее моменты — в спектакле **Imprints/«Отпечатки» Сергея Морозова** на музыку **Анны Поспеловой** и текст **Екатерины Бондаренко**. Это мистическое фэнтези **Feux Follets/«Блуждающие огни» Адриана Мокану** из Украины на текст **Даны Жанэ** об утопленниках, обратившихся в блуждающие огни и заманивающих людей в опасные места.

По сути, новые опусы молодых лаборантов — это любопытное творческое поле, оставляющее больше вопросов, чем ответов. Можно ли отнести к жанру оперы вновь созданное? Очевидно, что с классической точки зрения вряд ли, хотя все традиционные элементы жанра здесь присутствуют: слово, музыка, сценическое действие и некий драматургический каркас. Однако, судя по тому, что все эти элементы сами по себе претерпели существенную трансформацию и представлены всякий раз в абсолютно новом синтезе, с не меньшим успехом эти мини-оперы можно назвать перформансом, выводящим слушателя/зрителя в иной музыкально-театральный мир.

Есть ли будущее у такого рода оперы? Вероятно, сегодня слишком ограничен пока круг публики, готовой к восприятию нового искусства такого рода. Поэтому сегодня оно вряд ли может рассчитывать на массовое восприятие, но вполне может развиваться на узкой территории концептуального искусства.

И наконец, можно ли соотносить будущее жанра оперы с новым родом искусства, предложенным Лабораторией? Отчасти можно, но очевидно, что это лишь один из путей развития жанра, уводящий в поле авангардного и небезынтересного эксперимента.

Евгения АРТЁМОВА

## «КАРМЕН-СЮИТА» С РУССКИМ ОРКЕСТРОМ

**И**спания... Какой мы ее видим? Страна басков представляется многим яркой, эксцентричной — и очень музыкальной, с ласкающими душу мелодиями и безудержными танцами. Они ассоциируются с цыганкой Кармен из оперы «**Кармен**» **Жоржа Бизе**: Чайковский назвал это произведение, в основу либретто которого положена новелла **Проспера Мериме**, настоящим шедевром, пропитанным неподдельным чувством и вдохновением. Неудивительно, что музыка Бизе вдохновила знаменитого французского балетмейстера Ролана Пети, создавшего в 1949 году балет «Кармен». Сам балетмейстер исполнял партию Хозе, а партию Кармен доверил своей жене Зизи Жанмер, Эскамиль танцевал Серж Перрот. Позднее роль Хозе в хореографии Ролана Пети исполнил Михаил Барышников.

Героиня Мериме и Бизе продолжает жить на сцене: эстафету Ролана Пети принял знаменитый кубинский хореограф Альберто Алонсо. Полвека назад он поставил для Майи Плисецкой балет «Кармен-сюита» на

музыку Бизе-Щедрина. Как известно, великая балерина обращалась с просьбой сделать аранжировку музыки «Кармен» к Дмитрию Шостаковичу и Араму Хачатуряну, но ни тот ни другой не рискнули конкурировать с Бизе. Только Родион Щедрин, взялся и создал блистательную транскрипцию музыки Жоржа Бизе, используя фрагменты его сюиты «Арлезианка». Кармен стала главной ролью Плисецкой, ее визитной карточкой, выражением ее индивидуальности, ее экспрессивного и блистательного дара, вызовом хореографическим канонам.

Каково это, после кубинского хореографа и легендарной балерины братья за постановку «Кармен-сюиты»? Такое решение — показатель творческой смелости и высокого профессионализма артистов. **Нижегородский камерный музыкальный театр имени Степанова** и его главный балетмейстер **Елена Хищенко** без оглядки на кубинского мэтра представили премьеру собственной хореографической версии суперхита мирового репертуара. Для этого нашелся

*Хозе – В. Герасимов, Кармен – Ю. Кантаева*





Сцена из спектакля

и хороший повод — 180 лет со дня рождения Жоржа Бизе. Кстати, Елена Хищенко является не только автором хореографической партитуры: ей же принадлежит аскетичное оформление сценического пространства и совместно с художником **Ириной Шевчук** созданный дизайн испанских костюмов в стиле *bata de cola*, где сочетаются красный и черный, черный горох на фоне белого.

