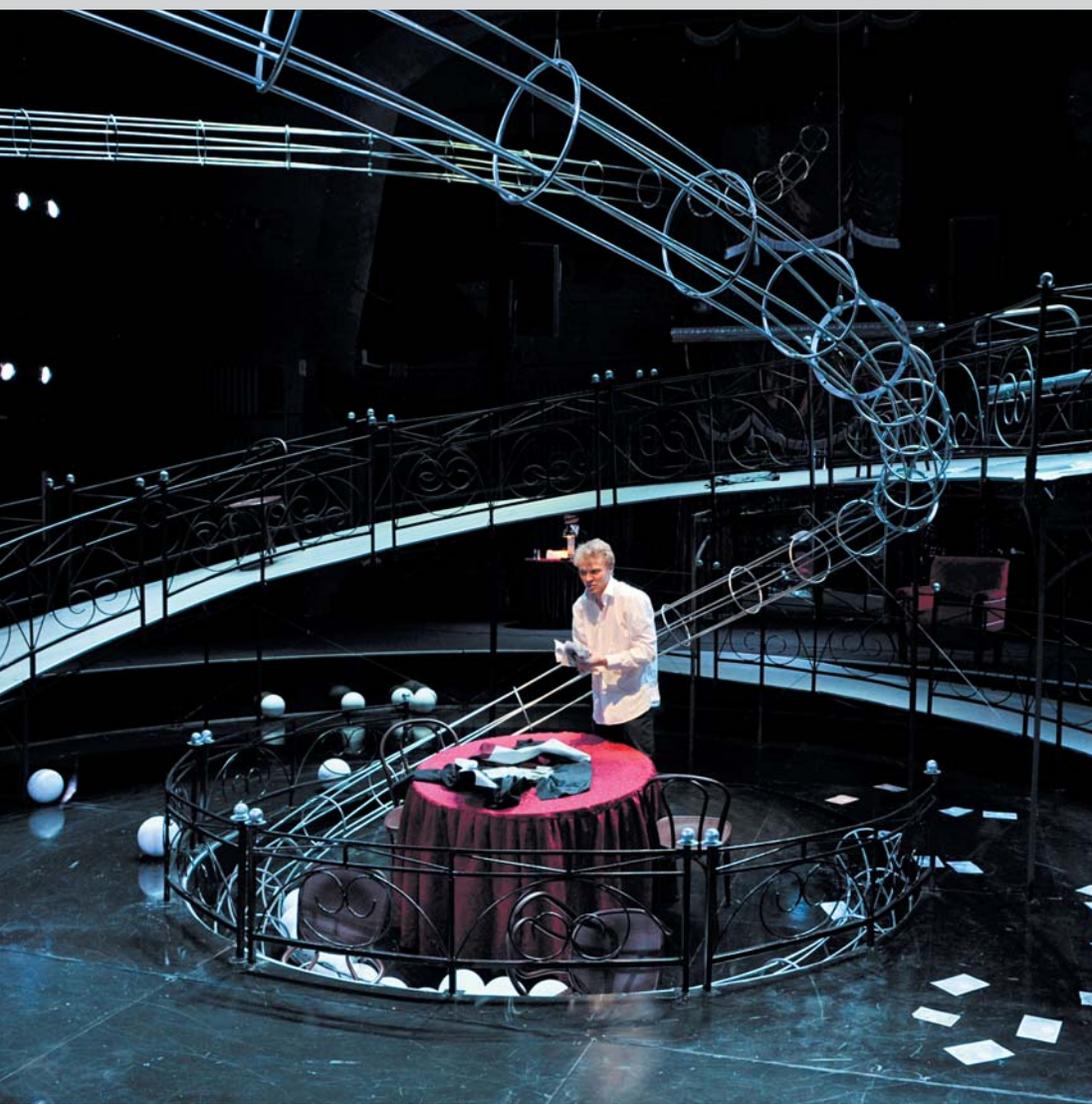


РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-218/2019



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Апрель выдался в этом году немного нервным — известие о соединении в единый Национальный театр Ярославского государственного имени Федора Волкова и Санкт-Петербургского Александринского вызвало немалый переполох не только в театральном сообществе, на которое эта новость рухнула, словно кирпич на голову, но и жителей Ярославля. Включая губернатора области и его окружения.

Но народ (не только причастный к искусству и культуре) в нашей стране легко возбуждается: митинги, протесты у нас в крови. Как, впрочем, и послушание. В данном случае, отложенное на время исполнение приказа министра культуры премьер-министром, скорее всего, заставит страсти поутихнуть, а инициаторов создания нового творческого содружества подумать: что упущено, какие ошибки сделаны, что необходимо уточнить и четко сформулировать, чтобы и волки были сыты, и овцы целы.

Как в пьесе Александра Николаевича Островского, первого нашего национального драматурга...

Вторым потрясением (уже иного эмоционального накала) стало решение снять домашний арест с Кирилла Серебренникова, Юрия Итина и Софьи Апфельбаум. Все же они получили глоток долгожданной свободы. И хотя неясно, что ждет их впереди, надежда на восстановление справедливости остается. Она ведь тоже в крови у нас.

Вместе с наступившей, хотя и неверной еще весной, жизнь приобретает новые оттенки — во многих регионах идут традиционные фестивали по итогам сезона; праздничными красками расцветают фестивали, бенефисы, премьеры, презентации новых книг о театрах, режиссерах, артистах. И это не может не радовать, потому что, в конечном счете, такова жизнь. Не только театрального сообщества, но и огромной зрительской аудитории, ежевечерне заполняющей залы, чтобы насладиться игрой любимых артистов, о чем-то задуматься или просто развлечься, позабыв серые будни. Каждый приходит за своим...

А весна уже почти окончательно вступила в свои права, и мы радуемся, надеясь каждый на свое. Потому что, как говорил Сирано де Бержерак, романтически соединивший в себе поэта и отважного воина: «Он вечен, Театр, и я его люблю!..»

Любим и мы. И бережем, насколько это в наших силах, невзирая на частоколы и барьеры, которые ставят нередко перед нами.

Оптимизма, дорогие! С ним мы добьемся большего.



Искренне ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8–2 18/2019

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2018–2019



На обложке: «Игрок».
Сценография А. Плинта

СОДЕРЖАНИЕ

ГОД ТЕАТРА

Творческий вечер памяти
режиссера и драматурга
Г. Хугаева (*Владикавказ*).
Л. Мамиева 2

ДАТА

100–летие Бориса Голубовского.
К. Алексеева 5

ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

Международный День театра
в СТД Республики Коми.
В. Ирин 8

В РОССИИ

Белгород. Н. Старосельская 12
Вологда. З. Богоявленская 17
Омск. А. Зернова 21
Ставрополь. Т. Дружинина 26

ФЕСТИВАЛИ

Международный фестиваль
«Свидания на Театральной»
(*Рязань*). А. Пасуев 32
Международный оперный
фестиваль имени
Ф.И. Шаляпина (*Казань*).
М. Файзулаева 36
Областной театральный
конкурс «Успех» (*Брянск*).
А. Иняхин 42

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Дядюшкин сон»
(*Московский драматический
театр «Сфера»*).
В. Фёдорова 52

«Тиль» (Театр на Малой
Бронной). И. Яринских 56
«Слон» (Московский ТЮЗ).
К. Щербаков 61

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ–ПЕТЕРБУРГА
«Нас обвенчает прилив...»
(Санкт–Петербургский
молодежный театр
на Фонтанке).
Н. Старосельская 67

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Сергей Перегудов
(*Санкт–Петербург*). Д. Семёнова 72

ЛИЦА

Николай Григорьев
(*Чебоксары*). М. Митина 79
Александр Плинт
(*Иркутск*). М. Рыбак 84
Алексей Доронин
(*Орел*). О. Шевлякова 91
Мария Мишина
(*Москва*). Е. Троицкая 97
Виталий Стариков
(*Белгород*). Н. Зотова 102
Алексей Титков
(*Санкт–Петербург*).
Е. Ронгинская 108
Юлиана Варшавская
(*Москва*). Д. Семёнова 112

ВЗГЛЯД

Театральная премия «Тантана»
(«Триумф») в Республике
Татарстан. Е. Глебова 119

НАКАНУНЕ

«Слуга двух господ»
в Краснодарском театре
драмы им. М. Горького.
Интервью с режиссером
К. Демидовым и художником
А. Климовым. А. Громовикова 130

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«К Розетте – с любовью...»
Розетта Яковлевна
Немчинская в свидетельствах
друзей, учеников».
С. Коробков 138
Павел Хомский.
«Я счастливый человек...».
Н.С. 140

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Неумирающий Петрушка.
Тамбовский театр кукол.
С. Ландау 146

ЮБИЛЕЙ

Виктор Цымбал (*Москва*) 31
Михаил Сафронов
(*Екатеринбург*) 51
Сергей Шуб
(*Санкт–Петербург*) 65

ВСПОМИНАЯ

Эльвиру Шубину
(*Пермь*). С. Коробков 158

ЗОЛОТОЙ ФОНД ОСЕТИНСКОГО ТЕАТРА

Во Владикавказе состоялся телемост, связавший республиканский Дом дружбы народов РСО-Алания с Домом дружбы города Бердска Новосибирской области. Его организовали в рамках реализации мероприятий, посвященных Году театра при поддержке и активном участии Союза театральных деятелей РСО-Алания.

В программу телемоста вошел творческий вечер «Театр — судьба моя», посвященный осетинскому режиссеру и драматургу, народному артисту РСФСР Георгию Хугаеву. Его участниками стали супруга Г. Хугаева, народная артистка РСФСР Валерия Хугаева, их дочь, а также заместитель министра РСО-Алания по вопросам национальных отношений

Георгий Хугаев



Александр Чернышков, ученики и коллеги мастера.

Перед началом встречи с приветственными словами к присутствующим обратилась представитель СТД РФ Маргарита Сильянова. Своими воспоминаниями поделился и председатель СТД РСО-Алания, заслуженный артист РФ Казбек Губиев:

«Многие годы Г. Д. Хугаев возглавлял Союз театральных деятелей Республики Северная Осетия-Алания, входил в правление СТД РФ. Его уважали коллеги, с его мнением считались. Георгий Доментьевич был невероятно талантливым человеком, наделенным самыми лучшими качествами настоящего осетина. После окончания института в Москве мы вернулись на родину и до конца его дней тесно общались, играли вместе во многих спектаклях. После репетиций много беседовали о том, как должен развиваться театр. Хугаев справедливо считал, что театр — это живой организм и ему нельзя оставаться на одном месте.

Он был очень известен как режиссер и как драматург. Однажды в рамках театрального фестиваля мы показали спектакль «На дне» по М. Горькому, зрители восхищались и спрашивали, кто режиссер? Автором перевода и режиссером был Георгий Хугаев.

Георгий Доментьевич делился своими мыслями, идеями, творческими планами. Именно ему принадлежит идея создания фестиваля национальных театров «Сцена без границ». Время было сложным — 1990-е годы, но Георгия Доментьевича трудности никогда не останавливали. Идею поддержал тогдашний президент республики Александр Дзасохов, и в 2000 году состоялся первый фестиваль. Со временем он стал одним из крупнейших, ожидаемых и звездных событий не только для Владикавказа, но и для республик Северного Кавказа. Из года в год расширялись границы фестиваля, из регионального он превращался в российский, а затем и в международный, обогащаясь новыми спектаклями и откры-





Участники телемоста и творческого вечера памяти Г. Хугаева

тиями. Мастеров театрального искусства из Чечни, Адыгеи, Абхазии, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, Калмыкии, Северной и Южной Осетии тепло и радушно принимали в столице Северной Осетии. Фестиваль стал площадкой для обмена опытом, налаживания творческих контактов, расширения культурных связей и объединения культурного пространства, доказывая тем самым, что культуре неподвластны никакие границы. В 2019 году в рамках Года театра мы проведем очередную фестиваль национальных театров «Сцена без границ», который, навсегда связан с именем Георгия Хугаева.

Другие участники телемоста тоже делились своими воспоминаниями. Валерия Хугаева рассказала о том, как они познакомились, как пронесли через всю жизнь любовь и уважение друг к другу, преданность театру.

— Он очень любил Осетию, и поэтому для нас не стояло вопроса: возвращаться или нет, — рассказывала Валерия Вячеславовна. — Георгий Доментьевич был единственным режиссером, который поставил на сцене Осетинского театра множество

пьес **Шекспира**. Первым в мире он перевел на осетинский язык и поставил шекспировского «**Тимона Афинского**».

Жизнь Г. Хугаева целиком была посвящена служению Театру. Окончив режиссерский факультет ГИТИСа им. А.В. Луначарского, Георгий Доментьевич вернулся в родной театр. Через некоторое время он возглавил коллектив, став его художественным руководителем. В общей сложности он перевел на осетинский более 30 классических и современных пьес, и со сцены Осетинского театра звучали произведения **Еврипида, Шекспира, Бомарше, Гоголя, Островского, Чехова, Горького** и многих других выдающихся авторов.

Как драматург Г. Хугаев заявил о себе в 1957 году, когда в соавторстве с **Р. Хубецовой** поставил на сцене Осетинского театра комедию «**Песня Софьи**». Первый удачный опыт вдохновил молодого драматурга написание пьес. Сегодня спектакли, поставленные по его произведениям, вошли в золотой фонд осетинского театрального искусства.

Лолита МАМИЕВА

ПРИГОВОРЕННОСТЬ К ПРОФЕССИИ

30 марта — 100-летний юбилей **Бориса Гавриловича Голубовского**, режиссера, педагога, автора замечательных книг о профессии режиссера, профессора ГИТИСа, народного артиста РСФСР.

Человек высокой культуры, глубоких знаний об искусстве и литературе, редкостного остроумия и личного обаяния, Борис Гаврилович привлекал людей всех возрастов и «статуса»: к нему тянулись студенты, и любившие приходить в знаменитый Дом на набережной, где он жил, и спустя много лет после окончания учебы; он пользовался авторитетом среди коллег; артисты театров, которые он возглавлял в разные годы, уважали и ценили своего руководителя. Не в последнюю очередь, потому что Борис Голубовский и на репетициях, и в общении рассказывал очень много о том великом прошлом отечественного театра, чем в те времена еще интересовались. Он говорил о репетициях и спектаклях Вл.И. Немировича-Данченко, Вс.Э. Мейерхольда, своего педагога, почти забытого сегодня Ф. Каве-

рина — будучи студентом ГИТИСа, ему довелось присутствовать на многих их «театральных уроках», а крепкая память сохранила множество любопытнейших деталей, и сегодня не утративших своего смысла.

Из Голубовского: «Каюсь, люблю рассказывать всякие байки, притчи и — о, ужас! — анекдоты. Считаю, что в них сосредоточена народная мудрость, сказанная в образной форме. Например, разговаривают два актера. Один говорит другому: «Ну, что я все о себе, да о себе. Лучше скажи: как тебе понравился вчерашний мой монолог в третьем акте?» ... Такой мудрец, как Соломон Михайлович Михоэлс, даже на Всесоюзной режиссерской конференции в 1939 году (недоброй памяти) в присутствии генерального прокурора СССР А.Я. Вышинского в своем докладе умудрился вставить несколько притч. Но не все понимают юмор, считая веселый рассказ пустым балагурством».

Борис Гаврилович Голубовский юмор понимал, высоко ценил, и это тоже привлекало к нему самых разных людей. Он не был высокомерным, не кичился бо-

С учеником, режиссером Александром Плетневым





Выступает Борис Голубовский. Дни болгарской культуры в СССР. Фото С. Субботина

гатым опытом и знанием — он умел быть своим, как свойственно это истинным интеллигентам, принимая условия той среды, в какую попадал.

И что еще очень важно — обладал таким ценным и редким качеством как самоирония.

В годы войны Борис Голубовский был одним из организаторов и деятельных участников фронтовых театров — **Московского комсомольского** и **Театра миниатюр «Огонек»**, потом работал на радио, затем стал главным режиссером **Московского ТЮЗа**, где в числе других им были поставлены такие, не забытые зрителями старших поколений спектакли, как **«Именем революции» М. Шатрова** и **«Ромео и Джульетта» У. Шекспира**. Казалось бы — полярные абсолютно по всему произведению, но мастерство режиссера позволило подобрать свой «золотой ключик» к каждому из них, соединив к тому же разновозрастную труппу в единый сильный ансамбль. Возглавив **Московский драматический театр имени Н.В. Гоголя**, Борис Голубовский поставил там спектакли, которые влекли зрителей на протяжении многих лет, —

«Верхом на дельфине» Л. Жуховицкого, **«Дом» по Ф. Абрамову**, **«Рок-н-ролл на рассвете» Т. Колесниченко и В. Некрасова**, **«Берег» по Ю. Бондареву**, **«...А этот выпал из гнезда» Д. Вассермана** по роману **К. Кизи «Полет над гнездом кукушки»**, **«Декамерон» Боккаччо...**

Классика и современность существовали для Бориса Гавриловича Голубовского неразрывно, в своей преемственности, какую он искал порой напряженно, мучительно, но никогда не позволял ни себе самому, ни режиссерам, приходившим в театр на отдельные постановки, натяжек, искусственных притягиваний одного к другому.

Сегодня, перелистывая замечательные книги о всех «подводных рифах» профессии и о счастье существования в ней, постоянно возвращаешься к уже прочитанным страницам, сопоставляешь, пытаешься осмыслить происходящее на театре сегодня. «В мире мудрых мыслей» — так, наверное, можно назвать оставшиеся нам в наследство книги Бориса Гавриловича Голубовского. Не назиданий, не указаний, а живо, остроумно поведенных случаев, моментов — то лирических, то анекдотичес-



Режиссерский факультет. Педагоги В. Алферьев, Л.М. Сухолинская, Б.Г. Голубовский, М.Г. Ратнер. 1983

ких, то вполне реалистических, — из которых и складывается, в конечном счете, этика и эстетика профессии режиссера.

«У режиссера жизнь проходит через спектакли, — утверждал Борис Голубовский. — Каждый поставленный спектакль, классический или современный, любого жанра, помогает мне сказать то, что я должен сказать. Тогда я, режиссер, никогда не буду старомоден, тогда мое искусство — наше искусство будет необходимо людям.

Некоторые молодые люди (уж наверняка впоследствии разбойники!), поступающие на режиссерский факультет, сразу же ждут рецептов, как быстро и талантливо поставить эпохальный спектакль. К ним со страниц этой книги я не обращаюсь. Это бесполезно — они растворятся в массе халтурщиков и недоучек. Вы, любящие эту профессию, будете учиться режиссуре не четыре года, как указано в программе, а всю жизнь.

Главное в режиссере — приговоренность к профессии, на всю жизнь, без перерыва, без отпуска на юге и даже под Москвой. Вам придется сталкиваться с непредсказуемыми ситуациями, ломкой общественных формаций, отношений между страна-

ми, народами — и все это будет отражаться в вашей работе. Если вы не будете чувствовать пульса времени, необходимости вашего труда для зрителя — народа, то вы останетесь на уровне унылого ремесла.

Невозможно предугадать, как сложится жизнь в данном театре, с данной пьесой, с данными актерами. Вы можете получить только советы, основанные на опыте ваших педагогов, — с чем вы придете в театр. В подавляющем большинстве все ЧП не так уж разнообразны. Ошибки — общие. Недостатки — ваши — тоже общие. Поэтому многое можно предотвратить. Только прошу понять меня так, что опыт — это не набор отмычек, ремесленных приемов. Еще раз напоминаю, что истинное ремесло — на грани искусства — это знание и умение.

Боюсь, что некоторые режиссеры, даже не очень молодые, увлеченные грандиозностью замысла, интересно намеченной композицией, забывают о «мелочах». А мелочей — нет...

Рождение замысла — самое ответственное, самое счастливейшее, самое непредсказуемое в творчестве режиссера. Вы говорили со своим мастером, он рассказывал

о своей практике, вы сдавали письменные экспликации, выступали с докладами... Сейчас же вы готовитесь к реальному спектаклю. Как же хочется поразить всех и в театре, и, по возвращении, в институте необычайной выдумкой, показать что-нибудь этакое новаторское! Не хочу вас огорчать, но вынужден повторить фразу из «Уриэля Акости» К. Гуцкова: «Всякое бывало...» Нового никто придумать не может. Есть хорошо забытое старое».

И то, что кажется особенно важным сегодня, когда жизнь русского психологического театра меняется буквально на глазах: «Не верю молодым режиссерам, начинающим свою деятельность сразу с авангардистских спектаклей, думаю, что если им пришлось бы ставить не сложный, доступный понимание спектакль, они растерялись бы: ведь актерам нужно подсказать, что, как играть, помочь найти жизнь на сцене. Овладейте основами — тем ремеслом, о котором мы го-

ворили выше, а потом делайте то, что вам подскажет ваша совесть и фантазия художника. Когда для общего обозрения были выставлены полотна Малевича, Кандинского, Филонова и других «нарушителей общественного спокойствия», то многие были поражены: оказывается, Малевич и сотоварищи умели хорошо рисовать! А сколько людей, воспитанных на социалистическом реализме, были уверены в том, что Пикассо не может изобразить обыкновенного человека, легко узнаваемого».

Вспоминать о Борисе Гавриловиче Голубовском даже тем, кому посчастливилось встречаться с ним всего несколько раз в жизни, и сегодня светло.

Пусть же новые поколения прочтут его книги, прикоснутся к оставленному нам ценному наследству — там много важного и нужного.

Кира АЛЕКСЕЕВА

ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

НЕОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ САМЫХ ОБЫКНОВЕННЫХ АРТИСТОВ

27 марта в Сыктывкаре на сцене Академического театра драмы имени В. Савина прошло празднование **Всемирного Дня театра**, организованное **Союзом театральных деятелей Республики Коми** во главе с председателем СТД региона, директором **Воркутинского драматического театра Еленой Пекарь**.

Праздничное представление было разделено на несколько частей, первая из которых — встреча гостей. Елена Александровна встречала гостей в фойе театра, находя для каждого доброе слово.

Перед началом капустника гости могли ознакомиться и приобрести юбилей-

ное издание буклета **«Под знаком СТД. Союз театральных деятелей Республики Коми — от первоисточков и до наших дней»**. Также им была предложена своеобразная экскурсия по театрам республики: представители того или иного храма Мельпомены знакомили присутствующих с репертуаром, рассказывали о планах на будущее. Воркутинский драматический театр подготовил для гостей программы премьерных постановок «Виндзорские насмешницы», «Семейный портрет с посторонним», «Прощание с Матёрой» и своего самого свежего спектакля — «Женехи». На каждой программке расписались ведущие артисты.