Спектакль, получивший название «**Кармен**», нисколько не напоминает балетный дайджест известного оперного сочинения и новеллы Проспера Мериме: это коррида чувств и апофеоз испанского танца фламенко и его стилей — байле, канте, токе, солеа, фанданго и сегирийя. Вся драматургия балета выстраивается на развитии четырех основных образов: Кармен, Хозе, Тореадора и Соперницы. Есть и пятый образ — Смерть. О ней практически как о полноценном персонаже говорит Кармен в опере. В нижегородском спектакле тема смерти получила развитие, и ее леденящее присутствие ощущается даже в палящий полдень. Смерть (**Максим Куликов**) неотступно преследует

Кармен, наблюдает за героями и сталкивает их друг с другом.

Артисты балета выступают в этой постановке и как актеры, пластикой, мимикой и жестами они без слов рассказали историю любви. В центре — тема одиночества, трагическая судьба цыганки Кармен и полюбившего ее солдата Хозе, которого Кармен оставляет ради любимца публики Тореадора.

Кармен в трактовке **Юлии Кантаевой** — гордая и независимая, стремящаяся к свободе от границ, нарисованных обществом. В любви для Кармен заключается весь смысл жизни, но ни Хозе, ни Тореадор не смогли понять ее удивительный внутренний мир. Партию солдата-провинциала Хозе, которому любовь к Кармен открывает духовные ценности, исполняет **Виктор Герасимов**. Его Хозе импульсивный, ранимый и самолюбивый, между тем ради любимой способный пожертвовать собственной карьерой. Тореадор **Михаила Захарова** — красавчик, упоенный славой и возгласами зрителей корриды: «Оле!». В эффектном сольном танце с мулетой в руках, словно оставаясь на



Тореадор – М. Захаров

арене, продолжает «укрощать», только теперь красавиц табачной фабрики. Сильный и страстный, такой Тореро способен увлечь Кармен, однако неожиданно «кукольный», с преобладанием розового цвет его костюма не оставляет никаких сомнений зрителю, что этот самовлюбленный, «несерьезный» персонаж принесет влюбленной женщине только разочарование.

Своим выразительным искусством блеснул мужской кордебалет, ни на мгновение не сбившийся в сложнейшем ритмико-пластическом рисунке.

Музыку спектакля исполняет **Нижегородский русский народный оркестр** под управлением музыкального руководителя постановки **Бориса Схиртладзе**. Еще ни в одном театре России Кармен не танцевала под музыку народного оркестра. Это необычная премьера на сцене Камерного музыкального театра и для артистов, и для музыкантов, и для публики, привыкшей к исполнению «Кармен-сюиты» камерным составом симфонического оркестра. И это не единственное отличие нижегородской премьеры от щедринской «Кармен-сюиты».

После завораживающего, пронизанного страстью танца Кармен и Хозе, на затемненной авансцене, выхваченные прожектором,

певица **Дарья Тюрина** и гитаристка **Валентина Лимонова** исполняют композицию из репертуара «королевы фламенко» **Кончи Буйко «В полумраке этой ночи»**, органично вписавшуюся в канву спектакля. Пронзительная мелодия в стиле солеа переносит в мир, где мы один на один с нашими романтическими историями, полными отчаяния и радости, раскаяния и нежности. Это тема Соперницы (**Надежда Козловская**), которая под перебором гитары танцует соло. Хрупкая исполнительница с невероятной по силе убедительностью передает трагедию безответного чувства покинутой возлюбленной девушки. Руки танцовщицы взлетают вверх как крылья, а затем тянутся к сердцу в тщетной попытке вырвать его из груди, чтобы только прекратить страдания. В каждом движении надлом, нерв, напряжение обнаженного чувства. Поразительная искренность, с которой Надежда Козловская исполняет соло, не оставляет в зале равнодушных.

Премьера в Камерном театре оправдала ожидания зрителей: они увидели балет-феерию, яркое зрелище, воссоздавшее дух Испании, симфонию любви и свободы.

Мария ФЕДОТОВА, Владимир ШЛЫКОВ  
Фото Георгия АХАДОВА

## ПУТЬ К СЕБЕ И ДЕЛО ЧЕСТИ

«**Гадкий утенок**» — новый спектакль **Курганского театра кукол «Гулливер»**, созданный по мотивам одноименной сказки **Г.Х. Андерсена**. «По мотивам», значит режиссер и художник позволили себе отойти от общеизвестного сюжета, привести что-то свое, что волнует и является актуальным. «По мотивам» — это значит, что постановщики хотели уйти от общепринятых штампов, но все же оставаться в канве самой истории, которая в любом случае из спектакля не исчезла, она узнаваема, актуальна и по-прежнему трогательна.

История гадкого утенка не просто знакома всем, но порой прочувствована на собственном опыте, не важно в каком возрасте и при каких обстоятельствах, но такое было почти с каждым. Взрослые легко расскажут подобную историю из своей жизни. Но спектакль идут смотреть дети — что они видят? Что должны понять? С чем не согласиться? Что взять на вооружение?

Образ спектакля, созданный художником **Натальей Бурнос** (Санкт-Петербург), это птичник, по сути — курятник, где каждый

заботится о себе. Если и возникает солидарность, то только по принципу «против кого дружим?» Здесь знают и то, что слабого клевать безопасно — противостоять не сможет, значит, травля останется безнаказанной. Самое время «самоутвердиться»...

На сцене приземленный птичий двор — куклы, созданные художником, — белые, холеные домашние куры и индюки. Они чванливы, ограничены. Никто здесь не пытается взлететь, несмотря на то, что над головой белеют и манят к себе облака... На птичьем дворе не принято смотреть в небо, здесь голов не поднимают...

Спектакль начинается с забавы: на сцене артисты играют в какую-то незамысловатую игру, где проигравший «награждается» тумачами и унижением. Очень узнаваемый эпизод, его часто можно увидеть в школьном или окошкошкльном пространстве, где безобидное «пиф-паф» вдруг выстреливает подростковой жесткостью с целью самоутверждения... Самое страшное в таких играх то, что «проигравший» воспринимает эти унижения как должное...

*«Гадкий утенок». Сцена из спектакля*







Сцена из спектакля

В курятнике шум и гам — всегда есть о чем покудахтать — то зернышек побольше ухватить надо, то над необычным яйцом посмеяться. И вдруг вылупился утенок, ни на кого из местных не похожий — это повод посудачить не только для курятника. На необычного утенка набрасываются с таким самозабвением, что теряют собственное «лицо» — гусь не замечает, что начинает лаять по-собачьи...

Зал, который только что закатывался от смеха, глядя на склоки из-за зерна, вдруг затихает, оставляя без поддержки птичью жестокость, осознавая всю несправедливость по отношению к необычному утенку, обозначив таким образом, на чьей стороне поддержка зрителей.

Из этого склочного птичника Утенок начинает долгий путь к себе. Услышал, что он «гадкий», поверил и с этой болью и клеймом в душе пошел в мир. Когда где-то вдалеке он видит красивый силуэт фламинго, понимает — вот красота! Вот она — мечта, к которой хочется приблизиться. Одинокий и беззащитный, он открыт миру, а мир предстает двумя самодовольными утками, охотой на этих уток и охотничьим псом, который оставляет Утенка только потому что он и мал, и гадок... После та-

ких потрясений Утенок то ли во сне, то ли наяву, снова видит силуэт прекрасной птицы. Поверивший всем и усвоивший о себе только то, что он «гадкий», он даже собственное отражение в озере не воспринимает как свое... С этой минуты мы почти постоянно видим двух Утят: один — тот, которому сказали «гадкий», и второй — отражение-мечта, к которой первый идет по лабиринтам жизни, пугаясь, заходя в тупик... И хотя мечта с ним, он по-прежнему одинок и неприкаян.

На пути Утенка избушка! Вот где, наверное, счастье, уют, может быть, здесь можно обрести себя? В избушке живет старуха с котом и курицей, им хорошо, они счастливы... Но их мир ограничен стенами, а удовольствия — гарантированным ужином. Они даже не представляют, что где-то в мире есть красивые розовые птицы, которые поднимаются в облака...

Снова Утенок отправляется на поиски самого себя. Постановщики приводят его на шоу «Свободная жизнь». Эта сцена демонстрирует парадоксальность жизни и исполнена цинизма и издевки над участниками, которые говорят о прекрасной свободной жизни... из клеток. Нет, это тоже не то, чего ищет Утенок...