Книга-альбом «Под знаком СТД»

Ольга Родович и Тимур Смирнов





Тимур Смирнов

Следующим этапом празднования Дня театра стало поздравление и награждение артистов благодарственными письмами за вклад в театральное искусство региона от депутата Государственной думы Федерального собрания РФ **Ольги Викторовны Савастьяновой**. На сцену поднялись заместитель председателя Правительства РК **Наталья Алексеевна Михальченко** и министр культуры, туризма и архивного дела РК **Сергей Витальевич Емельянов**.

Показали капустник «**Необыкновенная история самых обыкновенных артистов**», созданный режиссером-постановщиком **Захаром Комлевым**. В нем участвовали артисты государственных театров Республики Коми. От Академического театра драмы им. В. Савина – **Виктор Градов, Надежда Пешкина, Александр Кузнецов, Анна Софронова, Юлия Экрот, Вадим Козлов**. Национальный му-

зыкально-драматический театр представляли **Тимур Смирнов, Валериан Канев и Ангелина Шахова**. Труппа Театра оперы и балета показала сцену из балета «**Жизнь как день...**». Впервые за многие годы в проекте, посвященном Дню театра, принял участие Воркутинский драматический театр. Заслуженный артист РК **Анатолий Аноприенко** читал монологи Василия Васильевича Светловидова из одноактной пьесы **А.П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)»** и Гулевого из цикла рассказов **И.Э. Бабеля «Конармия»**, а **Николай Аникин и Павел Егоров** разыграли отрывок из комедии **А.Н. Островского «Лес»**.

Не прерывая сюжетной линии капустника, прошел аукцион, посвященный увековечению памяти артистов Воркутлага. Артисты Театра им. Моссовета – **Юлия Хлынина, Станислав Бондаренко**, народный артист РФ **Анатолий Васильев** и



Сцена из балета «Жизнь как день...»

заслуженная артистка России **Екатерина Гусева** представили на аукцион свои личные вещи, связанные с театром: четки, футболку с логотипом спектакля «Калигула», фуражку летчика и серьгу-подвеску. Пятым лотом актер Национального музыкально-драматического театра **Тимур Смирнов** (исполнитель главной роли в постановке «Необыкновенная история самых обыкновенных артистов») поставил галстук-бабочку.

Средства, собранные на аукционе, стали первым шагом к увековечению памяти актеров, прошедших через ГУЛАГ. Следует сказать, что самое активное участие в аукционе приняла заместитель председателя Государственного Совета Республики Коми **Валентина Васильевна Жиделева**: она стала обладательницей сразу двух лотов.

После спектакля состоялся праздничный фуршет, где деятели театра в тесном

кругу продолжили общение. Гостями вечера стали вокальный ансамбль «Север» Центра национальных культур города Воркуты, струнный квартет «Вдохновение» Коми республиканской филармонии и многие другие представители театрального мира. По мановению руки хозяйки фуршета Елены Александровны Пекарь, в разгар празднования был вынесен специально заказанный по этому случаю праздничный торт, точно копирующий афишу спектакля «Необыкновенная история самых обыкновенных артистов».

Как и подобает мероприятиям подобного характера, вечер был украшен театральными и музыкальными номерами, недостатка в которых – приняв во внимание специфику собравшихся, – как вы понимаете, не было.

Вячеслав ИРИН

БЕЛГОРОД. Играем, господа!

Радостное и отнюдь не случайное совпадение произошло в **Белгородском Государственном академическом драматическом театре имени М.С. Щепкина** — в день **50-летнего юбилея** главного режиссера и одного из ведущих мастеров труппы **Виталия Бгавина** состоялась премьера спектакля «**Кабала святош (Мольер)**» **М.А. Булгакова**. Поставил его приглашенный главный режиссер Севастопольского театра военно-морского флота **Юрий Маковский**. Но на этом совпадения не завершились: юный Виталий Бгавин, пришедший когда-то в белгородскую труппу, играл в давнем спектакле «Кабала святош» Муаррона. Юрий Маковский ставил полтора десятилетия назад эту пьесу в своем театре, но спектакль, пользовавшийся большим

успехом, шел недолго — ушел артист, исполнявший главную роль, а заменить его оказалось некем...

И вот юбиляр достиг мастерства и возраста, позволивших ему сыграть Жана-Батиста Поклена де Мольера, руководителя парижского театра Пале-Рояль. И, кажется, всю душу, немалый опыт артиста и человека, все нервы вложил Виталий Бгавин в эту роль. Получилось, что подарок юбиляру стал настоящим подарком для заполнивших до отказа зал зрителей.

К этой пьесе Михаила Булгакова театры обращаются нередко, почти всякий раз если не педантируя, то, по крайней мере, не оставляя без внимания тему отношений власти и художника, которая во все времена достаточно остро возникает в самого разного рода столкновениях или недоволь-

Справедливый сапожник — А. Зотов, Мольер — В. Бгавин



ствах. Но Юрий Маковский, режиссер глубокий, умеющий точно выстраивать психологические связи во всех оттенках, пошел по иному пути: для него важно, что поистине «весь мир — театр, а люди в нем актеры». Есть театр королевского двора во главе с Людовиком Великим (**Илья Васильев** играет с таким изумительным достоинством и не менее изумительным равнодушием ко всему, происходящему вокруг, что им можно просто любоваться); есть католический театр, возглавляемый архиепископом маркизом де Шарроном (это сильнейшая работа **Ивана Кириллова**, подлинного режиссера спектакля под названием «Изошренная травля Мольера, или Месть за «Тартюфа»). Собственное королевство явно маловато для архиепископа, потому так тонко и неторопливо, с моментами фальшивого раскаяния, подводит короля к тому, что ему необходимо); есть театр господина де Мольера. И все

они — равноправны и устроены, в сущности, по одним и тем же законам.

Театральным.

Именно поэтому при каждом из «режиссеров» имеются свои шуты, подобные шуту короля Лира: штатные весельчаки, которые умеют в паузах мимически глубоко переживать происходящее, сочувствовать несправедливо страдающему, радоваться, когда истинное зло разоблачено. У Людовика это Справедливый сапожник, сыгранный **Андреем Зотовым** выразительно и крупно. У Мольера — слуга Бутон, тушильщик свечей, которого **Дмитрий Евграфов** рисует как простачка, отнюдь таковым не являясь. Он всегда умеет вовремя вмешаться во все — когда прихватывает вместе с новым кафтаном и штаны; когда находит в кармане монеты; когда прерывает кокетство Арманды с маркизом Д'Орсиньи (выразительная работа **Сергея Денисова**); когда растерянно идет звать к Моль-

Архиепископ — И. Кириллов, Людовик — И. Васильев





Мадлена Бежар — О. Бгавина

еру Мадлену Бежар, прекрасно понимая, какой разговор им предстоит; когда готов вместе с Лагранжем удавить явившегося к Мольеру покаянного Муаррона. И при архиепископе свои шуты — брат Сила (**Илья Штейнмиллер**) и брат Верность (**Владимир Кубриков**), готовые в любой момент сыграть любую роль.

Нельзя не отметить каждого из участников спектакля, даже если роль досталась маленькая или вообще бессловесная — они живут в заданном пространстве, освоив его до мелочей. И потому так выразительны танцующая королевская свита, безмолвные фигуры в подвале кабалы, появляющиеся буквально на несколько минут Риваль **Надежды Пахоменко**, шарлатан с клавесином **Михаила Новичихина**, отец Варфоломей **Романа Желудкова**, игрок в карты **Александра Сторожева**.

Что же касается Арманды Бежар, **Оксана Катанская** сумела в нескольких секундах, когда она появляется перед архиепископом после исповеди Мадлены, сыграть и смутные догадки о своем происхождении,

и ужас перед содеянным. А Муаррон **Романа Рощина** проходит в спектакле сложнейший путь от голодного мальчишки, запертого в клавесине, через известного артиста, мстительного доносчика, до осознания своей человеческой сущности и необходимости проявить ее во что бы то ни стало...

Художник **Марина Шепорнёва** изобретательно «одела» сценическую площадку: в начале спектакля перед нами костюмерная Мольера, брызжущая яркими красками камзолов, гримировальный столик, клавесин и колесо, от которого идут вверх веревки, поднимающие и опускающие занавес. В королевских покоях и в доме Мольера ярких красок уже не будет, а подвал Кабалы и католический храм предстанут черными и мрачными — только лиловое одеяние архиепископа и его красные перчатки станут единственным цветовым пятном. Придуманное режиссером и художником колесо окажется к месту и в подвале — оно превратится в орудие пытки, которым угрожают Муаррону. И вновь возникнет ощущение театра — от «многофункциональности» ко-



Мольер — В. Бгавин

леса, от допроса Муаррона, от исповеди Мадлены, когда зловещий вид сидящего в кресле архиепископа лишь подчеркнут его фальшивую игру и корысть.

Мадлена Бежар в исполнении **Оксаны Бгавиной** на редкость хороша. Пожалуй, мне не доводилось еще видеть в двух сценах, отведенных Булгаковым этой героине (роль, на мой взгляд, одна из сложнейших в отечественной драматургии!), всю прожитую актрисой театра Мольера жизнь.

Она прибегает на зов Мольера словно окрыленная: он позвал, снова позвал ее! Но когда понимает, что это — расставание, принимает все с достоинством Женщины, умеющей взять на себя и его грех, чтобы несчастливцами не оказались трое. Попросив Мольера оставить ее, Мадлена садится за его гримировальный столик, снимает с лица грим почти машинально, а потом, оглядев все вокруг, становится на колени, раскидывает руки и лицом прижимается к полу комнаты. Прощая навсегда со сценой, она и с жизнью прощается. Звучит мелодия (Юрий Маковский стал автором и

музыкального оформления), печальная и пронзительная, и Мадлена объявляет появившемуся Лагранжу (очень хорошая работа **Андрея Манохина**), что она покинула сцену... А после исповеди, напуганная архиепископом звучанием всего двух слов: «никогда» и «навсегда», поняв их смысл отнюдь не только в религиозном толковании, она получает отпущение. И в этот момент на экране возникает голубое небо с белоснежными облаками, Мадлена идет к нему, раскинув руки и — уходит «в вечную службу», туда, где царит покой.

Здесь необходимо одно отступление.

Пройдя свой тернистый путь от экспромта, сочиненного для Людовика, Мольер Виталия Бгавина естественно и сильно проигрывает все состояния своего героя — от ощущения триумфа, страсти к юной Арманде, невыносимой вины перед Мадленой, испытанием ужином с королем, когда он тщательно копирует все его жесты, чтобы не опозориться в столь высоком обществе до унижения от измены жены и предательства усыновленного ученика, изощ-



Сцена из спектакля

ренной мести архиепископа, немилости короля и ужаса ожидания смерти от клиника Д'Орсиньи. Испытания, кажется, меняют Мольера-Бгавина до неузнаваемости — он слаб, обессилен, сердце болит, сил не остается доиграть последний спектакль перед полным залом мушкетеров. Но вот актриса Риваль, «верная старуха», уверенно говорит ему, что спектакль должен быть доигран, и глаза Мольера загораются. Он выходит на авансцену с колокольчиком в руках и говорит вдохновенно и сильно: «Играем, господа!»

А в середине пантомимы «Мнимый больной» отходит в глубину сцены, повторяет уже в который раз: «Мадлену бы... посоветоваться...», садится беспомощно на подмостки театра Пале-Рояль и — за спиной его открывается голубое небо с облаками. Он прощен Мадленой, искупившей его грех незнания, что женился, может быть, на собственной дочери.

И вспоминаются невольное слова Левия Матвея из «Мастера и Маргариты»: «Он не заслужил свет, он заслужил покой». По Платону, есть некое пространство между зем-

ным миром скорбей и Царствием Абсолютного Добра, некий промежуточный пласт реальности, где устанавливается покой для человеческой души. Мастер заслужил то, в чем больше всего нуждался, — покой. А Мольер заслужил своим творчеством свет, как и Михаил Афанасьевич Булгаков — недаром проходят года и даже века, а нам не перестают быть нужными их творения.

Юрий Маковский прочитал пьесу Булгакова, сосредоточив внимание и артистов, и зрителей на самом главном, может быть, для нашего времени вообще: «весь мир — театр», но каждый в нем выбирает для себя фальшь, или наигранное равнодушие, или нескрываемое равнодушие, или искренность «до полной гибели, всерьез», или лавирование из одной крайности в другую. Не случайно ни разу не прозвучала в спектакле фраза Лагранжа: «Кто остался в театре после спектакля?..»

Мы все остались в Театре...

А потому — «Играем, господа!»

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Натальи ЗОТОВОЙ

ВОЛОГДА. Monsieur Amilcar

Год театра для Вологодского ордена «Знак Почета» государственного драматического театра совпал с юбилеем: в ноябре одному из старейших театров Северо-Запада исполнится 170 лет. И в начале юбилейного сезона театр возглавил новый художественный руководитель **Алексей Ожогин**. Первой премьерой А. Ожогина на вологодской сцене стала «Зойкина квартира» по пьесе М. Булгакова. 8 марта увидел свет еще один спектакль этого режиссера — «**Месье Амилькар, или Человек, который платит**» по пьесе **Ива Жамнака**.

К пьесе французского драматурга Вологодский драматический обращается не впервые. Еще жива в памяти вологодских театралов постановка Татьяны Архипцовой 1984 года. Но если в спектакле советских времен речь шла о мире капитализма, где все продается и покупается, то новое обращение к пьесе прославленного французского драматурга обусловлено желанием поговорить на тему таланта и бездар-

ности, способности видеть и понимать произведение искусства.

Три огромных пластиковых небоскреба, меняющие цвет в зависимости от настроения персонажей, прозрачные двери-стеки, заставляющие героев спектакля нарезать бесконечные восьмерки — художник **Нина Гордиенко** умело создает на сцене мир современного обитателя мегаполиса, страдающего от публичного одиночества. Черно-красная гамма декораций погружает нас в состояние человека, решившего похоронить свои страсти под шумом товарно-денежных отношений.

Режиссер сознательно вносит в свой спектакль некую жанровую эклектику, начиная с безудержного гротеска, пройдя через мелодраму с очень узнаваемыми бытовыми подробностями, и завершая действие тем кошмаром житейских мелочей, которые порой и приводят к самоубийству.

Главный герой, Александр Амилькар в прочтении **Максима Юлина** умен, эле-

Сцена из спектакля





Машу — О. Емельянов, Вирджиния — Д. Кононенко, Элеонора — Н. Ситникова

гантен, амбициозен. Природная сдержанность, присущая этому актеру, как нельзя лучше помогает ему создать образ человека, уверенного в своем совершенстве на сто процентов. Совсем неважно, почему он решил купить себе семейное счастье — это остается за пределами пьесы и спектакля (лишь иногда отпускаются реплики о том, что Александр — рогоносец). Здесь и сейчас он — совершенен, он знает, каким должно быть его окружение, и создаст этот свой мир из человеческих отбросов, которые тщательно подыскал на городской панели. Покупатель чувств может быть капризным и жестоким, потому что он платит за них хорошие деньги. Он журит и милует. Семейный уют постепенно налаживается, ведь «артисты», увлекаясь, хорошо играют свои роли.

Широкий актерский диапазон позволяет заслуженному артисту России **Олегу Емельянову** пройти вместе со своим героем — Машу — путь от отчаявшегося безработного, подбирающего денежку с тротуара, до поверившего в свою гениальность художника. Пластический рисунок роли много-

образен: сутуловатый, шарахающийся от каждого внешнего раздражителя неудачник вырастает на протяжении спектакля в respectable мужчину в прекрасно сидящем на его расправившихся плечах фраке. В финале спектакля Машу — успешный художник, раздающий автографы направо и налево, знающий, что через несколько лет его картины будут стоить миллионы. И пусть эти деньги пройдут мимо него — он знает себе цену, понимает, зачем живет.

Наталья Ситникова (Элеонора) находит возможность для создания трогательного образа женщины, изголодавшейся по семейному счастью. В самом начале спектакля это второсортная актриса, которая выходит на сцену маленького театрлика в роли... древнеримской колонны. Пронзительно звучат в ее исполнении признания в любви, постоянно натыкающиеся на резкое неприятие Александра. Ее безудержное желание любить и быть любимой все время вступает в конфликт с неуверенностью в себе, это противоречие и не дает Элеоноре довести до конца благородное стремление ошастливить Александра.



Элеонора — Н. Ситникова, Александр Амилькар — М. Юлин

Кажется, даже некое подобие гармонии опускается на мир осчастливленных нищих. И только гигантские ваги для живых марионеток напоминают о несвободе. А зачем им свобода? Все ведь и так хорошо. Дергаются в счастливом танце причесанные под некую семью марионетки, весело летят им на головы огромные цветы, зачеркивая их мир, отгораживая от окружающих. Для этих четверых, только один из которых знает, чего хочет, начинается новая жизнь — иная реальность. Преображаются «артисты», прирастают к ним маски жены, друга, дочери...

В образе Вирджинии **Диана Кононенко** видит, прежде всего, задорного подростка со всеми жестами, словечками, мимикой, присущими выросшей где-то на городском дне девчонки, которую несколько не смущает ее занятие проституцией. Работа не хуже других, ведь главное — оптимистическое восприятие мира! Вместе со своим другом Поло, который по совместительству является и сутенером, и любовником, они составляют очень современную парочку без каких-либо моральных устоев. Однако

эти существа все-таки оказываются способными любить: Вирджиния, оставаясь все тем же порывистым подростком, вдруг испытывает желание проявить хоть какие-то дочерние чувства, а Поло (**Дмитрий Бычков**) — вдруг вспоминает, что есть поэзия, дружба и настоящие привязанности.

Обилие реквизита во втором действии привнесит в спектакль весь тот быт, которым всегда обрастают счастливые семьи: теплый плед и корзиночка со снедью на пикнике, плюшевая игрушка, аптечка и уютное вязание жены во время болезни мужа... Чашечки, чайники, сервировочный столик... И даже стеклянные двери-окна уже не так неуютно хлопают от сквозняка, когда в доме поселяется пусть игрушечная, но такая правдоподобная семейная идиллия. А главное, главное — эта жизнь начинает нравиться самим участникам шоу. И вот уже любящая и заботливая жена готовит грандиозный ужин в честь вдруг открывшегося гения Машу, кроткая дочка, торопящаяся на свидание, не забывает чмокнуть любимого папашу и сказать пару теплых слов. Но это ли бы-



Сцена из спектакля

ло нужно ему? Он считает, что это Амилькар в ожидании встречи с Машу готовит тому дорожный подарок. Но Машу, видимо, где-то по дороге забыв роль друга, ведет себя как-то странно, не по сценарию. Казалось бы, ну и что. Можно опять напомнить о его обязанностях, как было не раз, можно просто-напросто выгнать этого и нанять другого исполнителя. Но почему-то, столкнувшись один на один с невозможностью увидеть нечто, Амилькар выбирает иной путь.

Он вдруг понимает, что талантливая живопись Машу ему недоступна, и великолепная картина простого гения остается для суперклассного бухгалтера пустой рамой. Вот и подходим мы, зрители, к простой и вечной истине — не все, оказывается, можно купить за деньги. Любовь, привязанность, дружбу — может быть, да, но талант — как мастера, так и зрителя — все-таки не купишь... Это понимание и заставляет Амилькара разорвать созданный им самим мирок — режиссер Алексей Ожогин уводит своего героя со сценической площадки в самую дальнюю часть зритель-

ного зала, — а потом и совсем из жизни. От невозможности понять... Так просто и так сложно. Однако финал спектакля все-таки оптимистичен: мы видим, что Александру удалось написать несколько портретов любимых и любящих, а значит, ничто и никогда не проходит бесследно.

Старая, как мир максима «что дозволено Юпитеру, не дозволено быку», заложенная Ивом Жамиаком в свое произведение, совершенно по-новому прочитанное режиссером Алексеем Ожогиним, никогда бы не прозвучала столь пронзительно, если бы не прекрасно слаженный актерский ансамбль, точная сценография, гармоничные костюмы, вовремя подхватывающая действие музыка и прекрасные пластические моменты, вписанные в действие балетмейстером **Ником Шония**. Создатели спектакля на протяжении трех часов мудро приводят своего зрителя от безудержного смеха к неизбежно жуткой сути бытия... Все как в жизни.

Зоя БОГОЯВЛЕНСКАЯ
Фото Анны КУВАЕВОЙ

ОМСК. Творческая ревизия

Для Омского драматического театра «Галерка», известного своей верностью русской классике и психологической школе, начался новый этап. Около тринадцати лет театр вел кочевую жизнь, которая, несмотря на трудности, по-настоящему прославила коллектив. «Галерка» проехала с гастролями всю Россию, выступая в отдаленных северных и южных городах, играла спектакли на сцене культурной столицы, в легендарном театре Богдана Ступки и даже во Франции и Италии.

Долгая реконструкция заводского дома культуры, где начался путь «Галерки», завершилась осенью 2018 года. Худрук **Владимир Витько** с благодарностью вспоминает, что годы ожидания зрители разделили с театром. Многие буквально «кочевали» вместе с ним, посещая из года в год спектакли «Галерки» на разных площадках. А в общественном транспорте, на улицах незнакомцы порой подходили и спрашивали: «Ну что, когда достроится? Мы тоже ждем...»

Теперь на месте долгостроя — великолепное здание в стиле русский модерн площадью 7 800 квадратных метров. Роскошное не только по региональным меркам: с тренажерным залом для артистов, душевыми в каждой гримерке, специальной комнатой для зрителей, возвращающей к подзабытому понятию театрально-го этикета. Неудивительно, что в обновленную «Галерку», и так не обиженную вниманием зрителя, хлынул народ — билеты туда достать непросто. Сами артисты и службы, истосковавшиеся по дому, истово взялись за работу. Адаптируются к новой сцене текущий репертуар, ставятся премьеры, восстанавливаются спектакли, которые пришлось законсервировать на время реконструкции здания. Всего за четыре месяца было сыграно почти 150 спектаклей, которые посетило около 40 тысяч зрителей.

Но, несмотря на плотный график, «Галерка» не стала отменять или переносить свой традиционный, любимый публикой **Внутритеатральный фести-**

Новое здание театра





«Фрол Скабеев»

«За двумя зайцами». Проня — О. Богданова, Голохвостый — А. Савинов





«Семейный портрет с посторонним». Тимофей — П. Кондрашин, Бабка — С. Гассан

валь. Третий форум прошел в начале весны и представил сочетание премьерных постановок и спектаклей-должителей, один из которых — практически ровесник театра. Чем не возможность окинуть взглядом творческий путь длиной почти в 30 лет, провести внутреннюю ревизию? Ведь каждый вечер после спектаклей худрук и артисты выходили в зал услышать мнение зрителей и членов жюри. Такие встречи — искренние, неформальные — вдохновляют и подтягивают, не дают развиться косности и снобизму. Обновление происходит часто не только внутри спектакля или роли — живой разговор со зрителем подталкивает к определенным решениям в репертуарной политике.