Сцена из спектакля

Постановщики не дали зрителям возможности проследить как рос Гадкий Утенок, менялся и превращался в прекрасного лебедя. Дело вообще не в том, что вырос, похорошел, и все стали относиться к нему иначе. Удивительные птицы фламинго не только образец красоты, но и благородства. Для них не важно, как выглядит Утенок, главное — у него есть крылья, он умеет летать, он смотрит в облака... Они принимают его, учат расправлять крылья. Обретая умение летать, Утенок ощущает уверенность в себе. Он не изменился, просто поверил в себя, когда поверили в него. И вот уже взвились в небо и серый Утенок и его белый двойник, и одобряют их упражнения красавцы фламинго — жизнь налаживается! Облака становятся ближе!..

Спектакль создавался этюдным методом, что очень нравилось артистам — у них была возможность проявить свою фантазию, показать свое мастерство и умение работать в ансамбле. Здесь же записывали вокализ для музыкального оформления — оно тоже необычное и рождалось во время репетиций. Режиссер **Никола Завишич** (Сербия) был так приятно удивлен работоспособностью актерского состава, что до последней недели не мог определиться с основным составом — хотелось оставить всех. Но по опыту известно — чем больше в спектакле участников, тем мень-

ше он живет, тем сложнее его вывезти на фестивали и на гастроли...

Несмотря на повествовательность материала, спектакль идет почти без слов. Драматургию держит событийный ряд, вполне доступный для зрительского понимания и восприятия логичности сюжета. Атмосферное музыкальное оформление словно подчеркивает вакуум, который образовался вокруг Утенка с первого дня его появления на свет: пусто, холодно, тревожно, одиноко... Тема тревоги не оставляет его на протяжении всего похода по лабиринтам и тупикам жизни. Лишь в конце — свет, гармония мечты и действительности, торжество обретения собственного «Я», а значит — стержня, который поможет выстоять в любых невзгодах.

Обрести Утенку веру в себя помогла замечательная артистка **Татьяна Кокина**. Вместе с ней изображали болото, кудахтали, шипели, мяукали, гоготали и лаляли артисты **Сергей Котельников, Александр Романюк, Артур Алексеев и Анна Лазарева**.

Этот спектакль не только о сложном пути к себе и самопознанию. Его зрители должны делать выбор, и от этого будут зависеть их человеческое достоинство и честь.

Татьяна АНДРЕЕВА  
Фото Леонида АРХИПОВА

## РАЙНА. ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

**В** 1935 году Эльвира Ансовна Кронберг играла роль болгарской девочки Райны Петковой в спектакле «Шоколадный солдатик» Б. Шоу, который шел на сцене **Чебоксарского русского драматического театра**. Актриса ждала ребенка и однажды сказала мужу **Борису Индриковичу Праудину** — актеру, режиссеру, педагогу, в то время директору Чувашского театрального училища, а в будущем создателю Рижского ТЮЗа, главному режиссеру Рижской оперетты: «Борис, если родится мальчик, ты сам выберешь имя. Если девочка, я назову ее Райной». Так начинался сюжет жизни **Райны Борисовны Праудиной** — одной из крупнейших актрис современности, народной артистки Латвии, заслуженной артистки России.

*Райна Праудина. Ленинград, 1959*



С самых первых дней театр был ее повседневной средой, да и на сцену она, получается, выходила еще до официального появления на свет. Дочь выдающихся родителей, которые по очень точному замечанию **Аркадия Каца**, в трудных советских реалиях сумели сохранить достоинство театра, выбрала тот же путь. Она решила поступать на актерский, чем привела в ужас свою маму. Та хотела, чтобы ее девочка получила нормальную профессию. Райна Борисовна со смехом рассказывала, на какие ухищрения шла Эльвира Ансовна, чтобы остановить дочь. Сказывалась большой, намекая, что ее нельзя оставлять в таком состоянии. Говорила о «неактерской» внешности (маленькая, щуплая, с лицом явно не героини), о нулевых шансах на

*«Кавказский меловой круг». Груше — Р. Праудина*





«Дни портных в Силмачах». Бебене — Л. Голубева, Пиндачича — Р. Праудина, Дудар — А. Михайлов

поступление. Мудрый Борис Индрикович с женой не спорил, но свое отношение высказал так: «Вот и пусть съездит. Провалится на экзаменах и вернется домой».