Открывался фестиваль спектаклем с удивительной сценической судьбой — «Фрол Скабеев» по пьесе Д. Аверкиева. Он был поставлен в 1994 году **Станиславом Илюхиным**, часто выбиравшим «нехоженые тропы» — драматургию, которая

редко встречается на театральной сцене. Спектакль, отмеченный наградами престижных фестивалей и вошедший в золотой фонд «Радио России», пришлось «заморозить», когда здание закрылось на реконструкцию. Размах, с которым была воплощена атмосфера старинных святочных гуляний, не позволял играть его на меньших площадках. Много лет работники театра бережно хранили декорации и десятки исторических костюмов, в числе которых — шубы из натурального меха, достать которые в бедные 90-е годы было равносильно подвигу.

Сегодня спектакль захватывает своей масштабностью, энергетикой: в нем занята почти вся труппа, действующая очень слаженно и в драматических, и в танцевальных сценах. Молодой «плут» Фрол Скабеев (**Дмитрий Цепкин**), задумавший жениться на богатой девушке, которую и не видел-то раньше, — далек от современных аферистов. В нем столько удали, пронизательного ума и обая-



Церемония закрытия фестиваля. Дмитрий Цепкин, Артем Савинов, Владимир Витько

ния, вкупе с озорством и прямодушием, что не полюбить этого героя сложно.

Два фестивальных дня были посвящены премьерам, поставленным уже на новой сцене театра. В основе одной из них комедия «**Новый год forever, или Невероятный бобслей**» драматурга и актрисы **Елены Скороходовой**. Владимир Витько нечасто обращается к современной драматургии, но в этой пьесе его привлек характер главного героя Ивана (**Дмитрий Цепкин**) — ученого, человека, который в ворохе житейских проблем остается верным себе, поднимается над бытом. Молодые актеры здесь не столько разыгрывают сюжет, а о первый взгляд простой и «мелодрамный», сколько выстраивают тонкие отношения между героями — в этом привлекательность спектакля.

Пьеса украинского драматурга **Михаила Старицкого** «**За двумя зайцами**», переведенная **А.Н. Островским**, раскрылась на сцене театра как история не о брачной афере, а о мире и о семье. Эта семейность очаровывает сразу — с появлением стариков Сирко (**Павел Кондра-**

шин и **Татьяна Курилова**), напоминающих старосветских помещиков Гоголя своей простотой и тихой глубокой привязанностью. А в финале режиссер **Николай Парасич** взял на себя смелость добавить всего две фразы, благодаря которым зал разражается смехом, а враждующие родственники Проня Сирко (**Оксана Богданова**) и Лымариха (**Светлана Романова**) заключают друг друга в объятия. Пьеса оканчивается арестом жениха-банкрота, но режиссеру важнее не торжество справедливости, а торжество чувств — прощения, родства.

Потому кажется, что именно Проня в исполнении Оксаны Богдановой — главное действующее лицо спектакля: она правда любит смешного Голохвостого со всей робостью, пылкостью и глупостью, свойственной молодой девушке, воспитанной на дурацких романах. Известие о предательстве жениха снимает пелену с глаз — ей уже не до «хвасона», ей больно, и ее жаль. Прохиндей Голохвостый замечательно, с упоением сыгран **Артемом Савиновым**, который бук-



Участники фестиваля

важно протанцовывает свою роль — настолько в нем много драйва и азарта. Голохвостый жлет красиво, самоуверенно, но всегда наобум: мол, обойдется как-нибудь. Его и не нужно арестовывать — собственная ограниченность и черствость и так делают его изгоем.

В рамках фестиваля была представлена трилогия по пьесам нашего современника **Степана Лобозерова** «**Семейный портрет с посторонним**», «**Семейный портрет с дензнаками**» и «**По соседству мы живем**». Таким образом «Галерка» хотела поклониться спектаклям, которые не только собирали и собирают полные залы, а помогают формировать философию театра, дают простор для актерской игры, воплощения очень разных, простых, но узнаваемых характеров. Эти душевные истории о чудаковатых деревенских жителях нравятся зрителям, и вовсе не потому, что деревня здесь идиллическая — Лобозеров пишет о сложных конфликтах между родными людьми, о нищете, о безалаберности. Но ярче всего — о необходимости слушать и слышать друг друга, не терять нравственных ориентиров. Костяк спектаклей — это талантли-

вые артисты старшего поколения — **Валентина Киселева**, **Павел Кондрашин**, **Николай Парасич**. И, конечно, необыкновенная **Светлана Гассан**, исполняющая роль бабки во всех трех спектаклях и покорившая своей игрой самого драматурга. Работающая в театре со дня его основания, актриса поражает легкостью, энергичностью и тем, как полнокровно проживает каждый момент роли — бросается ли она с табуретом защищать свою семью от «врага» или с горечью и любовью смотрит на ссорящихся детей.

Проект завершился спектаклем «**Последняя попытка**» по пьесе **Михаила Задорнова** — спектаклем, который живет в репертуаре уже 28 лет. В театре признаются, что отправить его на заслуженный отдых никак не получается — зритель не отпускает.

Традиция проводить внутритеатральный смотр крепко вошла в жизнь коллектива, который уже рассказал об особенностях следующего фестиваля. Его «Галерка» намерена посвятить одному из любимых драматургов театра — Виктору Розову.

Анна ЗЕРНОВА

Фото предоставлены театром

СТАВРОПОЛЬ. Игры со временем

До чего же я все-таки люблю театральные загадки! — О чем это вы? — спросит завсегда-зритель, как и я, побывавший на премьере **Ставропольского краевого академического театра драмы им. М.Ю. Лермонтова «Фирс»**, поставленного к открытию нового театрального сезона.

Предчувствую сердитое возмущение: «Какие там загадки? Обычная история. Хитрый авантюрист обегорил очередного «лопуха». Все просто, так, что ... даже обидно.

Действительно, с первого взгляда — просто. Но мне после просмотра спектакля было не обидно, а скорее, досадно. Вроде как все в нем есть: содержание, динамичная постановка и сценография **Юрия Ерёмкина**. Очень точное музыкальное оформление **Владимира Романова** — то как предчувствие необычных событий, то как предостережение, оттеняющее и высегающее суть происходящего на сцене; неожиданные и острые сюжетные перипетии. Однако после спектакля очень трудно избавиться от ощущения, что нечто важное от меня как зрителя намеренно скрыто, хотя и подразумевается.

Итак, время действия: начало нового тысячелетия. Встречаются после десяти лет разлуки два друга. Один показывает другому свои обширные апартаменты: Артем — богатый наследник (в его роду еще до революции были дворяне). Во время беседы он делится с Александром мечтой. Раз уж привалило богатство, почему бы не пожить на широкую ногу, не ощутить себя ХОЗЯИНОМ жизни.

— А что собираешься делать? — спрашивает друг. Артем только рукой машет, дескать, есть кое-какой «бизнес». И по всему видно, что не «дело» его волнует, а вот этот дом, он хочет обставить его по-барски и по-барски зажить.

Как в обычной болтовне двух молодых людей появилась идея, что для получения барского удовольствия в чистом виде Артему (подобно его предкам) нужен слуга, — уже

не вспомнить, а свериться со сценарием не удалось. Друг-интернет найти современно-го драматурга **Георгия Сорокина** (автора «Фирса») не смог. Точнее — да, был такой — Г. Сорокин, но жил он более ста лет назад, и «Фирса» точно не писал.

Именно после беседы бывших друзей в спектакле начинаются чудеса с приколами и «ребусами-кроссвордами». И здесь нужно сделать короткое отступление

В самой истории появления нового спектакля я открыла интересную деталь. Оказывается, автор пьесы — никакой не Г. Сорокин: ее написал и поставил спектакль известный в стране режиссер, народный артист РФ, лауреат премии Москвы, Юрий Ерёмин. Ерёмин — известный мастер яркой фавулы и важного внутреннего подтекста. Он способен шокировать и удивлять зрителя. Режиссер хорошо знает, как держать зал в напряжении, но никогда не делает этого из спортивного интереса.

Так в чем же «прикол» «Фирса», — подумала я, и ... заново от начала до конца перечитала «Вишневый сад» А.П. Чехова. Только тогда что-то стало проясняться.

Первую «наводку» зритель получает, когда он только уселся в кресло, открыл программу и стал знакомиться с действующими лицами. Спектакль называется «Фирс», но такого героя в нем нет. Слуга присутствует, однако зовут его Борисом.

С первой минуты, когда открывается занавес, в полумраке мы видим не жилую комнату состоятельного молодого человека, а мрачное пространство, в центре которого громоздится некая конструкция, похожая на мост. Потом, когда зажжется свет, это будет просто лестница на второй этаж нового дома Артема. А пока темно и звучит странная тревожная музыка, чуткий зритель что только себе не нафантазирует! Скажем, это мост, по которому можно попадать из одного времени в другое. Например, из времени «дворянских гнезд» в начало второго тысячелетия с коттеджами-дворцами в каких-нибудь «Грязях».



Александр – О. Хомутов, Артем – А. Кошелевский

Не зря же в сформированном режиссером театральном пространстве, в репликах, фразах, цитатах, то и дело проскальзывают напоминания о «Вишневом саде». Его персонажи, в первую очередь, престарелый слуга Фирс, как бы незримо сосуществуют рядом с Артемом, его невестой Ниной, другом Александром, слугой Борисом и девушкой по вызову Верой.

Исторически подкованный зритель держит меня в том, что, с точки зрения временных реалий, у двух пьес формально и по сути немало общего. События чеховской лирической комедии (с элементами трагедии) происходят на стыке распада патриархальных дворянских гнезд и наступления эпохи капитала. Наше время тоже пограничное. Социализм разрушили, но рынок, который, как уверяли, должен был все отрегулировать и создать всеобщее процветание, надежд не оправдал. Бедные стали еще беднее, а хозяева в ты-

сячи раз богаче. Если грубо подытожить, и они, бывшие (герои чеховской пьесы), и мы, сегодняшние, (из «Фирса») как бы оказались в подвешенном состоянии.

...Крутится сцена, крутится время. И вот он, новый виток событий, новые вопросы. Например, почему мебель в комнате Артема не стоит, как ей положено на полу, а подвешена на веревках? Качаются-покачиваются стулья, столы, кресла и странная вещь, похожая на мешок (не денег ли!?)... Когда его опускают на сцену, предмет становится тем, на чем сидят. Кресло-трансформер угодливо готово приобрести любую форму, удобную для «седока». Символ чудный: вот он, денежный мешок, свалился тебе на голову, ты оседлал его, и стало вдруг так уютно, так тепло... Но надолго ли?

Маятник театрального действия, как бывает в жизни человека, вначале медленно раскачивается, но, взяв темп, к концу набирает мощное ускорение. И вот уже со-

бытия неожиданные и противоречивые, летят так, что свист в ушах. Для вернувшегося домой после службы в Афгане бывшего танкиста Артема — тепло дома и деньги в наследство — это ВСЁ, о чем только мечтает человек. Он думать ни о чем другом не может, кроме желанного покоя. Даже встреча с другом не в состоянии изменить ход его мыслей. И как же странно общаются после долгой разлуки два друга, которых в школе называли «Не-разлей-вода-оба-на-«А»». Представьте, как бы это было у вас в похожей ситуации. Конечно же, объятия, похлопывание друг друга по плечам, радостные междометия и восклицания... А что видим мы?

— Здравствуй, Александр, — членораздельно произносит Артем (**Александр Кошелевский**). И обескураженный друг вынужден отвечать ему в том же духе. Артем, будто уже загнипнотизирован одной, но пламенной страстью устройства дома-счастья. Ему не до ностальгических воспоминаний. Александр, которого играет молодой, подающий надежды артист **Олег Хомутов**, всеми силами пытается вернуть друга к действительности. Расспрашивает о невесте, планах на будущее. Но тот, словно сомнамбула, талдычит про свое: как обставить дом да что купить... Двух «А», друзей до гроба, уже нет. Они разошлись, как в море корабли.

Конец акта, затемнение. Круг сцены снова приходит в движение, а вместе с ним мебель, вздернутая вверх. И вот веревки уже становятся похожими на зловещую паутину мистического паука, плетущего сети интриги. И «паук» появляется. Это слуга Борис, которого Артем находит по объявлению. Ну и слуга! Элегантный, как роуль, весь в черном, безукоризненно отглаженном. С иголки одет, говорит на нескольких языках; интеллектуал, все умеет и все знает.

Из коротких объяснений Бориса выясняется, что большую часть жизни он служил при каком-то посольстве, понимает, как угодить самому капризному «хозяину». Разве что взгляд исподлобья — быстрый, тяжелый да странноватая улыбка (мелькнула — и нет ее) способны насторожить внимательного зрителя.

Новая «служба» начинается. Вот чопорный Фирс-Борис готовит Хозяину обед; вот, встав на колени, укутывает ему пледом ноги. Слуга весь в делах: убирает, чистит, успевая тут же и польстить «господину», и подсказать верные ответы на вопросы кроссворда. **Игорь Баргаш** не просто вошел в роль героя, а, кажется, каждой клеточкой «врос» в образ умного и циничного двуликого Януса. Его герой занял собой все пространство сцены. Заменял хозяину всех. Артему больше не надо думать, заботиться о чем-то, даже двигаться. Все за него сделает слуга.

В доме царит и разогревает пространство Человек-Паук, парализующий все живое.

Первой заподозрила недоброе невеста Артема Нина (**Оксана Винникова**), которая пытается «пробудить» загнипнотизированного жениха. Но не тут-то было! Чтобы устранить конкурентку, Борис «подставляет» хозяйину девушку, вроде как свою племянницу, а на самом деле — любовницу. Обворожительная малышка Вера с пушистой косичкой и пластикой кошки (**Бэлла Шахназарян**) окончательно лишает Артема бдительности. Только благодаря другу Александру, который в один прекрасный момент появляется, будто «бог из машины», выясняется, с каким тонким негодяем на самом деле связался Артем.

Казалось бы, молодому человеку просто нужно стряхнуть с себя «морок», выгнать подонка в три шеи, но не тут-то было! Когда утративший лоск и вроде бы искренне раскаявшийся «грешник» умоляет хозяйина снова взять его «на работу», Артем идет на попятную. Он возвращает «паука» в дом. Как и следует ожидать, втершийся в доверие мошенник до нитки обирает своего благодетеля и практически меняется с ним местами. Жалкий, посаженный на водочную иглу Артем сам заискивающе называет слугу барином и по первому приказу бежит за тряпкой оттирать пятно на ковре. В очередной раз на сцене появляется старый друг. В очередной раз он пытается взразумить Артема. Протягивает ему руку, и тот почти принимает ее, но вдруг в замешательстве замирает...



Борис – И. Барташ, Артем – А. Кошелевский

А как же дом, стакан водки?... «Здесь» это выдают бесплатно, а что будет «там» без слуги-благотеделя?

Что это, если не притча, добротню сколоченное «назидательное слово» про то, что горбатого могила исправит (это относится в одинаковой мере, и к Слуге, и к Хозяину). Но притча замечательна тем, что подразумевает внутреннюю глубину происходящего. Бывший «хозяин жизни» будто потерялся во времени и пространстве. У него уже нет мечты и нет денег, которые он так и не научился зарабатывать.

Последний акт. Немая сцена и как бы повисший в воздухе вопрос: что делать дальше?

Удивительно, но если все, что происходило в «Фирсе» раньше, как бы противостояло содержанию «Вишневого сада», то в финале два действия смыкаются-замыкаются на очевидном сходстве ситуаций. Ни «добрая» барыня Раневская, растранившая деньги по пустякам, ни ее брат-сибарит Га-

ев, ни многочисленные вишневосадовцы – тоже не знали, как жить дальше.

Не в этом ли единстве-сходстве отгадка происходящему? Почему не предположить, что Ю. Ерёмину просто захотелось исследовать прецедент развития-деградации отношений Слуга-Хозяин во времени и пространстве? Ведь, если задуматься, актуальность этой проблемы сегодня остра так же, как и сто лет назад. Как бы мы не называли человека, который платит нам деньги за работу, он так или иначе – хозяин. Хочет, будет вас держать, а хочет – заменит на другого. Конечно, вы можете пожаловаться в соответствующие органы. Но лучше не надо. Нервы израсходуете, а правды все одно не добьетесь. А добьетесь – втроене за это заплатите. Хозяин – он потому и хозяин, что все будет по его «хотению».

Вы помните, как заканчивает свою жизнь престарелый Фирс из «Вишневого сада»? После спектакля я спрашивала об этом молодых людей – учащихся и рабо-



Девушка – О. Винникова; Борис – И. Барташ; Артем – А. Кошелевский

тающих. Никто не ответил. Между тем, Фирс – самая трагическая фигура в пьесе А.П. Чехова. Его, человека, который появлялся и исчезал по первому оклику хозяйки; никакой другой жизни, кроме как «прислуживать», не знал, закрыли в родовом доме барыни Раневской. И забыли. И уехали. Дом предназначен к сносу. Фирс, бесконечно преданный хозяевам, человек-тень, оставлен умирать в заколоченном доме. Такова плата хозяев за безмерную преданность слуги.

Уже тогда преданность мало чего стоила. Зато ценилось умение делать быстрые деньги. Первые предприниматели-капиталисты, отбросившие сантименты типа обязательств по отношению к своим благодетелям – не праотцы ли людей-Пауков? В числе нуворишей – Лопахин из «Вишневого сада», купивший с молотка поместье госпожи Раневской. «Облезлый барин», говорун Петя Трофимов пророчествовал, обращаясь к нему: «...Вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот – как в смысле обмена веществ – нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает на его пути, так и ты нужен».

«Хищные звери» через столетие стали размножаться в геометрической прогрессии. Их популяция достигла сегодня опасных размеров. Но самое страшное, что этих «зверей» все труднее отличить от людей, поскольку они умны, хитры, циничны и полностью освободились от нравственных принципов.

«Вечный студент» Петя Трофимов в «Вишневом саду», помнитса, говорил воодушевляющие слова про то, что «человечество идет вперед и всё, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным. Только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину...». Сам Петя при этом работать не особо хотел, как и Александр из спектакля «Фирс».

Вот и мы – все говорим, говорим...

А пауки «дело делают». Пьют кровь, процветают и размножаются. Можно быть уверенными, нынешние «Фирсы-Борисы» тихой смерти в запертном доме предпочтут похоронить самих хозяев. И подгребут под себя чужое добро. Чем основательнее подгребут, тем более неподсудными будут. Впрочем, случаются и исключения...

Тамара ДРУЖИНИНА

ЗАЛОГ УСПЕХА ПО ОБЕ СТОРОНЫ РАМПЫ

Может ли быть случайностью, что человек родился **27 марта**, в Международный день театра и избрал своей судьбой театр? А на Год театра пришелся его **70-летний** юбилей... Нет, таких случайностей не бывает.

38 лет жизни отдано **Виктором Александровичем ЦЫМБАЛОМ** Российскому академическому молодежному театру, в котором он сыграл множество ролей. Многие из них помнятся до сей поры точностью воссоздания характера персонажа, его внутренней наполненностью, психологической достоверностью.

Таким был его **Тенардь** в «**Отверженных**» **В. Гюго**. Корыстный, злобный и мелочный кабатчик, во всем доискивающийся одной лишь выгоды. Это о нем говорилось: «Рогатым родился один, но пернатым родится другой. И каким ты родился, таким и умрешь. Видать, ты нужен такой небу, смотрящему на нас с радостью и тоской».

А его **Филиппо Строщи** в «**Лоренцаччо**» **А. Мюссе**, который «делает добро, не препятствуя злу», но за оскорбление дочери готов отомстить кровью своего сына — полный чувства собственного достоинства, мудрости и... терпения. Почти таким же, по сути, был и его **Кент** в «**Короле Лире**» **У. Шекспира**, прямой, честный, готовый следовать за своим владыкой до самого конца.

И совершенно иным предстал Виктор Цымбал в ролях **Виктора Викторovichа («Самоубийца» Н. Эрдмана)**, **Первого министра («Тень» Евг. Шварца)**, выразительно, с необходимой долей иронии, а подчас и гротеска создавая самые разные образы.

Запомнились и работы последних лет — в «**Береге утопии**» **Тома Стоппарда**, где Виктор Цымбал сыграл почтенного **главу клана Бакуниных**, плутоватого **Леонтия Баева** и **Арнольда Руге**, немца в изгнании. Добродушного, все понимающего доктора **Блейка** в «**Учasti Электры**» по трилогии **Юджина О'Нила**.

Актерская палитра Виктора Александровича Цымбала явила себя в полном объеме и в



таких спектаклях, как детективная диалогия **Б. Акунина «Инь и Ян» (Казимир Борецкий)** и его же «**Эраст Фандорин» (Пыжов)**. Артист предстает перед нами во всем многообразии мастерства **Хириным** в спектакле «**Чехов-GALA**» и судьей **Виком** в «**Нюрнберге**» по киноповести **Э. Манна**. В недавнем спектакле **Алексея Бородина «Последние дни»** по произведениям **А.С. Пушкина, М. Булгакова и Б. Акунина** Виктор Цымбал мастерски играет двух дипломатов: лукавого и коварного **барона Геккерена** и французского посланника **Де Невилля**.

Что же касается спектаклей для детей — вот уже много лет Виктор Цымбал предстает перед восторженными зрителями мистером **Доббинсом** в «**Томе Сойере**», а с недавних времен кукольным мастером, подлинным волшебником в «**Кролик Эдварде**».

27 марта труппа и технический состав театра поздравляли Виктора Александровича, помощника художественного руководителя по труппе и замечательного мастера сцены с юбилеем. Ему удастся органически сочетать административную и актерскую деятельность, а это совсем не просто, потому что в этом сочетании — залог успеха его коллег у зрителей.

Мы с радостью присоединяемся к многочисленным пожеланиям, потому что искренне любим и высоко ценим человека и артиста Виктора Цымбала!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ЕЩЕ РАЗ О ЛЮБВИ...

В Рязанском государственном областном театре драмы прошел III Международный фестиваль спектаклей о любви «Свидания на Театральной». За международный статус в этом году отвечали театры из Белоруссии, Италии и Казахстана, за Россию — театры из Москвы, Перми и Пскова.

Победителем же (в номинации «Лучший спектакль») стала постановка «Мнимый больной» Русского драматического театра из Уфы (Республика Башкортостан). Режиссер-постановщик Григорий Лифанов и художник Ника Брагина (победившая в номинации «Лучшая работа художника по костюмам») выстроили на сцене самую настоящую «комедию-балет» — пышное «придворное» действо с кринолинами, камзолами и высокими напудренными париками. Зрелище одновре-

менно синтетическое — наполненное музыкой, пением, танцами — и шутивно-пародийное, с изрядной долей насмешливой всепобеждающей театральности.

Наверное, самый запоминающийся момент в спектакле — сцена сватовства врачей Диафуарусов (напыщенного сухопарого папаша и его невероятно обаятельного тугодума-сынка) к дочери главного героя. Старший Диафуарус старательно отбивает ритм тростью, а младший (с явным усилием и даже немного покачиваясь в такт) пропеваает заученные витиеватые приветствия каждому из членов семьи. Исполнившие эти роли Тимур Гарипов и Дамир Кротов были отмечены на фестивале как «Лучший актерский дуэт».

Второе место (если посчитать количество реализованных номинаций) поделили между собой Пермь и Неаполь.

«Мнимый больной». Тома Диафуарус — Д. Кротов, господин Диафуарус — Т. Гарипов





«Черная бурка»

«Дикая охота короля Стаха»





«Продавец дождя». Лиззи — Т. Гладнева, Старбак — А. Смирнов

Пермский театр юного зрителя привез спектакль своего художественного руководителя **Михаила Скоморохова** по некогда очень популярной у нас пьесе американского драматурга **Ричарда Нэша** «Продавец дождя». Притча о земле, иссыхающей без влаги, и людях, чьи души скукоживаются от недостатка любви, самовыражения, сильных эмоций, захватила и на этот раз — благодаря точно найденному пространству и убедительному исполнению главной женской роли (в этих номинациях спектакль и был отмечен).

Художник-постановщик **Ирэна Ярутис** превратила скромное, но уютное ранчо из пьесы Нэша в причудливо изъеденный ржавчиной и раскаленный от палящего зноя железный ангар — настоящую душегубку для проживающей здесь семьи.

Отношения между родственниками тоже накалены до предела. И только старшая дочь Лиззи, давно махнувшая рукой на собственную судьбу, всех старается примирить и успокоить. **Татьяна Гладнева** выстраивает роль в постепенном развитии от эксцентрички к лирике, и роман с обещаю-

щим вызвать дождь «чудотворцем» Старбаком (**Александр Смирнов**) оказывается на этом пути лишь переломным моментом — поверив в себя, чудаковатая клоунеса превращается в полноценную героиню.

Театр Луизы Гуарро из Неаполя приехал с постановкой «Хлеб, история любви во время войны» по рассказу палестинской писательницы **Самиры Аззам**. Спектакль начинается со сцены, схожей с христианским обрядом евхаристии. Палестинский солдат Рамзи раздает своим товарищам хлеб, политый кровью его невесты Суад — отдав жизнь, она доставила еду умирающему от голода отряду.

Почти весь остальной спектакль — поток сознания главного героя, вспышки воспоминаний о мирной жизни и моментах счастья с возлюбленной. Кульминацией становится долгий танец героя с огромным прозрачным полотнищем, которое переключающиеся софиты окрашивают в смеющиеся друг друга яркие цвета. Танец сопровождается рассказом об их единственной совместной поездке на море — полотнище уподобляется одновременно и образу

«Хлеб, история любви во время войны». Рамзи — М. Раканати, Суад — М. Марчиелло



«Каштанка». Каштанка — К. Тишкова



окружившей героев морской стихии и образу страсти, затопившей их изнутри.

Постановка победила в номинациях «Лучшая мужская роль» (**Мауро Раканати**) и «Лучшая работа художника по свету» (**Паскуале Суммонте**).

Спектакль «**Дикая охота короля Стаха**» **Белорусского театра юного зрителя** из **Минска** выиграл в номинации «Лучшее музыкальное оформление» (**Павел Захаренко**). Впрочем, он оказался музыкальным насквозь — и белорусская речь, и текст **Владимира Короткевича**, основанный на древних поверьях и легендах, и точный сценографический образ проседающей болотной трясины — земли, уходящей из-под ног, и выразительная пластичная массов-

ка — та самая «дикая охота», преследующая главных героев, — все оказалось на месте и к месту в этой красивой сказочной фреске.

Спектакль «**Черная бурка**» **Актюбинского областного театра драмы им. Т. Ахтанова (Казахстан)** — вторая режиссерская работа молодого актера **Данияра Базаркулова** (он же сыграл в своей постановке главную мужскую роль) — получила приз в номинации «Лучший актерский ансамбль».

И, наконец, спецприз жюри с формулировкой «За поиск актуального сценического языка» был вручен спектаклю «**Каштанка**» **Псковского театра драмы им. А.С. Пушкина** — режиссерскому дебюту известной актрисы **Юлии Пересильд**.

Алексей ПАСУЕВ

ЮБИЛЕЙНЫЕ СИМВОЛЫ

В 37-й раз с блеском прошел в Казани **Международный оперный фестиваль имени Ф.И. Шаляпина**. 10 спектаклей и два гала-концерта посетило около 15 тысяч поклонников широко известного брендового фестиваля. В 2019 году он символизировал **145-летие Казанской Оперы** и **80-летие Татарского оперного театра**. По традиции Шаляпинский фестиваль открылся премьерными спектаклями. На сей раз была представлена одна из самых популярных русских опер «Царская невеста» **Н.А. Римского-Корсакова**, любимая и выделяемая среди других самим автором по части певучих арий, оркестровки и ансамблевых сцен. Имя режиссера-постановщика **Михаила Панджавидзе**, ныне главрежа Национального Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, хорошо известно в Казани, ему принадлежит львиная доля спектаклей репертуара, жемчужин русского и зарубеж-

ного оперного искусства, включая и современные образцы национальных опер, таких как «**Любовь поэта**» **Резеды Ахияровой**. Это режиссер нового поколения, пытливый, глубоко мыслящий, владеющий законами музыкальной драматургии и блестящей режиссерской техникой. Тандем режиссера-музыканта в одном лице позволяет Панджавидзе создавать высокохудожественные спектакли, обогатившие репертуар Казанской оперы: «**Борис Годунов**», «**Евгений Онегин**», «**Лючия ди Ламмермур**», «**Мадам Баттерфляй**», «**Турандот**» и ряд других.

Каждая из шести предшествующих постановок «Царской невесты» была интересна по-своему, многие подолгу сохранялись в репертуаре. К примеру, постановки 1996 и 2008 годов выделялись богатой сценографией в традициях русской театральной живописи по эскизам **Ф. Федоровского**. Критики в своих откликах на нынешнюю «Царскую невесту» опреде-

«Мадам Баттерфляй». Чио-Чио-сан — Г. Гатина





«Турандот».
Турандот — З. Церерина,
Калаф — А. Агади

ляют ее «как психологический триллер о тайных войнах человеческой души» (Ульяяр Алиева) или как «необычайно захватывающий оперный триллер» (Игорь Корябин). Спектакль 2019 года поставлен в художественных традициях русской оперной классики. Сценическое действие драмы правдиво и последовательно распутывает сложное переплетение трагических судеб на фоне жесткой, мрачной атмосферы царствования Ивана Грозного — «эпохи смут, козней и казней» по выражению автора либретто, русского драматурга **Льва Мея**. Суровая правда времен опричнины, жизненные коллизии исковерканных судеб и страшная смерть всех главных действующих лиц — Марфы, Грязного, Любаши, Лыкова — держат в напряжении зрителей. Цельной драматургии спектакля способствовало режиссерское решение распределения 4-х актов

в трехчастной структуре и четкий темпоритм спектакля в непрерывном нарастании драматического напряжения действия к узловым кульминациям в сцене оглашения царского указа в III действии («Дружко») и потрясающее развитие волновых кульминационных вершин на протяжении всего IV действия («Невеста»). В опере кипят роковые страсти: испепеляющая любовь Григория Грязного, жгучая ревность покинутой Любаши, темные заговоры — привороты, убийства неугодных на пути к осуществлению необузданных желаний Грязного. Михаилу Панджавидзе удалось выстроить эти впечатляющие характеры и вдохнуть в них жизнь. Кинематографическая по фактуре и темпоритму «Царская невеста» не отпускает зрителей ни на шаг, от первого слова до последнего звука прекрасной музыки Римского-Корсакова под управ-



«Евгений Онегин». Онегин — И. Головатенко, Татьяна — М. Лобанова

лением молодого дирижера **Арифа Дадашева** из Московского театра оперетты. Чувствовалось взаимопонимание режиссера с музыкальным руководителем в достижении художественных задач спектакля. Тем не менее, не все было гладко в оркестровом звучании, увертюра не прозвучала на должном уровне и не подготовила слушателя к восприятию оперной драмы. В многочисленный актерский состав «Царской невесты» вошли наряду с оперными звездами и молодые солисты. Оба премьерных состава выложились по максимуму: художественный уровень того и другого спектакля приблизительно одинаков, тем более что отдельные ведущие партии вели одни и те же солисты. Вокальную сторону спектакля обогатили признанные мастера **Михаил Светлов** (США), **Михаил Казаков** (Большой театр России, ТАГТОБ им. М. Джалиля)

в партии новгородского купца Собакина. Блестяще справились с партией Марфы молодые звезды Казанской оперы **Гульнора Гатина** и **Венера Протасова**, наращивающие в последние годы свой яркий потенциал. Актерским дарованием поразил **Станислав Трифионов** — Грязной (Большой театр Республики Беларусь) и **Екатерина Сергеева** — Любаша (Мариинский театр), **Максим Остроухов** — Бомелий («Новая Опера»), **Ильнур Зарипов** в мимической роли Ивана Грозного (Казанская опера). Хотя драматическое мастерство не во всех случаях подкреплялось качественным вокалом, к примеру, ставка на заслуженного артиста Белоруссии Станислава Трифионова на роль Грязного не оправдала надежд. Помнится, в прошлых постановках «Царской невесты» блистал харизматичный Николай Путилин — обладатель редкой красоты и тембральных



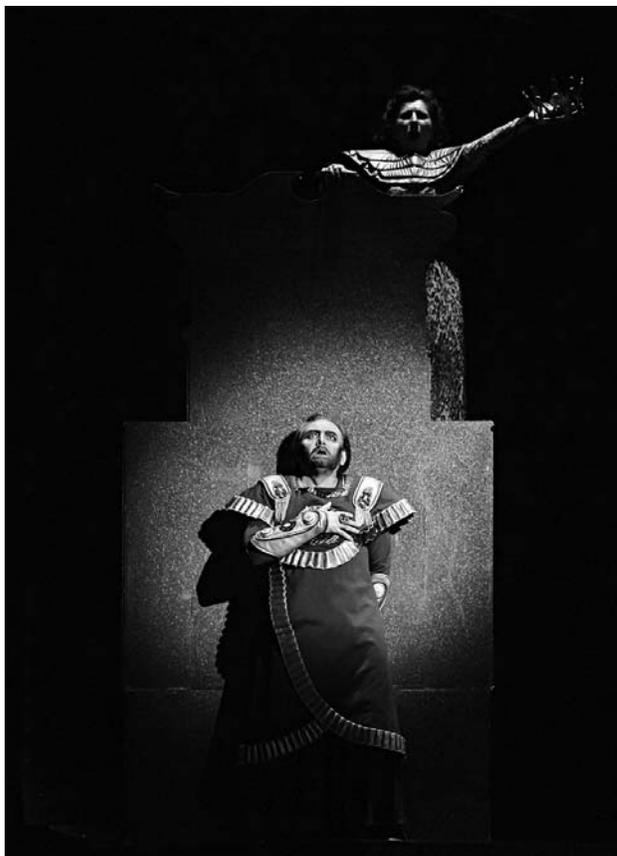
«Евгений Онегин». Ленский — А. Неклюдов

красок баритона. Екатерине Сергеевой удалось покорить казанскую публику прочтением роли роковой любовницы Грязного характерным для нее экспрессивным вокалом, особенно поражающим в кульминационных эпизодах партии Любаши. Ярких музыкально-художественных откровений достигали хористы в хоровых сценах (хормейстер — **Любовь Дразнина**) и солисты ведущих партий в ансамблевых сценах.

Потрясает сценография «Царской невесты», выполненная художником-постановщиком **Гарри Гуммелем** из Германии. Ему удалось приблизиться к российским реалиям эпохи XVI столетия и показать в натуральную величину живописные строения, палаты и церквушки Александровской слободы. Сценография получилась достоверной и стильной по цветовой гамме и «живым» материалам дерева, кожи,

домотканого сукна. Костюмы, выполненные **Ниной Гурло** из Большого Театра Республики Беларусь, также были максимально приближены к эпохе Ивана Грозного. Премьера «Царской невесты» 2019 года отличается правдой жизни в развитии «кровавого сюжета» и достоверностью характеров персонажей драмы, а режиссерская концепция воспринимается вполне современно, она созвучна по духу нашему времени — эпохе обострения конфликта власти и народа, процветания касты избранных и резкого расслоения между государством и гражданским обществом.

Прибывшие на фестиваль театральные критики из разных городов России и ближнего зарубежья сошлись во мнении, что нынешней премьере уготована долгая счастливая творческая судьба лишь в случае приглашения первоклассных солистов на титульные партии, чего, к сожалению,



«Набукко». Набукко — Б. Стаценко,
Абигайль — З. Церерина

не было достигнуто сотрудниками менеджмента ТАГТОиБ им. М. Джалиля.

Фестивальную афишу также составили премьерные спектакли последних лет и апробированные временем постановки зарубежных и русских опер.

Многие из них вызвали новые впечатления и глубокие сопереживания зрителей. К примеру, «Евгений Онегин» стал лучшим спектаклем со дня премьеры 2012 года благодаря великолепному составу солистов Большого, Марининского театров и «Новый Оперы». Истинное ощущение стиля русской оперы и красивое качественное пение продемонстрировали **Игорь Головатенко** и **Анна Нечаева** — Онегин и Татьяна, **Михаил Казаков** — Гремин, **Алексей Неклюдов** и **Екатерина Сергеева** — Ленс-

кий и Ольга. Чудесная вокальная пара **Гульнора Гатина** — Чио-Чио-сан (ТАГТОБ) и **Хачатур Бадалян** — Пинкергон (Московский театр «Новая Опера») внесла новое дыхание в музыку Пуччини и нашла тонкие психологические нюансы в характере своих персонажей. Итальянская природа красивого тенора Бадаляна в гармонии с поэтичным сопрано Г. Гатиной вызвали бурю восторгов казанской публики. С каждым годом обогащается вокальная палитра сложнейшей оперной партии Бориса Годунова в трактовке знаменитого баса **Михаила Казакова**. Каждый раз мы находим новые черты в его образе Бориса, продолжающие традиции шляпинского искусства, связанные с «действенным пением», сочетающим истинное драматическое искусство



«Борис Годунов».
Борис — М. Казаков

во с вокальным. Особые страницы спектакля — мощные хоровые сцены в исполнении замечательного хорового коллектива театра, без которых народная музыкальная драма Мусоргского неммыслима.

Зоя Церерина из Казанской оперы в последние годы изумила всех восхождением на Олимп: певица, свободно перейдя от меццо к сопрано, замахнулась на архисложные оперные партии Абигаиль в «Набукко» **Верди** и Турандот из оперы Пуччини. Художественный результат этой затеи превзошел все ожидания, львиная доля успеха в названных спектаклях принадлежала этой неординарной певице, органично чувствующей себя на сцене с такими опытными мастерами, как **Борис Стаценко** из Германии в партии Набукко и другими оперными звездами. Из пяти приглашенных дирижеров ярчайшие впечатления оставили итальянцы **Стефано Романи**, **Марко Боэми**, глава Казанской оперы **Ренат Салаватов** и **Василий Валитов** из «Новой Оперы», покоровшие казанскую публику высоким классом дирижерского мастерства.

Креативной и привлекательной для разнообразных вкусов стала программа двух гала-концертов, которые открыла российская уникальная певица **Юлия Лежнева**

с редчайшим голосом и фантастической техникой, позволяющей легко справиться с оперными шедеврами эпохи барокко, к примеру, арией «Zeffiretti che sussurrate» из оперы «Геркулес на Термодонте» **Вивальди** и арией «Agitata da due venti» из оперы «Гризельда» того же автора.

XXXVII Международный оперный фестиваль имени Ф.И. Шалаяпина прошел на высоком подъеме творческих сил, что особенно важно в наше сложное время нестабильности и экономического кризиса. Благотворные традиции оперного фестиваля развиваются и находят поддержку в правительстве Татарстана. В 2019 году выделен грант Президента РТ в области культуры, искусства и кинематографии. Татарскому оперному театру выделили более 200 млн руб. по сообщению «Бизнес Online». Предполагается, что эти средства пойдут на создание новых художественных произведений и проведение двух фестивалей имени Ф.И. Шалаяпина и Рудольфа Нуриева. А как известно, рост сферы экономики неотделим от культуры и культурного развития общества!

Маргарита ФАЙЗУЛАЕВА
Фото предоставлены автором

ХОЛОДНЫЙ МАРТ

Ежегодный, по итогам сезона, областной театральный конкурс «Успех», приуроченный ко Дню театра, прошел в **Брянске**.

В его афише оказались четыре постановки **Театра драмы имени А.К. Толстого**, четыре спектакля **Театра для детей и юношества** и лишь одна премьера **Театра кукол**. Это не было «творческой анемией» кукольников. Просто весной завершалась реконструкция их театра (четыре года артисты делили крышу и сцену с ТЮЗом) и заботы о скором переселении отодвинули мысли о премьерах на второй план.

Однако трудности бездомной жизни все же сказались на показанной в рамках «Успеха» сказке «**Лоскутик и Облако**». Начать с того, что назначенный на День кукольника спектакль пришлось перенести, поскольку по всему району внезапно выбило электрофазу и сценический свет выставить стало невозможно.

Артисты, не выводя зрителей из зала, на авансцене выгородили классическую шир-

му и показали дайджест «**Мухи-цокотухи**».

Через несколько дней «**Лоскутик и Облако**» показали конкурсной комиссии и зрителям. Но шел он неровно, при не отлаженном еще свете, более того, по замене (вместо ребят 9–12 лет, его смотрели малыши лет шести, которым проблемы героев этой дидактической социальной драмы в духе Ю. Олеши были явно непонятны и неинтересны). К тому же, режиссер **Павел Акинин** заметно сократил и упростил пьесу, что плохо сказалось на внятности ее сюжета. Оставалось оценить умение актеров-кукольников в условиях «черного кабинета» ярко интонировать, создавая вполне многогранные характеры.

Хрупкая, но смелая сиротка **Лоскутик (Наталья Исаева)** говорила нежным голосом беспорочных героинь Диккенса. Принимающее нежданные обличья **Облако (Наталья Громькиной)** дарило своим героям разные голоса, оставаясь существом благородным и упрямым. А своенрав-

«Лоскутик и Облако». Брянский театр кукол





«Маленькие трагедии». Брянский ТЮЗ

ная, нарочито грубая, но добрая внутри повараха Барбацуца (**Елена Сафронова**) была капризна и придирчива, не теряя при этом пронизательности. И все же искрометности, фантазийности спектаклю не хватало.

Квартет премьер ТЮЗа тоже оказался качественно не однозначен.

Между противоречивыми, но темпераментными «**Маленькими трагедиями**» Пушкина и спорной, но трогательной чеховской «**Каштанкой**» затесалась кое-как написанная и столь же неряшливо поставленная сказка из серии новгородных поделок под названием «**Как Настенька чуть Кикиморой не стала**». А в обидном соседстве с нею оказалась трагически мощная история «из старинной жизни», знаменитая «**Горькая судьбина**» А.Ф. Писемского, которую театр зачем-то переименовал в «**Барскую любовь**».

Как проникают на подмостки все эти Настеньки с Кикиморами — непонятно. Пересказывать псевдофольклорное месьиво не хочется, стоит лишь посочув-

ствовать артистам, которые в силу своего темперамента и остроумия пытались имитировать творческий процесс, стараясь при этом остаться неузнанными.

С Пушкиным все сложнее. В «**Маленьких трагедиях**» режиссера **Сергея Пузырева** новизна подхода оказывается позавчерашним авангардом, но упрямо противостоит давно надоевшим и якобы бесплодным традициям. Действие разворачивается в разных эпохах: Средневековье, Барокко, постиндустриальные времена. Герои «**Каменного гостя**» — вооруженные пистолетами итальянские мафиози, а во время чумы пируют нынешние байкеры.

Возле Барона (**Алексей Чубаков**) в «**Скупом рыцаре**» постоянно ошиваются девицы с заниженной социальной ответственностью (у Пушкина бдения Барона над золотом процесс сугубо интимный). Такой вассал головная боль для молодого совестливого Герцога (**Евгений Ковалев**) и стыд для брезгливого сына Альбера (**Денис Левант**). В «**Пире**



«Каштанка, или Забытые письма». Брянский ТЮЗ

во время чумы» лишь песня Мери становится источником трагической победы нового поколения над жизнью, которую они открыто и вдохновенно презирают. Зато никакая концептуальная муть не липнет к Моцарту.

Молодая актриса **Линда Выдрякова**, кажется, воплощает не только его гений, но самую душу Музыка. Смелый, искренний, почти невесомый, озорной и счастливый, этот Моцарт открыт всем противоречиям судьбы и мира, реагируя на них заинтересованно и извлекая из всего повод для вдохновения. В нем не может быть корысти, цинизма и зависти, которые доводят до иступления суетного, лишённого трагической мощи Сальери — **Владимира Аверина**. Поэтому философского конфликта, надмирного противостояния в их дуэте нет и быть не может.

Мюзикл композитора **Андрея Пересумкина** «Каштанка, или Забытые

письма» по инсценировке **Ирины Тарусиной**, поставленный режиссером **Сергеем Федоровым** и художником **Ольгой Малыгиной**, сложносочиненное действо из двух разных спектаклей, разделенных антрактом.

Первая его часть — некая антология легко узнаваемых чеховских текстов, перемежающаяся фрагментами переписки А.П. Чехова и Лидии Авилловой. Сложность, правда, в том, что письма классика читает Мсье Жорж, проникновенно сыгранный **Владимиром Авериним**, одинокий клоун из «Каштанки», с которым Авилова, будучи реальным человеком, состоять в переписке не может.

Но подобных допущений в инсценировке множество. Здесь Нина Заречная читает, кроме монолога Мировой души, страстные заклинания Сони Серебряковой, а сердобольная Дворничиха, уча Каштанку уму-разуму, изъясняется стихами «попсового» глубокомыслия. Умес-

тно, пожалуй, лишь то, что на площади, по которой мечется потерявшаяся собачонка, в лицах разыгрывается рассказ «Хамелеон», где она рискует стать жертвой. А еще впервые появляется простодушный паренек Федюшка, сын Луки Александровича, проникновенно сыгранный молодым артистом **Алексеем Кочетовым**. У этого Федюшки с Каштанкой (**Анастасия Крестенкова**) возникает особенно хрупкая связь. Они оба молоды, напуганы жизнью, но стараются друг друга поддерживать.

Во второй части, где уже преобладает сюжет «Каштанки», трогает искренний и глубокий лиризм повествования о судьбе художника, беззащитного перед морем бед, ему уготованных. О взаимопомощи существ, связанных единой судьбой. О внезапно обнаруженном Каштанкой в глубине подсознания творческом духе. Наконец, о радостном обретении ею прежней судьбы и душевного покоя.