Райна поехала в Ленинград, в знаменитый ЛГИТМиК. Когда предстала перед строгим взором приемной комиссии, кто-то изумленно сказал: «А вот и наш Боря пришел...». Борис Индрикович, человек в театральном мире очень известный, тоже прошел ленинградскую театральную школу, только в годы его юности этот институт назывался Техникумом сценических искусств. Райна Борисовна была очень похожа на отца, хотя совсем не это обстоятельство повлияло на успешное поступление на актерский факультет, на курс Л.Ф. Макарьева.

ЛГИТМиК Праудина окончила в 1960-м. Ее приглашали в один из крупнейших ленинградских театров, а она уехала в Ижевск, поступила в труппу **Русского драматического театра Удмуртской АССР**. Через три года в сюжете ее жизни начался латвийский период — мощный,

насыщенный, плодотворный. В **Рижском театре русской драмы**, куда она приехала вместе с мужем режиссером Аркадием Кацем, с полной силой проявился ее дар лицедейства, умение органично существовать в самых разных сценических образах, подчас абсолютно противоположных. Начав с роли **Маруси Лебедевой** в спектакле **Леонида Белявского «Разорванный рубль»** по мотивам одноименной повести **С. Антонова**, Райна Праудина от роли к роли завоевывала любовь зрителей. Шли «на Праудину», спектакли смотрели не по одному разу, на премьеры в Ригу приезжали московские критики. Когда в 1973 году она получила звание народной артистки Латвийской ССР, ей исполнилось всего тридцать восемь.

Актриса много работала, запрачивалась, поэтому каждый спектакль с ее участием становился событием. Похожая на отца внешне, по внутреннему складу Райна Борисовна напоминала мать. Аркадий Фридрихович Кац вспоминал репетиции «Вишневого сада»: «Я всегда просил ее играть в

Раневской маму — это ведь только Эльвира Ансовна умела начинать смеяться, когда в глазах еще стояли слезы от обиды. А в последнем акте она играла в мамином старинном черном платье. И финал тоже был решен как воспоминание о маме.

Шла генеральная репетиция. Раневская-Праудина сидела, втиснувшись в маленькую детскую парту. За кулисами играл еврейский оркестр, пришедший проводить ее. Уже не надо было скрывать слез, и она плакала, как плачут в детстве, от обиды, беспомощности. Голос брата: «Люба!» Она должна была медленно, тяжело уходить вглубь, пока не исчезала в темноте.

И вдруг Праудина пошла вдоль авансцены. Дойдя до висящих на переднем плане качелей, вдруг — немислимое! — остановила репетицию и бросила в зал: «А вот моя мама сыграла бы так!». И, схватив качели, кинулась в глубину сцены, а затем, плача и смеясь, как в детстве, подняла их высоко над головой и резко толкнула. Качели стремительно полетели вперед, зависая над первыми рядами зала, и так же

стремительно назад, в объятия Раневской. И она, смеясь, с непросохшими еще от слез глазами, вновь бросает их вперед, и, закрыв лицо руками, почти бегом покидает сцену».

Райна Борисовна Праудина сыграла за свою долгую и прекрасную жизнь более 200 ролей. Но поскольку она из тех творцов, которые оценивают свои работы только по высшему счету, из этой богатейшей россыпи сама выбирала лишь несколько. Не больше десятка. Это **Раневская** в «**Вишневом саде**» **А.П. Чехова**, **Жанна д'Арк** в одноименном спектакле по пьесе **А. Упита**, **Настя** в «**На дне**» и **Богаевская** в «**Варварах**» **М. Горького**, **Пиндачиха** в «**Днях портных**» в **Силмачах**» **Р. Блауманиса**, **Груше** в «**Кавказском меловом круге**» **Б. Брехта**, **Нехама** из «**Заката**» **И. Бабеля**...