Обаятельная компания Мсье Жоржа, каждый персонаж которой им давно очеловечен, во что они и сами уверовали,

живет, соблюдая баланс собственных интересов и взаимозависимости.

Каштанка этот мир увидела, получила законное право в нем себя проявить, но из него вырвалась ради счастливого незабвенного прошлого, которое, как в сказке, готово стать таким же будущим.

Народная драма **А.Ф. Писемского «Барская любовь»** рассказывает о том, как рушатся судьбы и разбиваются сердца людей, безоглядно ринувшихся в бездну страстей.

Утвердившийся в своем деле купец Анааний Яковлев, вернувшись домой, узнает, что жена его Лизавета была ему не верна и родила ребенка от барина Чеглова Соковина. В припадке мучительной ревности Анааний младенца убивает. Все завершается казненным судилищем над ним и публичным его покаянием.

От судебного очерка в духе, например, Н.С. Лескова «Барская любовь» отличается специфической, чисто театральной лексикой, тонкой красочностью языка. Так говорят персонажи историй, подобных «Власти тьмы» или «Каширской старине». Актеры увлеченно осваивают

«Барская любовь». Брянский ТЮЗ





«Замужняя невеста». Брянский театр драмы им. А.К. Толстого

этот «старинный» язык, азартно погружаясь в давно забытую культуру, но сохраняя глубокую правду чувств. Важно при этом, что говорят все по-разному.

Ананий в блестящем исполнении **Александра Курилкина** поначалу похож на романтического купца Калашникова. Он самоувердился в деле, возымел авторитет, дорожит достоинством. Позже речь его путается, обретает признаки безумия, с чем он старается бороться, приходя под финал к покаянию. Картина нравственного распада и перерождения дана артистом исчерпывающе точно.

Интересно слушать чахоточного барина Чеглова-Соковина, в характере которого **Евгений Ковалев** находит драматизм и благородство. Замечательно «звучит» псевдоинтеллигент и болтун Золотилев, у кого **Владимир Аверин** обнаруживает признаки и свойства современных «медийных лиц». Трагически непоследовательна упрямая в своей

гибельной страсти несчастная Лизавета (**Татьяна Зезюля**).

Интересен нервный паникер Калистрат (**Алексей Чубаков**). Обаятелен перманентно пьяный дядя Никон (**Денис Левант**), чья сила чувств почти оправдывает досадную невнятность дикции.

Режиссер **Михаил Скандаров**, художник **Ольга Малыгина** и педагог по фольклору **Лариса Шведова** помогли артистам совершить полезную экскурсию в далекое прошлое.

Артисты Театра драмы им. А.К. Толстого тоже погрузились в старинную театральность, обратившись к водевилю **Александра Шаховского «Замужняя невеста»**. Спектакль поставили режиссер **Анатолий Слюсаренко**, художник **Анатолий Жанов**, балетмейстер **Ирина Антипина**, а музыкальное оформление придумал **Виктор Норейко**.

Водевиль князя Шаховского — типичный пример русского извода классициз-



«Бесконечный блюз, или Говори со мной словно дождь». Женщина — Ю. Филиппова, Мужчина — А. Савченков

ма, где «игра словами», пронизанная лирической иронией, необычайно важна. Перегрузка бытовыми красками тоже опасна. Стихотворный ритм надо держать постоянно, не теряя внимания.

Дикция должна быть безупречной, как игра на кастаньетях. Тут не ограничься суетным повизгиванием или криками, чтобы имитировать темперамент. А еще необходима та самая «легкость в мыслях», которая напрасно считается недостатком.

Текст здесь столь же действенен, как фиоритуры в барочной опере.

Остроумно оформив действие фрагментами сочинений **Ж.-Б. Люли**, **Л. Бетховена** и **Ф. Шуберта** в интерпретации современного **«Терем-квартиета»**, театр усилил иронию в отношении сюжета, в котором замужняя молодая дама, чтобы угодить родне, еще не ведающей, что брак с их родственником уже свершившийся факт, старается

соответствовать предпочтениям каждого из них.

Характеристики героев комичны, но не карикатурны, а пронизаны, опять-таки, лирической иронией.

Возглавляет клан помещица Матрена Карповна Звонкина, в которой **Людмила Борисова** находит черты упрямцы госпожи Пернель из мольеровского «Тартюфа». Племянник ее, отставной секунд-майор Карп Саввич Искрин в исполнении **Александра Кулькина** неглупый и темпераментный, не всегда ясно выражает свои мысли и намерения. Три его сестры, Фекла, Варвара и Раиса Саввишны, изживают, как могут, застарелые женские комплексы.

А их зять Максим Меркурьевич Бирюлюкин (**Алексей Дегтярёв**), одержимый энциклопедическими знаниями, похож то ли на Хлестакова, то ли на пьяного дежурного тюрьмы из третьего акта оперетты «Летучая мышь».



«Чудо святого Антония». Гортензия — Л. Шлянцева. Брянский театр драмы им. А.К. Толстого

Их общий племянник Любим (**Олег Чиганов**), не спросив женившийся на бойкой девушке, в меру наивный, но настойчивый губошлеп, вызывает в памяти светлый образ Юрия Богатырева.

Наташа, вполне зрелая и опытная у **Олеси Македонской**, конечно же, легко справляется с пристрастной комиссией. И сам спектакль, ажурный и лукавый, тоже завершается к всеобщему удовольствию.

Ряд одноактовок, написанных в юности **Теннесси Уильямсом**, под названием «**Бесконечный блюз, или Говори со мной, словно дождь**», поставили режиссер **Анна Троянова**, художник **Анастасия Копылова**, а музыку подобрал **Виктор Норейко**, сам сыгравший всю композицию в образе пианиста при питейном заведении, куда привычно приходят неприкаянные люди, а его Хозяин, виртуозно воплощенный **Иосифом Камышевым**, почти безропотно, терпеливо и внимательно готов их слушать. В том чис-

ле, и Девушку (**Ирина Ходус**), которая с журналисткой настырностью заставляет его вспомнить звездное писательское прошлое, а потом не без удовольствия поет несколько блюзов в его заведении.

В спектакле получился яркий букет актерских дуэтов, точнее, человеческих историй, рассказанных свежо и нервно.

В центре оказались восторженная Девочка с куклой (**Кристина Корзникова**) и внимательный Мальчик (**Дмитрий Ненахов**), очень похожий на юного Тома из «Стеклянного зверинца» и самого Теннесси Уильямса.

Персонажи наиболее известной из одноактных пьесы «**Предназначено на слом**» создали первое из дуэтных откровений спектакля. Героиня Кристины Корзниковой, наряженная в дешевое как бы бархатное платье, такое же, как на кукле, рассказывает парнишке историю своей сестры с нелепой восторженностью и болезненной завистью. Ясно, что она повторит судьбу своей умершей сестры.



«Ревизор». Брянский театр драмы им. А.К. Толстого

По сути, в питейном заведении собрались прототипы персонажей, населивших позже шедевры Уильямса.

Легко обнаружить сходство нервной Мамы (**Ирина Аракелова**) с миссис Уингфилд из «Стеклянного зверинца». А ее конфликт с Дочерью (**Мария Максимова**) очевидное «отражение» мучительных отношений матери и дочери из той же драмы. Тягостным для обоих чувством долга связаны вымотанные жизнью Мужчина и Женщина (**Андрей Савченков** и **Юлия Филиппова**).

Любая из юных девушек «Блюза» — одна из граней характера болезненной сестры самого Уильямса. Вообще женские характеры всегда были близки драматургу.

Нервические всплески дуэтов и монологов драматично отражались в «конвульсиях» джаза, но их уравнивал своей фирменной невозмутимостью и ненавязчивым вниманием, очень похожим на сочувствие, отказавшийся от собственной судьбы Хозяин заведения

(**Иосиф Камышев**), который, как парень из «Слома», тоже кажется в меру объективным сочинителем.

Смешанные чувства вызвала версия философской притчи **М. Метерлинка** «Чудо святого Антония» в постановке и оформлении **Алексея Доронина** (автор идеи и руководитель постановки **Анатолий Слюсаренко**). Парадокс спектакля в том, что пространство, в котором развивается сюжет непрошеного чуда воскресения, гораздо многообразнее, содержательнее и загадочнее, нежели монотонная история конфликтных отношений якобы скорбящих родственников, каждый из которых с уже состоявшейся смерти что-то поимел или намерен получить.

Сам клан родственников предстает почти безликой, мощной, опасно бесплодной силой, от которой ничего ждать хорошего.

Активно действуют немногие. Во-первых, некий Соглядатай (**Алексей Дегтярёв**),

мелкий бес в алых перчатках, превращающийся под финал в черного ангела смерти. Разумеется, сам Св. Антоний с бескровным лицом (**Михаил Кривонос**), настойчиво стремящийся выполнить предначертанную миссию. Немногословный Доктор (**Леонид Гой**). И единственная, кто уверовал, наивная тихая служанка Виргиния **Ирины Никифоровой**. Некоторую значительность несет в себе сама воскресшая Гортензия (**Людмила Шлянцева**), у которой внезапно обнаружились какие-то злые силы. Остальные различимы мало, что, увы, не мобилизует зрительское внимание. Утешением, очень относительным, может послужить формула знаменитого критика Кеннета Тайнена: «Великое искусство должно быть скучновато».

Парад премьер Театра драмы и сам конкурс «Успех» завершились комедией **Н.В. Гоголя «Ревизор»**, спектаклем чисто актерским, где каждая роль каждым артистом была сыграна с неподдельным энтузиазмом и свободой, ибо никакими концептуальными заморочками режиссер **Борис Ярыш** и художник **Александр Дубровин** артистов не тревожили. Разве что начинается все на зимней рыбалке по аналогии с культовыми кинокомедиями про охоту и рыбалку с их национальными особенностями. Да еще колесо крутится по сцене, заехав сюда из «Мертвых душ». Последний трюк — «вознесение» пьяного Хлестакова на круглой колонне, внезапно выросшей посреди дома Городничего.

Дальше все как всегда: самоигральный текст даже учить не надо — выходи и живи. Галерея персонажей до боли знакома, но столь же обаятельна.

Пышет здоровьем Городничий (**Иосиф Камышев**), мужик зоркий и придирчивый. Громогласно разглагольствует самовлюбленная Анна Андреевна (**Светлана Сыряная**). Любопытствует перезрелая, но сохранившая наивность Марья Антоновна (**Ирина Никифорова**). Смотритель училищ Хлопов

(**Михаил Кривонос**) возвел трусость в нравственный принцип. Боится, кажется, даже красавицы жены (**Людмила Шлянцева**). Судья Ляпкин-Тяпкин (**Александр Кулькин**) больше начет рыбалки, хотя и про войну с турками может высказаться. Попечитель богоугодных заведений Земляника (**Вениамин Прохоров**) готов предоставить досье на любого сослуживца. Даже почтмейстер Шпекин (**Владимир Мусатов**) до поры держит в кармане своего «джокера». И все же это не террариум единомышленников, все они сплошь люди милые и душевные. Даже взятки давать идут вместе, искренне волнуясь друг за друга.

Обоенно забавна суетливая парочка Добчинский и Бобчинский (**Юрий Киселёв** и **Алексей Дегтярёв**). Любопытные, как воробьи, и столь же беззащитные, они так и живут на птичьих правах.

Довольно ново решение образа Хлестакова. **Андрей Савченков** играет вовсе не безликую фитилюшку. В его герое есть странная сила, довольно мощный внутренний стержень. Он человек зоркий, к чиновничьим типажам давно присмотревшийся. «Мольеровское» соблазнение двух женщин одновременно удаётся ему на раз, без особых сложностей. В нем есть смелость, умение распределиться в обстоятельствах и всякий раз вовремя смыться. Молодой, но смелый и не глупый Осип (**Дмитрий Ненахов**) хорошо усваивает уроки своего хозяина.

Эпизоды тоже разыграны с блеском. Безмолвный уездный лекарь Гибнер (**Леонид Гой**), склонная к мазохизму Жена унтер-офицера (**Светлана Рязанцева**), стражи порядка — Свистунов, Держиморда и Жандарм **Сергея Макухина**, **Олега Чиганова** и **Александра Прохорова** выглядят колоритнейшими типажам на все времена.

Короче, хороший писатель Гоголь, как всегда, не подкачал.

Александр ИНЯХИН

ТАЛАНТ СОЗИДАТЬ

К юбилею Михаила Сафронова

Уважаемый Михаил Вячеславович!

Я счастлив поздравить Вас с юбилеем! Даже не знаю, с чего начать свое поздравление. Рассказывать, какой Вы совершенно уникальный директор театра, или какой Вы потрясающий руководитель Свердловского отделения СТД РФ и, наконец, какой Вы незаменимый секретарь нашего театрального Союза.

Вы — действительно личность легендарная, думаю, что нет в театральной России человека, который бы Вас не знал и не относился бы к Вам с огромным уважением и почтением. Вы в этой жизни очень много сделали и, я уверен, что еще очень много сделаете.

У Вас множество самых разных талантов, Вы — прекрасный организатор и Вы — человек художественно одаренный. Но, как мне видится, самый главный Ваш талант — созидать, строить,

объединять людей. Вы всегда окружены талантливыми людьми, и такая способность заразить своими идеями, своей энергией, азартом — это достоинство, пожалуй, в нашем театральном деле одно из главных.

А еще Вы — человек обаятельный, доброжелательный, отзывчивый. Вы — надежный друг, на которого всегда можно положиться. И я признаюсь, для меня важно знать, что Вы — член нашей команды, что Вы — единомышленник, чье мнение, чья позиция вызывают доверие и уважение.

Мой дорогой Михаил Вячеславович! Я очень ценю Вас, дорожу нашими добрыми отношениями, надеюсь, что они навсегда. Будьте здоровы и счастливы! Всего Вам самого-самого доброго!

Александр КАЛЯГИН



МОРДАСОВСКИЕ СНЫ



Зинаида – Е. Богданова. Фото В. Шульца

Уже давно спектакли по повести **Ф.М. Достоевского** можно назвать не только как у автора «**Дядюшкин сон**», но и «**История несостоявшегося триумфа госпожи Москалевой**». В отличие от оригинала сценические версии заканчиваются отчаянием Зины и полным крахом надежд провинциальной львицы, ее мамыши. Так что спектакль «Дядюшкин сон», как правило, ставят, если есть не только исполнитель престарелого Князя – замечательная роль для немолодого и уже «титулованного» премьера труппы, но и для ведущей актрисы, которая в возраст вошла и мастерством обладает недюжинным.

И вдобавок несколько небольших, но ярких, через весь спектакль проходящих ролей мордасовских дам-сплетниц, интриганок, завистниц, а, в сущности, несчастных одиночек, старящихся, не находя почти никакой радости в жизни, отягощенных забо-

тами и хлопотами женщин, так и не понявших и не увидевших смысл и красоту бытия.

Произведение классика, в котором замечательная интрига держит в напряжении в течение всего представления, комические сцены, прелестная героиня, как правило, залог сценического успеха.

Все эти соображения, безусловно, имеют в виду постановщики. Но для художественного руководителя театра «Сфера» **Александра Коршунова**, воспитанника Малого театра, продолжающего и развивающего традиции психологического театра, бережно сохраняющего наследие своих выдающихся родителей – народного артиста СССР **Виктора Ивановича Коршунова** и народной артистки России, создателя театра «Сфера» режиссера **Екатерины Еланской**, есть еще и принципиально важный момент в обращении к великой русской литературе. Он умеет передать стиль автора, он блестяще работает с актерами, помогая

создать на сцене живые, объемные характеры, вместе с коллегами постигая глубины столь разных, неординарных и в то же время типичных личностей. В исторически конкретных персонажах он показывает вечные человеческие типы. От того так современны, так по-сегодняшнему актуальны герои поставленных им спектаклей.

Александр Коршунов вместе с художником спектакля **Ольгой Коршуновой**, продолжая традиции Екатерины Еланской, изобретательно и уверенно обживают необычное пространство «Сферы». Многогранник в виде амфитеатра, со всех сторон окруженного зрителями, дает режиссеру возможность остроумно, парадоксально и убедительно выстраивать мизансцены. Пространство живет, пульсирует, обманывает, раскрывает свои возможности, втягивает в действие.

На самой арене, в проходах, на двухуровневой конструкции наверху стремительно разворачивается множество событий, происшедших в один бесконечно долгий и насыщенный день, поменявший судьбы героев. Тут есть где спрятаться, подслушать, подсмотреть, внезапно появиться. А проходы, разделяющие секторы зрительного зала, позволяют досужим кумушкам появляться то тут, то там, создавая полное ощущение жизни под прицелом множества недобрых глаз.

Отдельно хочу сказать о костюмах персонажей. Ольга Коршунова не просто одевает их в исторические костюмы — она создает настоящие произведения портновского искусства. Рюши, жабо, сложный крой, многослойная одежда, сочетание цветов. Дамским туалетам не уступают и мужские — один сюртук Мозглякова чего стоит: отделка, строчки, шлицы... Эти мелочи создают атмосферу подлинности. А жилеты, сюртуки, фраки Князя!

Но главное — это актерские работы, которые раскрывают авторский замысел, обращаются к сердцам зрителей, заставляют сопереживать, сочувствовать, вместе с персонажами переходить от надежд к разочарованиям, осознавать как тернист путь человека к достижению мечты, как смелые фантазии превращаются в фантомы и разо-

ряют души, позволяя ради цели использовать любые средства.

В этом спектакле каждый переживает крушение мечты, разочарование и отчаянье. Каждый видит свой сон, за которым следует трагическое пробуждение.

Вадим Борисов играет Князя К. не разваливающимся на ходу рамоли, а еще достаточно крепким мужчиной, не лишенным привлекательности. У него повадки жуира и бонвивана, он помнит свой успех у женщин. Драма его в том, что в мыслях своих он еще вполне привлекательный мужчина, и интерес дам он воспринимает как само собой разумеющееся, но вдруг ощущает неумолимость времени, свою немощ. Если в начале он играет водевиль про милого озорника в годах, то в финале — драму человека, осознавшего себя игрушкой в руках злых и жестоких людей. Борисов тонко передает все эти переходы — от мечтаний о прелестной

Мозгляков — Д. Толстых. Фото М. Гальцовой





Москалева – Т. Филатова, Князь К. – В. Борисов. Фото В. Шульца

молодой девушке к пониманию злой насмешки, грязной интриги, невольным центром которой он стал. И подлинный драматизм происшедшего практически убивает его. Он блестяще проводит сцену разоблачения в буквальном смысле слова, когда сорван парик, видно старое несчастное лицо человека, над которым безжалостно посмеялись.

Свою драму переживает и Мария Александровна. **Татьяна Филатова**, актриса яркая, темпераментная, как нельзя лучше подходит на роль Москалевой. На фоне молодого Князя, который, кажется, бережет каждое усилие, печальной Зинаиды, находящейся в растерянности и отчаянии, Москалева поражает и восхищает своей жизненной силой. И роль дает ей возможность в полной мере проявить свои таланты. Сцена мечтаний Марии Александровны становится кульминацией спектакля. Испанский танец, ее греза об особой жизни, которая, практически, у нее в руках, восхищает мощным всплеском эмоций, умением беззаветно отдаваться чувствам, жить полной жизнью. Ее самозабвенный танец – это точка

наивысшего торжества, триумф и счастье, которые вдребезги разобьются, навсегда похоронив Москалеву под обломками.

Третий важнейший персонаж – это, конечно, мелкий бес Мозгляков (совершенно гоголевская говорящая фамилия) в прекрасном точном исполнении **Даниила Толстых**. Тут все соединилось – и его недоверчивость и томительное ожидание своего счастья и реванша, и обиженное самолюбие, и подленькое желание отомстить и побольнее уколоть, и обида на то, что жизнь проживается на вторых ролях. Если Князь – это старческая робость и опасливость в движениях, если Москалева – это широта и эффективность жеста, то Мозгляков – множество мелких суетливых движений. Д. Толстых необычайно подвижен, в нем есть эдакое хлестаковское ухарство, способность оказываться везде и всегда, но вместе с тем он зол, умен и чрезвычайно обижен. В этой истории все обижены, все, по их мнению, проживают не свою жизнь. Москалева, Мозгляков, несчастный подкаблучник Москалев (**Дмитрий Новиков**). Он безропотен, сме-



Князь К. – В. Борисов, Мозгляков – Д. Толстых. Фото Е. Люлюкина

шон, потому что уже смирился, но это и не глупый, и, в сущности, добрый человек.

Зина в спектакле – существо, страдающее от окружающих ее подлости и мерзости. Существо иного мира. Молодая актриса **Екатерина Богданова** в этой трудной роли, где она не столько действующее лицо, сколько разменная карта в большой игре, предстает человеком чистым и гордым, пытающимся оказаться вне суеты. Задача для любой актрисы весьма сложная, ибо она демонстрирует страдающую добродетель, решившую не принимать участия в жизни и не увеличивать зла этого мира. Но актриса на удивление деликатно и трепетно ведет свою роль.

У Настасьи Петровны Зябловой (**Мария Аврамкова**), дальней родственницы Москалевой, будет своя сольная партия, свои мечты, свой «сон» с цветком в волосах. Несколько мгновений проживет она в сладком сне, где, наконец, станет уважаемой дамой и женой. Но снова мелочное, гадкое, заслонит все хорошие порывы и мечты, ибо жизнь в Мордасове – череда унижений и разочарований.

В спектакле, как и в повести Достоевско-

го, показаны кумушки, каждая из которых имеет свой выход, свою, пусть и небольшую, сольную партию.

Их подлинная жизнь проходит мимо, а они в мечтах о лучшей доле пробегают день сегодняшний – злословящие, ненавидящие, несчастные люди. **Надежда Перцева, Людмила Корюшкина, Екатерина Ишимцева, Марина Заболоцкая** в ролях мордасовских дам вместе с режиссером найдут свои краски для обрисовки характеров, и вместе с тем предстанут некоей единой сущностью, где злора, зависть и отчаяние правят бал.

Все жители забытого Богом города Мордасова пребывают во сне. Они грезят о перемене участи, о внезапных волшебных изменениях, все глубже погружаясь в трясину пошлости, бессмысленности пустого существования.

Мордасовские сны, представленные талантливым режиссером и одаренной труппой театра, еще одно серьезное достижение театра «Сфера».

Валентина ФЁДОРОВА

НА БРОННОЙ — ВРЕМЯ БАЛАМУТА

Зрители старшего поколения еще помнят первые творческие шаги легендарного режиссера Марка Захарова в Театре им. Ленинского комсомола. Просматривая комедии мировых классиков, Захаров сомневался в окончательном выборе. Решение было найдено совершенно случайно, по доброму совету режиссера А. Силина: «Что нужно ставить? Чтобы было смешно и умно. Чтобы было весело, но не глупо. Это — «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера».

И молодой Захаров понял, что нашел необходимый ему материал. Однако роман нужно было переложить в пьесу. На помощь пришел Григорий Горин. Со слов Захарова, он сразу заправил бумагу в печатную машинку и приступил к работе. Пьеса еще не была закончена, а в театре уже приступили к репетициям.

Так, через год, осенью 1974-го новый сезон в Театре им. Ленинского комсомола торжественно открылся новым спектак-

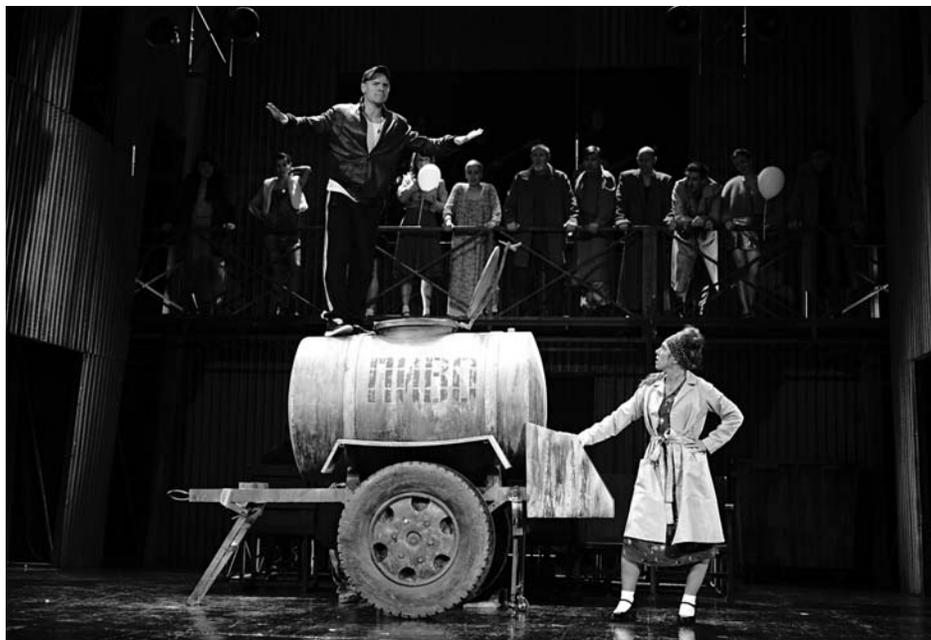
лем «Тиль». Правда, чиновники от культуры, ответственные за чистоту идеологии на подмостках, деликатно убрали из названия слово «страсти». Смуцало их это слово. (Первоначально спектакль назывался «Страсти по Тиллю».)

Уже на следующий день после премьеры по столице поползли слухи о «фантастической захаровской находке»: об искрометности юмора, неудержимости темперамента, прекрасной игре актеров.

Именно «Тиль» негласно «короновал» Захарова и утвердил на многие годы: в Москве появился неповторимый, энергичный, заряженный грандиозным творческим потенциалом коллектив, объединенный режиссерскими идеями и новой дерзкой драматургией, с присущей только этому театру иронией.

Минуло сорок четыре года. И осенью 2018 года на театральной сцене Москвы снова возник спектакль «Тиль», постав-

Сцена из спектакля





Король Филипп — Д. Гурьянов, Королева Мария — А. Ибрагимова

ленный уже **Сергеем Голомазовым**, учеником Марка Захарова.

Уже одиннадцать лет Сергей Голомазов возглавляет **Театр на Малой Бронной**. В отличие от своего учителя, он не ставит перед собой задачу «самоутвердиться» в современном российском театре. На сегодняшний день, Голомазов — уже сам заслуженный мастер, мэтр, абсолютно сложившийся, яркий, глубокий, мудрый художник, со своей собственной эстетикой, глубиной психологического подхода и разбора драматургического материала. И вдруг он берет... сатирический материал Горина.

Время для сатиры? Время для героя-шуга? Нет. Тогда: почему именно такой выбор? Разве режиссер не слышит время, не чувствует его? Тоже нет. Обвинить его в этом нельзя. Его «Салемские ведьмы», поставленные в 2017 году, ставшие театральным событием, знаковым спектаклем Москвы, дышат современностью. Тогда о чем именно новый спектакль режиссера? Конечно, о Тиле (**Леонид Тележинский**), о хулигане, балагуре, забияке, но ... не только о нем.

В своей новой постановке Сергей Голомазов переносит внимание на другого героя. Именно он — двигатель интриги, притягивающий своим отрицательным обаянием, раскрывающий тему и глубину нового спектакля на Бронной. Спектакль не столько осмеивает власть предрежащих, сколько обличает «сегодняшнего человека», готового предать, продать и купить, человека наживы, человека, потерявшего какие-либо понятия о нравственных и духовных ценностях. Именно этот человек — сегодняшний герой.

Сергей Голомазов смело переносит действие из нидерландского средневековья в подворотню современного города. И таким решением поднимает «Тиля» до высот эпоса мегаполиса со стихами **Юлия Кима**, **Юрия Энтина** и **Евгения Евтушенко**. Мы чувствуем нерв народного бытия в каждом музыкальном движении спектакля. В бытии городских закоулков здесь звучит живой звук, народный «рок» (музыка **Геннадия Гладкова**, аранжировка ансамбля «Темп-77»).

Двор старого заброшенного завода или площадка между домами, неподалеку от за-



Каталина, мать Неле — В. Бабичева

брошенных гаражей (сценография **Николая Симонова**). Здесь стоят в ряд старые кресла из дома культуры или кинотеатра. Здесь собираются жители района, жители старого города. На сцену выходит Профос (**Александр Терешко**) с аккордеоном и начинает задумчиво играть.

Музыку подхватывают музыканты, любимцы дворов и кварталов. Это они собрали на свой концерт жителей домов, поющих их песни. Из музыки рождается легенда, рождаются бессмертные средневековые герои: добрый и смелый Тиль — мальчик, юноша, и любящая Нели — девочка, девушка.

Однако известная легенда о героине-путнице и его приключениях удивительным образом переосмысливается Сергеем Голомазовым. От сцены к сцене, от эпизода к эпизоду всем известный рассказ по-иному акцентируется, поворачивает от социальной темы к более сложному метафизическому сюжету и все более и более проявляет антигероя — истинного героя нашего времени, истинного героя современности, в которой повсюду господствуют глупость, суеверие, мракобесие, жестокость.

Сооткин (**Марина Орел**) не просто рождает балагура, но воспитывает из него свободного человека и благословляет на путешествие. У Тили, конечно, есть любовь — Неле (**Дарья Бондаренко**). Бедной девушке, полюбившей баламута, придется прощать все его выкрутасы, а в конце драмы она станет даже мужественней своего легендарного суженого. В этой современной Фландрии женщины, как и в современной России, могут все: и в горящую избу войти, и коня на скаку остановить.

Когда Палач (**Александр Голубков**) по-свойски, обыденно уводит мужа Сооткин — честного, наивного трудягу, олицетворение силы, доброты и обыкновенной порядочности Клааса (**Владимир Яворский**) на казнь, его верная жена застывает, но застывает на время, потому что жизнь города и страны, желающей свободы, должна продолжаться.

Каталина, мать Неле (**Вера Бабичева**) проходит нечеловеческие испытания, пытки инквизиции из-за клеветы Рыбника (**Михаил Горево**). И это ставит ее в ряд мучениц, обнажая духовную суть безвинного страда-

ния, адских мук. Каталина становится молчаливым и трагическим укором всему происходящему на сцене. Режиссер выводит героиню Каталины на первый план, где она и находится во время всего действия на сцене, на авансцене жизни. Великолепная находка и очень символическая мизансцена!

В сюжете народного сказания, героического повествования Ламма Гудзак (**Юрий Тхагалегов**) раскрывает как бы обратную сторону настоящего народного героя — Тилья. Тилья и Ламма — это хитрованство и добродушие, разгульность и верность, простота и лукавство, наивность и бесшабашность. А широту фламандской души Ламмы можно сравнить с его же безмерными, растянутыми спортивными «трениками», являющими собою неотделимую принадлежность к «униформе» дворовых пацанов, которые он постоянно смешно подтягивает или растягивает.

Тилья, тоже, конечно же, в «трениках». Но на нем еще и косуха, как принадлежность к дворовой элите, а под мышкой — португеза, где лежит настоящее современное оружие: микрофон для усиления его слова.

В этой музыкальной драме свободное слово Тилья звучит и соло, и в дуэте, и вместе со всем городом. Так и двигается эта неразлучная парочка по событиям истории, освобождая любимых женщин и страну.

В этом романтическом повествовании есть еще один трагикомический дуэт — король Филипп (**Дмитрий Гурьянов**) и королева Мария (**Алена Ибрагимова**).

Мария так желает любви, так желает близости с Филиппом, ее буквально изводит страсти. Однако Филипп непреклонен. Его привлекают исключительно хорошенькие женщины, и он готов приударять, расфуфырившись гусаком, даже за женой Генерала Люмеса (**Петр Баранчев**) Анной (**Полина Некрасова**).

Антагонизмом народного смеха, шутки, добродушия, искренности, свободы и любви являются продажность, корысть, подлость, мелочность, трусливость, алчность, гордость, мстительность. И все они рождаются вроде бы из незаметного события, обыденного публичного объявления: ты легко, просто и без усилий получишь деньги чело-



Рыбник Иост — М. Горевой

века, если его предашь. Так, прямо на наших глазах, иудово семя начинает стремительно прорастать — подобно бесконечным кругам на воде после брошенного камня.

Главный носитель этого предательского семени — Рыбник. Самый агрессивный, бессмысленный и беспощадный герой этого мира, как триста, пятьсот лет назад, так и сейчас. Режиссер Сергей Голомазов исследует именно это качество человека, готового в любой момент стать Иудой.

В этой средневековой, но такой современной и актуальной пьесе мы легко узнаем, как сегодняшние политические реалии наших геополитических соседей, так и без труда прочитываем небольшие, корректные, но ироничные уколы в адрес власти предрежащих в самой России.

Благодатный драматургический материал дает возможность практически бесконечно



Тиль Уленшпигель — Л. Тележинский, Брюнетка Анна — П. Некрасова

играть с ним. Однако, все это — ширма, за которой скрывается оскал Рыбника. Не случайно Сергей Голомазов разрисовывает щедрыми красками своего антигероя в сцене псевдосватовства к находящейся в исступлении Каталине. Это — важный ключ к пониманию темы спектакля. Сам данный эпизод — казалось бы, гротесковый. Но порочный кукловод тут же проявляет свое истинное лицо. Конечно, проходя через все хитро-сплетения сюжета, антигерой меняет костюмы и личины. В первой сцене у него — куртка-плащ, «и вашим, и нашим», двухцветная. В следующей, буквально через секунду, он уже может «переобуться» как змей-искуситель: в новых, неизвестных одеждах находит героя и убивает его. Именно в этот момент народная фламандская легенда становится настоящей притчей, расширяя границы народного сказания. Но истинный народный герой не может быть убит. Тиль жив. Так должно читаться по пьесе. Но жив ли он у Голомазова? Разговаривая со своим альтер эго — Ламмой, Тиль успокаивает его, убеждая в своей жизни. Но именно в этот момент они друг с другом так разделены, что не могут соприкоснуться, соединиться в единое целое.

Да, легенда о балагуре будет жить. Но Тиль — героя, победителя, — как в истории, поставленной на сцене Малой Бронной в видеении Сергея Голомазова, так и в современной России — нет! По сюжету Антигерой умирает, выстрелив в себя от отчаянья, ведь пуля героя не берет. Но умирает ли? Именно Антихрист остается жив, уползая в угол, потом за сцену, сцену жизни. Там, затаившись в темноте, он будет поджидать, и искать, и вскоре найдет себе новую жертву, и заберет ее душу.

Так перед нами раскрывается многослойная драма жизни: непредсказуемая, жесткая и неудержимая. Режиссер Голомазов мастерски вскрывает и показывает изнанку всех событий, очень точно сценически выстроив, сконструировав природу энергии темных сил, страстей, которые господствуют в современном мире.

Музыканты закончили играть, жители городка — они же зрители и участники, — сыграли спектакль и разошлись, оставив нам послание, предостережение современникам:

«Кто имеет уши слышать, да слышит!»

Кто имеет глаза, да увидит.

Игорь ЯРИНСКИХ

Фото Владимира КУДРЯВЦЕВА

РОССИЯ — РОДИНА СЛОНОВ?

Нет, я решительно не хотел бы оказаться в числе тех, кто готов ответить на этот вопрос утвердительно, да и пора подобных утверждений, вроде бы, минула. И однако... Справедливости ради... Ну, чего не бывает.

С уважением и интересом отношусь к классикам абсурдистской драматургии — Беккету, Ионеско, особенно Мрожеку. Однако это — середина прошлого века. А уже в веке XIX Подколесин покидал дом невесты через окно, когда женитьба была слажена, Тарелкин бежал впереди прогресса. И дядя Ваня промахивался, стреляя в Серебрякова почти в упор, однако это чуть позже, но все к тому же: корни абсурдистской драматургии традициям русской культуры не чужды, далеко не чужды.

О драматурге **Александре Копкове** известно немного. Происхождение, кажется, крестьянское, занимался самообразованием, жадно читал, особое увлечение — пьесы Сухово-Кобылина.

Из личного общения с Борисом Андреевичем Бабочкиным я знаю, что он очень ценил Копкова, видя в его драматургии возможность именно русского сценического абсурда. Бабочкин ставил «Царя Потапа» где и когда только мог, даже нарываясь на неприятности. Не забудем и о том, что именно наш «всенародный Чапаев» создал на сцене Малого театра (!) абсурдистский шедевр — «Фальшивую монету» по пьесе Горького.

Пьесы Копкова рождались примерно в то время, когда Эрдман писал «Самозубицу», Маяковский — «Клопа» и «Баню», Ильф и Петров — «Золотого теленка». Общей в произведениях столь мощных и разных авторов была тревога, порожденная тем, что стремительно меняющаяся действительность приходила во все более жесткое противоречие с основами человеческой природы (природы русского человека в особенности), к скорым метаморфозам вовсе не склон-

Мочалкин — А. Таранькин





Курицын — И. Балалаев

ной. А когда неторопливая человеческая природа и стремительная действительность, с ней не считающаяся, сталкивались в клинче непримиримом, уродуя и искажая друг друга, возникали ситуации трагического жизненного абсурда, для адекватного художественного воплощения требовавшего трагического абсурда сценического.

Кстати, в те же опять-таки годы, вышла (не у нас) книга французского писателя Андре Жиде «Возвращение из СССР». Перечитывая ее сегодня, улавливаешь трагическую интонацию, мимо которой проходил прежде. Убежденный сторонник социалистических идей и преобразования на их основе человеческих душ приехал в СССР для подтверждения этих идей. И не смог такого подтверждения найти.

Вряд ли Андре Жид и Копков читали друг друга.

Но это — реплика в сторону.

Пьесу Александра Копкова «Слон» поставила в МТЮЗе Генриетта Яновская вместе с Сергеем Бархиным.

Сценический абсурд, по моему разумению, это когда кубики, из которых складывается реальность, валяются, перемешиваются, а потом — они же — выстраиваются вновь, только в иной конфигурации, суть этой реальности гиперболизирующей. Становится иногда смешно, иногда страшно, или страшно и смешно вместе, в зависимости от того, как нынче за окном все складывается.

В МТЮЗе — гротескные интерьеры С. Бархина и костюмы, пародирующие колхозные фильмы тридцатых годов, соединяются с популярными советскими мелодиями, и возникает сдвинутая по фазе сценическая реальность, в которой подмигивающая из пьесы чертовщина нахально предьявляет свои права.

Черт является во сне рядовому колхозному человеку Мочалкину и не только подмигивает, но информирует, что поблизости спрятан клад, оставленный еще Стенькой Разиным, и даже место указывает, стержец, так что замороженный сном Мочалкин уходит на дьявольский зов через окно в од-



Цаплин — М. Виноградов, Алла — П. Одинцова, Салакин — Д. Супонин

ном исподнем — и становится обладателем слона, отлитого из чистого золота. С которым ни он, ни односельчане, поначалу жадно потянувшиеся к сокровищу, решительно не знают, что делать. Помните, как мучился Бендер со своим миллионом, который для советской действительности — бессмыслица, нонсенс. И как жалко было Остапа-Юрского из знаменитой картины, который начинал понимать, что принадлежит не себе, а до кончиков ногтей — государству, взявшему в распоряжение его жизнь. И не только его.

Мочалкину рефлексии Бендера, понятное дело, недоступны. Но ведь и самое простое желание человека — существовать не впроголодь — заслуживает сочувствия. **Александр Тараньжин** чутко улавливает отчаянные движения девственно-примитивной души. Его мечты о том, как бы он, Мочалкин, устроился при капитализме со своим золотым слоном, смешны до тех пор, пока не понимаешь: да ведь сбылись мечтания. Не у того, правда, Мочалкина, маленького, соблазненного чертом

не первой руки, а у этих, нынешних, ну как их... Которые с главными чертями на «ты». И с которыми не до смеха.

Так работает русский драматургический абсурд едва ли не вековой давности, прочитанный глазами сегодняшнего режиссера и сегодняшних артистов. **Арина Нестерова** (Марфа, жена Мочалкина), **Игорь Балалаев** (Журицын, глава колхоза), другие участники спектакля надежно поддерживают главного исполнителя. Когда в дело вмешивается чертовщина, найти общий верный тон непросто. В спектакле МТЮЗа он найден.

А тот, маленький человек, придя в иступление от мечтаний, мобилизовал односельчан, и они за ночь (да нет, шибче!) из ветхих юбок и истлевших кальсон соорудили... Ну да, дирижабель. А что? Известно же: если захотим — можем! Пусть хоть один улетит отсюда. На Юпитер, куда-нибудь, да к черту хоть на рога — душу ему продать, была не была, делов-то!

Только не пришло еще время, не случилось парения. Вон и у Лескова после юве-



Мочалкин — А. Тараньжин, Варвара — М. Зубанова

лирной работы Левши подкованная аглицкая блоха скакать перестала. Не рассчитал. Да и мелкоскоп нужной кондиции не сыскался в России. А у Копкова — не выдержал Мочалкин, тянула родная земля, будь она не ладна, все еще к себе тянула — и вывалился из дирижабеля, угодил на свинарник, свинью и борова задавил, а самому хоть бы что: крепок наш человек, и в удаче, и в падении крепок.

Словом, ушиблись, но, в конце концов, дожили. Пришло время — и золотым слоном распорядились по полной. И до миллиона Бендера добрались, даром, что его, как помните, румынская сигуранца отняла.

Кто распорядился, кто добрался, и кому от этого счастье привалило — вопрос интересный. Отдельный.

Ау, Мочалкин! Нас-то слышишь ли?

Так что Россия нынче — и вправду родина слонов.

И дирижабель — в полете. И никто из него не вываливается.

P.S. А ныне министр культуры объявил о слиянии питерской Александринки с Ярославским театром имени Волкова. Сразу — оптимизацией по национальному достоянию, не размениваясь на мелочи. Своеобычный проект, но при этом для осуществления его потребуются, видимо, и некоторые коррективы в системе руководства отрасли. Надо прикупить для Министерства культуры отдельный спецдирижабель, с мигалкой, понятное дело, чтоб сподручней было рождасть инициативы на космическом уровне, хоть на Юпитере. И вообще — слить Министерство культуры с Роскосмосом.

Получится что надо. Сценическая коллизия копковского абсурда покруче.

В глазах рябит — от слонов.

Константин ЩЕРБАКОВ
Фото Елены ЛАПИНОЙ

У РУЛЯ «БАЛТИЙСКОГО ДОМА»

По количеству и размаху творческих затей глава **Театра-фестиваля «Балтийский дом»** — абсолютный чемпион. Причем свой марафон он начал прямо со студенческой скамьи: еще не получив диплома театроведа, пришел практикантом на Ленинградское телевидение и вскоре там возникла новая редакция — «цветных и развлекательных программ». Для 1970-х годов это была настоящая бомба, которая взорвала и без того чреватую сумасшедшими идеями жизнь студии на улице Чапыгина, 6. Если проследить историю этой редакции, то выяснится, что она была предтечей канала «Просвещение», а значит — в конечном итоге — и канала «Культура».

С тех пор, куда бы ни приходил **Сергей ШУБ**, всюду он умел разворошить тихую гавань стабильного существования. Придя по приглашению Геннадия Опоркова в **Театр Ленинского комсомола**, он оказался прирожденным заведующим литературной частью. Он буквально фонтанировал идеями, находил новые пьесы и авторов, способствовал дебютам молодых режиссеров, в частности **Геты Яновской** с ее «**Где найти Алису?**». Было тесно на огромной сцене? Создавалась малая сцена, которая мгновенно обрела заслуженную славу. Здесь начинали **Семен Спивак** и **Владимир Ветроганов**. Здесь боролись за «**Дорогую Елену Сергеевну**» **Людмилы Разумовской** в постановке юного Семена Спивака, ставшую самым знаменитым из шедших и запрещенных спектаклей той поры. Уже одной этой истории хватило бы, чтобы сделать завлита знаменитым. Как говорила Анна Ахматова про Иосифа Бродского, которого судили и заклеили: «Какую биографию делают рыжему!» Но Шубу одной истории с цензурой было мало, он еще не раз с ней бодался и, надо признать, безуспешно. **Чеховская «Чайка»** в литовании не нуждалась, но история ее создания и существования на малой сцене питерского Ленкома тоже окутана драматизмом. Самый гармоничный и выстраданный спек-

такль **Опоркова** оказался прощальным. На редкость плодотворный союз режиссера и завлита оборвался буквально на лету. После смерти мастера Шуб на пять лет расстался с Ленкомом. Был незаменимым помощником Якова Хамармера, а затем Игоря Владимировича, но, как видно, тосковал по своему первому театру.