После крушения Советского Союза Праудина и Кац перебрались в Москву и пришли в 1990 году в **Вахтанговский театр**, а в 2003-м в **Театр «У Никитских ворот»**, и к этому списку прибавились **Акулина Кра-**

«Вишневый сад». Раневская — Р. Праудина







«Я, бабушка, Илико и Илларион».  
Бабушка Ольга — Р. Праудина



Райна Праудина

савина из «Женитьбы Бальзамина» А.Н. Островского, Софья Петровна из одноименной постановки по мотивам повести Л. Чуковской, бабушка Ольга из спектакля «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе. Но ведь еще была поражающая жизнелюбием Эсфирь в «Незабудках» по пьесе Л. Улицкой «Мой внук Вениамин» в постановке Марка Розовского, блистательная Мерчуткина в «Юбилее» А.П. Чехова в Театральной лаборатории под руководством Аркадия Каца при Центральном Доме актера имени А.Я. Яблочкиной. И залы всегда были полны, и зритель шел на Праудину.

В финале спектакля «Я, бабушка, Илико и Илларион» героиня Райны Праудиной обращается к Деве Марии. Сказанная своими

словами, эта молитва создавала берегающее поле для внука Зурико, сварливых, но очень добрых стариков Иллариона и Илико. В последнее время на Райну Борисовну обрушились болезни, но она держалась стойко, на вопрос о самочувствии отвечала сдержанно: «Ничего». Однажды призналась, что в самые тяжелые моменты мысленно читает ту самую молитву из спектакля, и ей кажется, что она дает силы.

В прошлом году 21 декабря актриса снова играла свою Ольгу. Оказалось, в последний раз. На этом завершился театральный сюжет жизни Райны Борисовны Праудиной. Ее не стало 2 января. Глубину потери всем нам еще предстоит осознать.

Елена ГЛЕБОВА

**Иван Сергеевич БОРТНИК** прослужил долгую жизнь верным часовым легендарной **Таганки**. Пережил и своего гениального прославленного Друга и великого Учителя. Был образован и умен. Был фантазер, блестящий импровизатор, но дисциплинированный исполнитель режиссерского замысла. Умел отказываться от неинтересных ролей. Был скромен в самом превосходном, почти библейском значении этого слова. Не тщеславен нисколько, что, казалось бы, противоречит самой актерской природе. Сказать, что бессребреник — не сказать ничего. Замечательные внешние данные, так сказать фактура: ладная, сухощавая, пропорциональная фигура, резкие, выразительные черты лица, бескомпромиссные складки в углах красиво очерченного рта, темные глубокие глаза. Темпераментом обладал широчайшего диапазона: от внешнего, мгновенно-взрывного до глубоко скрытого как в вулкане. Великолепно владел паузой, умел жить на сцене в статике и без текста — одним внутренним состоянием.

Всё меньше нас, кто видел Бортника на сцене в спектаклях **«Пугачев», «На дне», «Мать», «Живой», «Деревянные кони», «Борис Годунов», «Высоцкий»**. В многочисленных некрологах поминают лишь песню Высоцкого «Ах, милый Ваня, я гуляю по Парижу» и роль Промокашки (спору нет, прекрасно сделана роль) в сериале. Кстати, сериал мог бы стать совсем другим, сыграй там главного героя Бортник, как и было первоначально задумано. А стоит посмотреть или пересмотреть **«Зеркало для героя»**, например.

Долгую жизнь прожил большой русский артист. Но почему-то с горечью приходят на ум строчки Галича из стихотворения на смерть Пастернака: «И не то, чтобы с чем-то за сорок... возраст смертный... как гордимся мы, современники, что он умер в своей постели».

И как же жаль, что не сыграл он Гамлета, отказавшись по предложению Любимова заменить друга. Ах, какой бы это был Гамлет! Прощай, Ваня. Гул затих.

*Анастасия ЕФРЕМОВА*



## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 5-215/2019

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова / Дизайнер Людмила Соронина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 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 №2(48) 2018



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,  
(495) 650-30-89, [strast10@stdrf.ru](mailto:strast10@stdrf.ru)

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## ДАТА

80 лет со дня рождения Екатерины Максимовой

## В РОССИИ

«Село Степанчиково и его обитатели» в Саратовском  
ТЮЗе им. Ю.П. Киселева

«Сезон любви» в Крымском академическом русском  
драматическом театре имени М. Горького

«Дубровский» в Орловском академическом театре  
имени И.С. Тургенева

## ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Международный проект «Играем одну пьесу»

## ЛИЦА

Ирина Муравьева (Москва)

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

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