Вернулся в 1990-м. В момент, кризисный и для театра, и для всей страны. И затеял **Международный театральный фестиваль**. Казалось: менее подходящего времени для укрепления театральной дружбы народов найти невозможно. Рушился Советский Союз. Ломались десятилетиями складывавшиеся контакты между театрами. С последнего фестиваля «Прибалтийская театральная весна», где царили скорее политические, чем эстетические настроения, я привезла вымпел, на котором Литва, Латвия и Эстония уже наполовину отрезаны ножамицами от СССР. Мало кто ве-

Сергей Шуб. Фото В. Плотникова



рил в успешность нового дела. Но и горячих сторонников хватало. Среди них была и готовая к переменам молодежь, и корифеи этой сцены — **Эра Зиганшина, Роман Громадский, Вадим Яковлев, Наталья Попова, Владимир Тыкке...** Шуб упорно удерживал руки друзей в своих руках, выдумывая способы встречаться, общаться, «с любимыми не расставаться». Надо было налаживать связи на всех уровнях, быть первопроходцем в нестабильной гастрольной работе, совмещая труды дипломата и «челнока». Шуб был не только у руля, но и за рулем: автопарк театра состоял из видавшего виды автобуса и зачастую дополнялся «Волгой», шофером которой был Сергей Григорьевич. А пассажирами — помимо ленкомовцев, такие узнаваемые люди, как **Ба нионис, Адомайтис, Будрайтис...**

На спектаклях первого фестиваля «Балтийский дом», несмотря на звездный состав участников, публики было немного. Но уже вскоре двери театра брались штурмом, студенты «висели на люстрах», вернее, применительно к архитектуре зала, занимали все мыслимое и неммыслимое пространство. Пять лет спустя лидерские задатки Шуба нашли достойное применение: он возглавил театр, стал одним из первых театроведов, пополнивших директорский корпус. Едва ли, приступая к реновации, Шуб и его сподвижники подозревали, насколько изменится их театр и их жизнь.

Сейчас Сергей Григорьевич лауреат, орденосец, признанный общественный деятель, глава. А поначалу он многим казался прожектором. Труппа роптала, опасаясь, что фестиваль подорвет стабильность театральной жизни. Однако и в этом пункте прогнозы не сбылись. Шуб оказался не просто талантливым менеджером, но еще и проницательным стратегом. Диплом театроведа он оправдывает сполна: о театре ведает все и использует эрудицию на всю катушку.

Сейчас в Год театра, самое время подвести некоторые итоги бурной деятельности «Балтийского дома» и его главы. Хотя... о каких итогах может идти речь, если в этом доме ни на минуту не затихает жизнь и все

время рождается что-то новое? И все же. Создана новая структура: театр-фестиваль. Между этими понятиями не только нет барьера, между ними — непрерывное броуновское движение. Фестивали (а их уже четыре, помимо титульного, есть весенние **«Встречи в России»**, зимний **«Монокль»** и **«Фестиваль искусств в Нарве»**) подпитывают текущую жизнь, вдохновляя на новые постановки, в которых участвуют те, с кем связала фестивальная страда. Тем временем и «балтийский регион» каким-то волшебным образом расширился и включает в себя — во всяком случае, в фестивальную афише — и Среднюю Азию, и ближнюю и дальнюю Европу... Спектакли Вайткуса, Пуркарете, Персиваля, вошедшие в репертуар, стали уже нормой. Зрители привыкли даже к участию знаменитых литовских актеров в работах питерских мастеров. В этом году — еще одна новация: совместная работа с таллинским Русским драматическим театром. Режиссер из Эстонии, актерская команда — смешанная, международная.

Для тех, кто отличился в установлении и развитии гуманитарных связей в странах Балтийского региона, учреждена награда — **«Балтийская звезда»**. За пятнадцать лет премией награждены столь авторитетные личности — режиссеры и артисты, хореографы и художники, дипломаты и музыканты, что она стала чрезвычайно престижной. Жаль, что премией не награждена команда, на энергию и креативность которой много лет опирается весь «Балтийский дом». Умение собрать людей творческих и неутомимых — еще один талант человека, стоящего у штурвала корабля по имени «Балтийский дом».

Постепенно идет и покорение пространства вокруг театра, где установлены и множатся именные бронзовые кресла тех, кто внес заметный вклад в историю Театра-фестиваля.

Кресла Сергея Шуба среди них нет. Вот уже тридцать лет он скромно предпочитает кабинет генерального директора с видом на Александровский парк.

Елена АЛЕКСЕЕВА

«СКАЖИ, ПЕЧАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ...»



Жанетта — Э. Спивак

Свою пьесу «**Ромео и Жанетта**» **Жан Ануя** включил в сборник 1946 года «Новые черные пьесы». Это не критикам, а самому драматургу принадлежит мнение, подхваченное многими, что творчество его состоит из «розовых» и «черных» пьес. Почему-то мне все чаще мерещится, что определение Ануя лукаво в своей основе: словно драматург хотел загадать нам загадку — разберитесь, дорогие читатели, актеры, режиссеры, где здесь розовое, а где черное. Получится ли?

У меня — не получается, потому что от первых до последних пьес этого изысканного «поэта сцены», как называли Ануя французские критики, перед нами предстают одни и те же характеры (особенно — женские) в самых различных обстоятельствах. Главным среди которых становится противостояние — своей среде, обычаем, привычкам, ощущению «долженствовать» некоему своду общепринятых правил поведения, морали и т.д.

И, сдастся, так же (или — очень близко) ощущает это **Семен Спивак**, не в первый раз

обратившийся к драматургии Жана Ануя. В Санкт-Петербургском молодежном театре на Фонтанке состоялась премьера спектакля «**Нас обвенчает прилив...**» (первое название пьесы — «Ромео и Жанетта», в переводе **Алексея Щербакова**). Парافраз с шекспировской трагедией — налицо, хотя остается загадкой, почему Фредерик переименован автором, а Джульетта превратилась в Жанетту. Ведь не только из-за французского произнесения это произошло, а скорее, по той причине, что главные черты характера героини, несомненно, унаследованные у шекспировской, получили яркую современную окраску. Может быть, в каком-то смысле куда более современную, нежели в 1945 году, когда пьеса была написана...

Режиссеры **Семен Спивак** и **Мария Мирош**, художник **Александр Орлов**, художник по костюмам **Ирина Чередникова**, видеорежиссер **Валентин Суханов**, режиссер по пластике **Игорь Качаев**, художники по свету **Евгений Ганзбург** и **Радмира Ташкинова** создали спектакль, который можно смело назвать уникальным в про-

Отец — К. Воробьев, Юлия — В. Кириллова, Люсьен — С. Яценюк





Люсьен — С. Яценюк, Жанетта — Э. Спивак

странстве сегодняшнего театра. Он изыскано красив, глубок по смыслу, точен по психологическому рисунку, тщательно выверен по отношениям всех персонажей. Но главное — через смену ситуаций, оттенков настроений героев, а значит — и зрителей, не сразу определяющих приоритеты, — приводящий к четкости финального вывода: нет ничего на свете выше любви. А любовь — побеждает смерть.

За пространством окон почти во всю высоту сцены море сливается с небом, волны набегают почти на стены дома — позже они достигнут и этих окон, когда внутреннее состояние героев словно начнет сжимать со всех сторон этот дом на берегу моря. Дом, в котором царят беспорядок и безалаберность, чуждые не столько Фредерику (очень выразителен **Константин Дунаевский**, переживающий по мере развития сюжета сложнейшую гамму чувств), сколько его Матери (сыгранной **Аллой Одинг** с поистине королевской роскошью), и выросшей в этих

стенах Юлии, в исполнении студентки курса Семена Спивака **Василины Кирилловой** нервной, стремящейся произвести впечатление на мать жениха изо всех сил, чувствующей едва ли не презрение к своим непутевым родственникам, не пожелавшим подготовиться к такой важной для нее встрече.

Трудно заподозрить нечто родственное между Отцом (**Константин Воробьев** смешон и жалок в своей суетливости, повышенной эмоциональностью и попытках оправдаться привычками художественной натуры), братом Юлии Люсьеном (замечательная работа **Сергея Яценюка**), погруженным в свое одиночество, не умеющим справиться с чувством брошенного мужа, и энергичной, деловой Юлией. Их объединит в семью сильно сыгранный молчаливый эпизод, когда с застывшими лицами они будут наблюдать, как Мать деловито ощипывает для завтрака цыпленка Леона, любимца всей семьи и особенно — Жанетты. И в этот момент раздастся звук открываемой калитки,



Отец — К. Воробьев



Мать — А. Одинг

заскрипят под ногами сосновые иглы и, по словам Люсьена, на пороге окажется Рок.

Появление Жанетты в длинном черном пальтосподсолнухамиврукахподготовлено как выход на подмостки истинного Рока — явление Эмили Спивак с безмятежной и одновременно вызывающей улыбкой уже само по себе переворачивает действие в тот момент, когда зарезан ее любимец, а домочадцы безмолвно застыли, наблюдая за творящимся варварством. Мать Фредерика словно повернула невидимый маховик, растворив двери несчастью.

Несчастью под названием мгновенно вспыхнувшее чувство Фредерика и Жанетты, которых и обвенчает прилив...

Борис Зингерман писал о пьесах Ануя, что целью драматурга было «вернуть бульварную продукцию в лоно классической культуры, превратив «хорошо сделанную пьесу» в образец поэтического творчества». Семен Спивак — один из очень немногих режиссе-

ров, кому под силу сегодня возвращать любую пьесу в «лоно классической культуры», преобразуя самую, казалось бы, банальную (это не о пьесе Ануя, в которой банальности не сыскать!) историю о любви и красоте в «образец поэтического творчества». Благо, с такими авторами, как Жан Ануй, для этого требуется глубина мышления и профессиональное мастерство режиссера, для которого чувства важнее самой занимательной мысли. Потому что только высокое чувство способно пробудить мысль.

В спектакле «Нас обвенчает прилив...» много музыки — французские шансонье, мелодии. Но на финал режиссер прибегнет одно из самых, может быть, сильных эмоциональных переживаний своего поколения: печальную, красивую, зовущую куда-то в неведомые дали песню, спетую некогда Ивом Монтаном, «Опавшие листья». И когда на пустой сцене внезапно зазвучит эта незабываемая мелодия без слов,



Фредерик — К. Дунаевский, Жанетта — Э. Спивак

появится Отец, потерявший всех своих троих детей: Юлия уехала в город с матерью бывшего жениха и на их глазах Фредерик спрыгнет с повозки и побежит к Жанетте в подвенечном платье и фате, готовой погрузиться в прибывающие воды прилива, чтобы уйти вместе с ней в далекое пространство Вечности, а Люсьен, дождавшись наконец письма, навсегда уедет из дома.

Эта сцена сыграна Константином Воробьевым в таком глубоком трагическом молчании, что комок подступает к горлу. Этот веселый, никогда не унывающий выпивоха осознает, что остался один — словно наполовину высохший ствол дерева, с которого облетели все листья. И вновь припомнятся слова Люсьена, пытавшегося удержать отца, бросившегося спасать Жанетту и Фредерика: «Любовь, печальная любовь, теперь ты довольна?.. Разве не хороши ощущение солнечного тепла на коже, свежего вина в стакане; вода в ручье,

тьень в полдень, горящий очаг зимой, даже снег и дождь, и ветер... Скажи, печальная любовь, разве все это не имеет своей прелести? Разве это не прекрасно?»

Люсьену вдали от своего дома, от своей родины именно это и предстоит понять. Может быть, когда-то несчастный «рогоносец» осознает, что все это — прекрасно, но не для каждого. Кто-то выбирает сминяющее все на своем пути, словно прилив, подобное стихии чувство и отдается ему сполна, до самого конца, до исчезновения из жизни вместе, рука об руку. И разве это не прекрасно?..

Что же касается печали... Мы помним о том, что «нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте», о трагической, обреченной с самого начала, но великой любви.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото Юлии КУДРЯШОВОЙ предоставлены театром

НА ДЛИННОЙ ДИСТАНЦИИ

Имя **Сергея Перегудова** хорошо известно как телезрителям, так и любителям театра. В его актерской копилке — разноплановые роли в различных жанрах и амплуа. Но самые заметные образы созданы им в ярких спектаклях **Юрия Бутусова** — режиссера, в определенный период времени ставшего во всех смыслах слова главным для **Театра им. Ленсовета** и его труппы. Постановка **«Все мы прекрасные люди»**, где артист сыграл **Ракитина**, принесла ему премию «Золотой софит» в 2014 году, а недавний **«Гамлет»**, в котором он исполняет роль **Клавдия**, был номинирован на «Золотую Маску» в этом сезоне. Но награды стоят для него далеко не на первом месте: куда важнее, что будет за ними — на длинной театральной дистанции.

— *Интервью перед началом спектакля не мешаешь подготовке к нему?*

— Беседа о творчестве, а не о чем-то постороннем, вроде гонок «Формулы-1», — нет. Хотя перед сложным спектаклем не хочется расплыться, уходить в сторону. Нужно настраиваться: я иногда даже речевой аппарат разминаю до выхода на сцену. Не надо падать в обморок за час до него, но ты должен быть собран, потому что на сцене это отразится. Надо приходить пораньше независимо от спектакля. Бывают, конечно, форс-мажоры, когда буквально с самолета прибегаешь. Я однажды из-за задержки рейса забежал в театр в 6.45 вечера, чуть не поседел.

Не все считают подготовку важнейшей частью актерской работы: мол, пришел, костюм надел и пошел на сцену. Так что все зависит от отношения артиста к профессии: как он думает и чувствует, если вообще что-то чувствует. Может, это и есть мера таланта. Хотя я побаиваюсь этого слова, для меня оно значит: отдаваться своему делу без остатка, даже физически. Это же работа: постоянно себя тормозить, думать, заставлять себя что-то делать, а люди ленивы, всегда обещают себе, что уж завтра — обязательно! Юрий Бутусов на репетициях требует проходить мизансцену в полную силу. Многие артисты старой закалки не понимают этого подхода: «Это же репетиция! Могу я себе наметить, где и что буду делать?» Но тогда на сцене — как будто бы ты, а ты настоящий — в стороне. Ни-

каких «в стороне»! Здесь, сегодня! А если не сейчас — то никогда.

— *Как можно в полную силу репетировать насыщенные спектакли Юрия Николаевича?*

— Иначе не проверить, получилась ли мизансцена, и режиссер не пойдет дальше. А как это понять, если мы не пробуем разные варианты в полной выкладке? Это вранье, что артист кое-как репетирует, а потом выходит на сцену и — эээ! — дает жару. Ничего он не дает! В лучшем случае, с перепаду что-то получится однократно, а на следующий день все затухнет. Ведь самое сложное — находить силы постоянно держать спектакли в той температуре, в какой они рождались, мы же пресыщаемся ими. На выпуске «Гамлета» было девять прогонов, и мы уже не понимали, хорошо он идет или плохо.

Репетиции Бутусова помогают держать себя в тонусе, организм становится послушным. Это очень важно, иначе, если ты не в настроении или температуришь, он начнет из тебя вить веревки, и ты сдашь, а зритель скажет просто: «Обычный спектакль». Когда постановка не подкреплена внутренней силой и смыслом, который вкладывают в нее артисты, то публике — особенно у Юрия Николаевича — скучно. Играя не в полную силу, мы как будто раскрываем его чертежи. Идти по рисунку в таком случае — не очень хорошее дело.

— *У вас часто бывает ощущение, что вы его не понимаете?*

— Ощущение, что мы его не понимаем, всегда с нами. Само это понятие вычеркнуто из нашего лексикона, а вопрос «что он



«Дядя Ваня». Астров — С. Перегудов

хочет?» безответен и злит Бутусова. Понимание не является для него приоритетной категорией — оно должно прийти посредством впечатления. Можно пытаться разложить его на молекулы, но мы осознанно не думаем об этом, иначе зароемся, разгребая смыслы. Как говорится, сороконожка подумала о 26-й ноге и упала. В театре Юрия Николаевича конкретика губительна. Он берет эмоциональностью, громкостью и яркостью, у него ничего не разложено по полочкам, а происходит по наитию, поэтому он и принят публикой, особенно в Москве. В Питере тоже, но наш город менее открыт и гуманен к новому.

Репетируя мизансцену, мы ищем смыслы сами. Иногда находим что-то очень правильное, а он, увидев, что это правильно, все разрушает и делает абсолютно не так, убирая все наработанное за три дня до премьеры. Мы следим за самим процессом поиска, который потом срабатывает в простом игровом фунтуне. Наполнение появляется не от определенной интонации, с которой мы читаем текст, а от того, что мы все попробовали: орать, шептать,

молчать, делать так и сяк. Миллион получающихся оттенков складывается из багажа репетиционных проб.

— **Что для вас самое притягательное в его работах?**

— В спектаклях Бутусова немаловажно уметь существовать не только внешне. Многие артисты не успевают, а может, и не могут прожить то, что у него наворочено. А вместе с ними не может прожить это и зрительный зал — потому что не сыграно. Его форма подразумевает очень быстрое подключение, перепады, легкость, что вообще важно в театре. Если эту острейшую форму, где все четко, ярко, громко, эмоционально, полностью оправдать внутренне, ты становишься универсальным артистом. Магия постановок Юрия Николаевича в том, что не надо ничего расшифровывать. Он психолог и прекрасно понимает, что зрителю не все понятно. После его спектаклей подня ходишь пришибленный. Еще он провокатор: в «Макбет. Кино» три минуты ничего не происходит — а это бездна сценического времени. Он специально это делает: не развлекает, а наоборот, вы-



«Город. Женидьба. Гоголь». Кочкарев — С. Перегудов

нуждает уйти, если публика не готова погрузиться в другой мир, подключить мозги. Сначала надо почувствовать, а потом задуматься. В его работах всегда есть мощная обманка. Например, в «Барабанах в ночи» он шутит и веселится, а потом — оп! — дает изображение Берлинской стены. Она ведь появляется не сразу с открытием занавеса, потому что человек начинает думать, только если поймать его врасплох. Семен Яковлевич Спивак тоже использует такой метод, который определяет как «праздник, праздник — иголка».

— *Не возникает внутреннего сопротивления, когда предлагается нетрадиционная трактовка роли и пьесы? Спектакль «Город. Женидьба. Гоголь» не похож на классическую комедию.*

— Бутусов говорит, что не надо смешить публику: все и так знают, что «Женидьба» — это комедия. В ней главный вопрос для зрителя — зачем мой герой Кочкарев женит Подколесина? Они ведь друг другу никто! Естественно, мы задали его Юрию Николаевичу, предположив, что это месть единственного в компании женатого человека

холостому. Он разозлился: «Это самое первое, что может прийти в голову!» Действительно, это нормальная версия, но будто взятая с полки — обыкновенная аргументация роли. После наших репетиций я понимаю, что не на все вопросы надо отвечать: как только ответишь, ты станешь плоским. И все-таки я нашел аргумент, который меня держит на плаву уже несколько лет. Я уперся лбом в одну фразу, не понимая, откуда она. Она стоит особняком и ничего, казалось бы, не значит, но мы вывернули ее так, что она стала для меня лейтмотивом роли, придавая игре объем и глубину. Вся моя энергия в ней, и чувства возникают тоже от нее. «Будущей весной навешу непременно могилу твоего отца». И я стал фантазировать: может, мой герой был приемным сыном в семье Подколесиных. Формально они не родня, но Кочкарев-то знает, что этот человек ему жизненно важен. Поэтому я разбиваюсь о стену, но решаю его судьбу. А в зале думаю: «Да утомонись ты! Чего тебе надо? Оставь его в покое».

Для центральной мизансцены с Агафьей и Подколесиним мы придумали этюдов



«Сотворившая чудо». Келлер — С. Перегудов

пять, в одном я даже играл бомжа, собирающего монетки. А Бутусов включил музыку и попросил просто сесть. Через 3 минуты бездействия я понял, что надо что-то делать. У меня же есть внутреннее действие: героев надо соединить. Сначала я на них поглядывал, потом потихоньку сдвигал стулья, на которых они сидят далеко друг от друга. На репетиции это было медленнее раз в 10, чем теперь в спектакле, но это был путь. Все сказано до этого эпизода: я умолял, просил, убеждал и переубеждал, кричал, шептал, плакал, делал все что угодно и дошел до крайней стадии, когда слова не помогают. Подколесин мне не сдался! Уйду! Но тут же прибавляю: «Да ведь ты пропадешь без меня!» — и вспоминаю о его отце. В итоге возникает очень мощное воздействие.

— *Ракитин в постановке «Все мы прекрасные люди» — персонаж далеко не положительный, но психологически очень убедительный.*

— Тургенев этого героя явно с себя писал. У нас, как наверняка и у вас, возникал вопрос по его поводу: «Кто это, Господи?! Что за нюня, жующий сопли?!» И мы пошли от обратного, решив, что не такая уж

он и собачонка, привязанная на поводке. В нашем спектакле Ракитин — заложник любви: он пытается вырваться, но не получается, поэтому он злится и впадает в отчаяние. А красавица Наталья Петровна мучается сама и мучает всех, отшвыривает их, творит, что хочет, — от лени, от безделья, от жары. Нечего им делать — так пусть и займутся делом!

— *После ярких бутусовских постановок не скучно играть у других режиссеров?*

— В этом весь кайф. У нас на курсе было четыре совершенно разных педагога. Например, Владислав Борисович Пази ставил абсолютные классические спектакли. Это разнообразие тебе дает баллы, обогащает, и ты можешь плавать не только в средиземноморской воде, но и в озере, точно так же получая удовольствие, а не ругая торфяную воду. Мне нравится после работ Бутусова сыграть такую трогательную историю, как, скажем, «Сотворившая чудо». Мы любим ее, хотя она идет 17 лет, но ее нельзя снять, потому что проданы все билеты на 3 месяца вперед. Юрий Николаевич говорит, что в этой постановке есть мощное человеческое



«Все мы прекрасные люди». Ракитин — С. Перегудов

начало, зарытое скорее автором, чем актерами. Режиссер Виолетта Баженова поспособствовала, чтобы мы его не потеряли.

— *Разнообразие можно ощутить и на съемках.*

— Съемки и театр надо соединять, хотя это обычная история, когда люди уходят из театра ради кино. Но на сцене играть надо: помимо того, что здесь есть некая стабильность, это еще и тренинг, позволяющий пребывать в тонусе, живая материя. Сценическое актерское существование не всегда радужно, но его разнообразие как раз и оставляет эту материю в живом состоянии, держит ее. Да, не всегда ровно и гладко, но эти тревобления и переживания ты потом вкладываешь в роль. А в кино ты транжиришь свою профессию.

— *Театр — дело серьезное?*

— Слово «серьезное» в данном случае очень правильное. Мое дело не менее серьезно, чем у атомных физиков, хотя со стороны выглядит легковесно. Оно, может, потяжелее, чем разгрузка вагонов: разгрузил, лег, поспал, утром встал. А у нас сыграл спектакль, и до двух часов ночи не можешь заснуть. Надо опровергнуть миф о богемной

жизни актерской шатии-братии, у которой все легко. Зрителям кажется, что артисты выучили текст, вышли на сцену — и чего тут такого? Многие даже убеждены, что это хобби. В спортзале они качают мышцы целенаправленно, а здесь какая может быть цель? Так, ребята балуются. Это не правда, но бить себя в грудь, доказывая, что это не так, я не буду. Мне даже мои родители порой говорят: «Может, не надо так затрачиваться эмоционально и физически? Это что, жизненно важно?» Да, это жизненно важно. Самая главная тайна — почему? Тебе никто этого не объяснит. Но наша профессия не на недельку, не на месяцок — это длинная дистанция. Ты не можешь заниматься ей, не найдя смысла, иначе будешь безумен и несчастен. Мы все живые люди, иногда бываем не готовы к спектаклю, но мысль, что мне не хочется сегодня играть, даже не проникает в голову, не то что идет на язык. Готов, не готов, есть желание или нет — это входит в мою профессию: выйти и сыграть. Если твое дело становится проходным, одним из, возникающим как бы между прочим: «Сегодня надо купить про-



«Гамлет». В роли Клавдия. Фото Н. Кореновской

дукты, сходить на тренировку, сыграть спектакль», — то ты можешь делать вид, что оно тебе важно, но оно таким не будет. Если оно не стало с жизнью воедино, ты не сможешь здесь быть. Меня не спрашивают, зачем я занимаюсь актерством, значит, я выбрал правильно.

— *Распространено мнение, что актриса — больше, чем женщина, а вот актер — меньше, чем мужчина.*

— Назовите профессию, в которой уж точно мужик на месте? Для справки скажу, что в мировой драматургии гораздо больше мужских ролей. Наше дело слишком разнообразно: есть артисты поющие, артисты мюзиклов — другая каста, нежели драматические. Видимо, оттуда и пошла история о немужской профессии. Я сам видел сентиментальные театрики, где немножечко пострадать могут не только актрисы, но и актеры. А переживать-то должен не ты, а зритель. Не надо выдавливать из себя слезы. Можно плакать от безысходности и злости, но чтобы не было розовых соплей, которые возникают на телевидении в каждом сериале.

К сожалению, есть в артистах и желание нравиться: «Ну как я сегодня сыграл?» В этом вопросе подразумевается: «Скажите, как это прекрасно». А ты можешь предположить, что это не прекрасно? Все люди любят похвалу, но надо знать меру, а артистам — тройне. Если людей впечатлил спектакль, они сами все выложат, захотят поделиться, поблагодарить. Кто-то сухонько скажет, кто-то вообще промолчит, тогда не надо из него клещами тянуть впечатления. Нет ни одного спектакля на земле, который понравился бы всем, с которого бы не уходила публика, кто бы ни играл на сцене. Не надо пытаться всех обаять, быть для всех удобным. У Юрия Николаевича любимая фраза — надо быть неудобным. Некоторые зрители с неудобством просто справляются: встали и ушли. Громко! Чтобы все понимали, что это пошло вразрез с их представлением о театре.

— *Не все понимают, что вообще такое театр и зачем он нужен.*

— А зачем Эрмитаж? Люди из него вышли точно такими же, какими зашли, денег там не заработали, свитер не купили. «Зачем» —

это вопрос любого искусства. Не надо распаляться, глядя на массу народа, думающего, что это что-то из области развлечения. Я спокоен, когда слышу такое мнение. Не надо водителя хлебовозки призывать идти в Филармонию, если он туда не хочет, хотя, может, он и превратится в изысканного гурмана. Но не надо пытаться пробить головой стену. Иногда ничего не объяснишь.

– Театральные премии и критерии их вручения – тоже явления необъяснимые?

– К премиям надо относиться легко, с долей самоиронии. Надо настолько же радоваться, когда тебя номинировали, насколько не радоваться, когда ты не попал в номинацию. Не стоит этим упиваться. Может, человек, получив премию, подумает, что он гений, достойный лондонских подмостков, а он яйца выеденного не стоит. А ее неполучение стимулирует идти дальше. Люди тщеславны, и я в том числе, но я стараюсь не брать в голову похвалу: послушал, поблагодарил и забыл через 2 секунды. Иначе ты будешь в этом плыть, купаться, а оно ничего не дает по сути. Ты что, будешь рецензии всем показывать? Но я, эмоционально отрицая значимость премий, не могу сказать, что их не должно быть. Должно. И номинации лучше давать молодым. Им необходим мощный толчок, понимание, что они нужны, поскольку они еще не уверены в себе. Иначе они будут уходить из профессии.

Та же «Золотая Маска» выполняет благую миссию, не просто так растрачивая «культурные» деньги. Очень круто, что театр из Барнаула приедет в Москву и сыграет свой спектакль два раза: когда они еще покажутся столичной публике, посмотрят город? Я не говорю про правильность раздачи номинаций. В списках сейчас чуть не по 30 номинантов – это как? Из 3-4 артистов можно объективно выбрать лучшего, но из 30?! Что такого нужно на сцене делать? Да, надо улыбнуться, надеть пиджачок и галстук-бабочку и съездить на церемонию. И я поеду, почему бы и нет? Но мудрость, профессионализм и глубина человека – не в премии, а в последствии: в понимании, что будет за ней.

– Сегодня из Театра им. Ленсовета вслед за Юрием Бутусовым ушло много молодых артистов. Не было мыслей последовать их примеру, может, даже уехать в Москву?

– Ушли молодые, амбициозные, горячие максималисты. Шашки наголо, и понеслась! Это логично, и это их жизнь: они хоть и молодые, но взрослые, понимают, что делают. Возможно, они пожалуют, что так резко рубят с плеча. Надо помнить, что хорошо там, где нас нет. Я не вижу смысла дергаться и ехать в Москву. Конечно, карьера в столице лучше делается, актеров больше видят кастинг-директора, их чаще зовут на съемки, все идет плотнее и живее. Но там без меня нет артистов, что ли? В нашем театре есть диалог с руководством, я не прошу ролей – мне, слава богу, дают. Сейчас я даже посвободней хочу быть. Питер прекрасен, меня здесь все устраивает, хотя у меня была возможность остаться в «Ленкоме», где я два с половиной года играл спектакль «Испанские безумства». Было и прошло: не надо думать, что где-то лучше, иллюзии поддаваться.

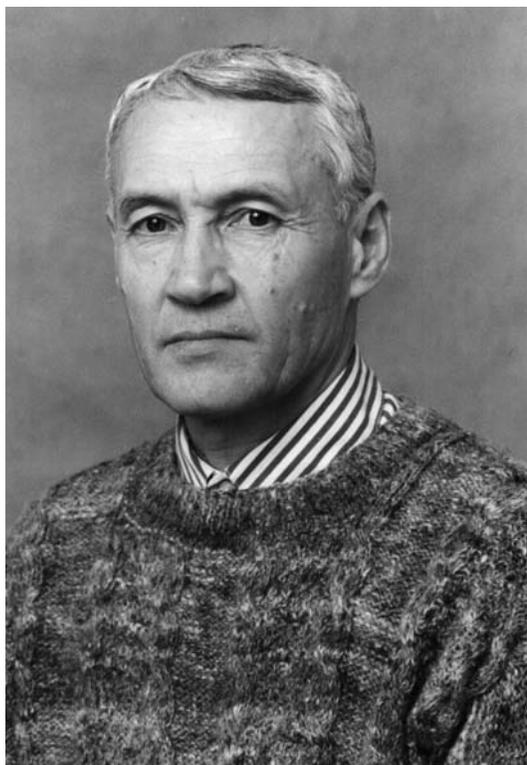
Ситуация с уходом Юрия Николаевича обычная, ничего из ряда вон не произошло. Случилась смена руководителя: один ушел, другой пришел – естественный процесс. Я не то чтобы спокойно принял это, но у нас длинная дистанция, может, мы еще пересечемся с Бутусовым в работе. У нас в театре все идет нормально, хотя и не по-прежнему. Я не фаталист, ждущий сложа руки, у меня есть творческие размышления и идеи. Я делаю свое дело и не поражаюсь, что все происходит не так, как я запланировал. Значит, и не надо. Должны быть разговоры с собой, иначе будешь расстраиваться по всякому поводу. Куда-то не попал? А может, это неплохо. Я возвращался из Индии со сломанной ногой, и мне сказали: «Хорошо, что только с ногой. Бог уберет от чего-то большего».

Беседовала Дарья СЕМЁНОВА
Фото из личного архива

РОМЕО ЧУВАШСКОЙ СЦЕНЫ

Наследник традиций К.С. Станиславского, полученных «из рук» его ученика и своего педагога, народного артиста СССР Василия Орлова, и исполнитель, чье артистическое высказывание всегда звучало свежо и современно. Мастер, свыше десятка лет возглавлявший кафедру актерского мастерства и режиссуры Чувашского государственного института культуры и искусств, и актер с сорока годами насыщенного творческого пути, половина из которых прошла не только на сцене, но и в директорском кресле. Народный артист России и Чувашии **Николай Григорьев** — это целая глава в театральной летописи **Чувашской Республики**. Его талант подобен вихрю, стремительно ворвавшегося в память коллег и зрителей и величаво несущему настоящее, большое искусство.

Обаятельный, статный, невероятно «фактурный» юноша с озорными искрами в глазах и мягким, звучным голосом, таким Николай Данилович появился в **Чувашском государственном академическом драматическом театре имени К.В. Иванова** после окончания чувашской студии Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского в 1961 году. Он сразу заставил обратить на себя внимание. Его исполнительский почерк отличали четкость и логика построения драматургической линии, выразительность внешнего рисунка в сочетании с безмерной эмоциональной глубиной. Даже в эпизодических ролях он «отдавал себя» до конца. Подтверждением тому стали его **Орсино** («Двенадцатая ночь» У. Шекспира) и **Михаил** («Мое сердце с тобой» Ю. Чепурина), **Айдар** («Айдар» П. Осипова) и **Юхван** («Земля и девушка» Н. Терентьева), **Землемер** («Черный хлеб» Н. Ильбекова) и **Черкун** («Варвары» М. Горького), **Иван** («Иван и Мадонна» А. Кудрявцева) и **Мишка Кошевой** («Тихий Дон» М. Шолохова), **Тябук** («Тудимер» Я. Ух-



Николай Григорьев

сая) и **Тархан Тугай** («Когда гаснут звезды» Н. Сидорова).

Темпераментным, внутренне воспламеняющимся предстал молодой актер в образе **Ромео** в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Несмотря на то, что это были его первые профессиональные шаги, уже тогда театралы не могли не отметить: в лице Николая Григорьева чувашское искусство обрело достойного хранителя законов русского психологического театра, стремящегося соединить в своем творчестве его лучшие достижения с самобытными национальными мотивами (Николая Даниловича даже стали называть «Ромео чувашской сцены»). Исполнитель наделил героя светлой и необычайно возвышенной ду-



«Варвары». Черкун — Н. Григорьев,
Надежда Монахова — Н. Яковлева

шой, «деформирующейся» до неузнаваемости под натиском губительных страстей и сгорающей в огне несчастной любви. Из ветреного, «неоперившегося» юнца, с легкостью увлекающегося представительницами прекрасного пола, каким актер показывал Ромео в начале спектакля, он «вырастал» во взрослого, серьезного мужчину, возвысившись над действительностью и навсегда сбросив беззаботное детство со своих окрепших плеч.

Играл Николай Григорьев так, что его спектакли не могли забыть даже самые искушенные зрители. В процессе развития сценического действия его искусство достигало своей наивысшей ступени: он умел убедить публику, что под наружной оболочкой его героев скрыта напряженная духов-

ная жизнь, динамично выливающаяся в игру всего тела, а простое человеческое слово, окрашенное живой интонацией и проинзенное с большим эмоциональным посылом, гораздо важнее внешних эффектов. Яркий тому пример — **Телей** в пьесе **И. Петровой «На распутье»**. Образ гордого, непокорного, мужественного вождя племени сувазов, не признающего рабства духа и всем сердцем влюбленного в свободу, был создан актером средствами эпического изображения и воспринимался не только драматургическим центром самого спектакля, но и «сердцевиной» всего народа. В нем, словно в гигантском этническом зеркале, исполнитель попытался отразить лучшие качества целой нации. Телей обладал надежным плечом, на которое можно опереться, мощной внутренней силой, человеческой добротой, отзывчивостью и горячим сердцем, преданно хранящим любовь к прекрасной девушке Илем.

Возможно, оба эти спектакля набирали такую недосыгаемую художественную высоту и обретали столь гармоничное ансамблевое звучание еще и потому, что их игровое поле было насквозь пропитано подлинными чувствами исполнителей друг к другу, взаимоподдержкой и пониманием с полуслова (роли Джульетты и Илем исполнила супруга актера, народная артистка России и Чувашии **Нина Григорьева**). Так что заветный артистический принцип «петька-крючочек», над которым «бьются» многие партнеры по сцене, был налажен буквально с первых репетиций и в дальнейшем срабатывал бесперебойно.

Иные краски своей артистической палитры Николай Григорьев использовал в образе **Володи Ульянова** в пьесе **Н. Терентьева «Волны бьют о берег»**. С детства знакомый всем советским гражданам герой был представлен юношей светлого ума и ясных взглядов. Тонко, ненавязчиво раскрывал актер путь становления характера Володи, процесс формирования его обостренного чувства справедливости, отращения к угнетению человека человеком, унижению его достоинства. Исполнитель разглядел в герое не только буду-



«Власть тьмы».
Аким —
Н. Григорьев

щего революционера, одержимого идеями марксизма, но и живого человека со своим внутренним миром. Он не боялся показать его в минуту слабости, например, когда тот глубоко переживал смерть отца или арест брата. В трактовке образа Володи читалась генеральная мысль произведения: самые высокие устремления выдающихся просветителей и политических деятелей в новых исторических условиях могли иметь продолжение лишь с поисками новых путей служения народу. Эти поиски стали естественной, органичной чертой Володи. Собранным, мужественным, целеустремленным выходил он в финале на крутой берег Волги, прощаясь с Симбирском и друзьями перед отъездом в Казань. В 1971 году за исполнение этой роли Николай Григорьев был удостоен Государственной премии РСФСР им. К.С. Станиславского.

Следующим произведением личной «ленинианы» актера стала пьеса **Н. Терен-**

тьева «После молнии гром». Воплощенный им образ Владимира Ильича Ленина стал настоящим прорывом не только для него самого, но и для театра в целом. В игре Николая Григорьева ощущались невероятная тактичность, внутреннее благородство в подходе к образу вождя, показанного во всем богатстве человеческой природы, полноте жизненных устремлений и безграничности духовного мира. Здесь не было ни ложной патетики, ни формальной значительности, все подчинялось сути происходящего, подлинным фактам и достигало уровня художественного обобщения.

Выразительно и свежо прозвучала в трактовке Николая Григорьева роль **Константина Сатина** в пьесе **М. Горького «На дне»**. С одной стороны, его Сатин, как и остальные обитатели ночлежки, был побитым жизнью человеком, кое-как сводящим концы с концами и живущим по при-



«После молнии гром». Ленин — Н. Григорьев



«Виндзорские проказницы». Фальстаф — Н. Григорьев

нцию «бог даст день — бог даст пищу». С другой, он отличался от своих «товарищей по несчастью» яркостью и широтой натуры, природным талантом и чувством собственного достоинства. Под стать душевным качествам героя был и его внешний облик: движения, не стесненные ни окружением, ни обстоятельствами, пленяли решительностью и размахом, живые глаза то искрились лукавым огоньком, то погружались в задумчивую сосредоточенность. Наделенный философским складом ума, озаренный творческим началом, Сатин единственный из всех глубоко задумался над проповедью Луки и проникся ее содержанием. В его центральном монологе главным стало слово о Правде, заключенной в каждом сильном человеке, — ложь нужна лишь тем, кто слаб душой.

Носителем народной мудрости и нравственности был представлен актером Аким в драме Л.Н. Толстого «Власть тьмы». Невзрачная внешность и косноязычие героя не мешали зрителям разглядеть в нем богатство внутреннего мира, цельность натуры, чистоту душевных устремлений. Твердо, активно, порой даже яростно отстаивал он свои соображения относительно понятий добра и зла, чести и совести, справедливости и порядочности, вызывая у публики чувство веры в человека, в его душевные силы и способность противостоять жестокости мира и позорному малодушию общества, разьедаемого изнутри ядом интрижек, пороков и преступных страстей.

Молодо, смело и дерзко подошел Николай Григорьев к образу Фальстафа в ко-



«Айдар». Айдар — Н. Григорьев, Пинерби — В. Ситова

медии **У. Шекспира «Виндзорские проказницы»**. С первых секунд своего появления на сцене актер завораживал раскованностью поведения, «неутомимой» импровизационностью, ярким проявлением фантазии и богатого воображения. Несмотря на то, что его Фальстаф был толст и неуклюж, нелеп в своих притязаниях и смешон в поступках, он оставался рыцарем жизнелюбия и этим был близок зрителям, которые не могли не покориться неиссякаемому оптимизму, презрению к обывательщине и мещанству, ничем не омраченной вере в светлое «завтра». Во многом благодаря таланту Николая Даниловича в спектакле раскрылись новые стороны зрелищной природы искусства театра, расширились возможности общения с публикой, которой бы-

ло предложено взглянуть на привычную классику с оригинального, неожиданного ракурса.

Одной из последних работ Николая Григорьева стала роль **Отца** в драме **Н. Угарина «Дом в цветах»**, которая принесла ему победу на Республиканском конкурсе театрального искусства «Узорчатый занавес» в номинации «Лучшая мужская роль». Здесь, как и в других его образах, зрители получили возможность окунуться в бездонное море исполнительского «я» актера и почувствовать неизмеримую глубину его мастерства.

Мария МИТИНА

Фото из архива Чувашского драматического театра им. К.В. Иванова

ЯЗЫЧЕСКИЙ БОГ ОХЛОПКОВСКОЙ СЦЕНЫ

Гениальный советский сценограф, архитектор, писатель, народный художник России Сергей Бархин любит говорить, что художник в театре — языческий бог, а режиссер — король. Не правда ли, образное выражение, особенно про бога. Есть в нем и пафос, и поэзия, и, главное, тайна. Представляю, как мне влетит за этот метафоризм от человека, о котором я собираюсь рассказать. Главный художник **Иркутского драмтеатра**, заслуженный деятель искусств России **Александр Плинт** «лишней» говорильни вокруг своей персоны не выносит и назы-

Александр Плинт



вает все это ахинеей. «Все, что я мог бы сказать, — говорит Александр Ильич, — воплощено на сцене».

Александр Плинт отметил **65-летний** юбилей. А еще в 2019 году, в Год театра, исполняется ровно **20 лет** с тех пор, как он служит в Иркутской драме главным художником. За эти годы им создано здесь более сотни спектаклей.

В саду живом и мертвом

Начиналось сотрудничество охлопковцев с талантливым сценографом из соседнего региона еще раньше, в 1993 году. Тогда приглашенный по контракту главный художник Абаканского республиканского драмтеатра Плинт ставил в Иркутской драме чеховский «**Вишневый сад**» с режиссером **Сергеем Болдыревым**. Приезжий сценограф «на уши поставил» весь коллектив, когда не только бутафоры, — поголовно все — были мобилизованы мастерить миллионы цветков вишни в натуральную величину и лакировать не меньшее количество пунцовых спелых «вишен».

Перечитывая пьесу, Плинт вдруг увидел, что в поэтической ткани постановки должны встретиться сразу два сада. Один — буйно плодоносный, изобильный сад, такой, каким он был прежде и вишню с которого, по воспоминаниям Фирса, «возами отправляли в Москву». А другой — нынешний, весь белый, уже обреченный, в котором «мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Так и прозвучала в итоге незабываемая сценография этого глубокого спектакля. Герои ходили, тревожились, ностальгировали, прощались с утраченным раем в каком-то сплошном цветущем сне. Этот эфирный сон создавали слои тюлевой ткани, усыпанные облаками белых цветов, подвесные «колонны» из воздушных складок, увенчанные подобием кустов. Эти колонны-кусты плавно парили над сценой, усиливая ил-



«Макбет»

люзию эфемерности усадебного мирка, а когда в десятках цветков вспыхивали скрытые микролампочки, превращались в мерцающие люстры. Этот колеблющийся, тающий, исчезающий бесследно белый сон простирался до арьерсцены. А там, на возвышении, стоял во всем своем щедром триумфе зрелый августовский сад с ветками в сочных рдеющих ягодах — сад, который сию минуту будет продан с молотка.

Столичные критики, приезжавшие на премьеру, отметили, что такого решения не встречали нигде, даже за океаном. А чуткая охлопковская семья признала в госте из Хакасии мастера и близкого по духу человека.

Потом были еще постановки, созданные наездами, пока, наконец, весомый академический театр Приангарья не переманил художника у зазевавшегося Абакана насовсем.

Водолей и глухозимье

Александр Плинт всегда работал много и жадно. Это его фобия, если хотите: с утра до вечера, часто и в выходные, и в отпускные дни, если он не в отъезде, охлопковцы видят Плинта «за наковальной»: над эскизами, чертежами, макетами, с мастерами в цехах. Как мифический Гефест, непрерывно занятый созданием, он придумывает и создает удивительные конструкции, невероятные волшебные предметы, одухотворяет колоритную фактуру прирученных материалов, «высекает» рукотворный предметный мир будущей декорации.

Сейчас сценограф всецело поглощен алхимией грядущего эпического полотна «**Горе от ума**». Макет уже красуется на столе у автора, подкрепляемый фрагментами конструктивных чертежей, набросками выразительных деталей.

— Странное будет пространство, — гово-



«Бег»

рит сосредоточенный творец. — Без за-лов, без колонн... Будет четырнадцать заиндевевших окон, высоких, вертикальных, словно заколдованных. Глухозимье русское. Есть такая пора, коренная зима, как в народе говорят. Самые длинные студёные ночи, в природе все замерло. И зверя в лесу не поймать, и рыба не клюет. Весна, кажется, не наступит никогда. Анабиоз. Да-да, анабиоз в непробуждаемой России. Залетела неведомо, как муха из теплых краев, пожужжала, растревожила — я про чудака Чацкого — и снова все в спячке. Хорошая история у Грибоедова. И драматичная, и комичная. Про нас. Изменилось что-нибудь в нашем отечестве? В нашей природе человеческой? Знаешь, какой у России знак Зодиака? Водолей. Льем из пустого в порожнее — это вечная тема, вечная наша медитация.

Вот тут будет Водолей, — Александр Ильич показывает на макете, — голограмма со звездным небом.

— *А это что?*

— Это будет, смотря по действию, луна или солнце. Слепое холодное солнце глухозимья, совсем не то, что у Пушкина «мороз и солнце — день чудесный». Тоже голограмма. Как раз получим новое световое оборудование для постановки нашего спектакля «Горе от ума» очень кстати. В этой фантазмагории такому звездному миру самое место.

Приручить золотого коня

— Вот все бы вам спецэффекты, все вам аватары подавай... Сейчас театр стал увлекаться этими вещами, на мой взгляд, чрезмерно. Хорошо, конечно, что технические возможности раздвинулись. Только впереди лошади телегу гнать не нужно. Эффекты ради самих эффектов — это всегда плохо. Да и вообще телега порой совсем не нужна. Помнишь, у Булгакова про золотого коня в «Театральном романе»? Важен только этот золотой конь. И



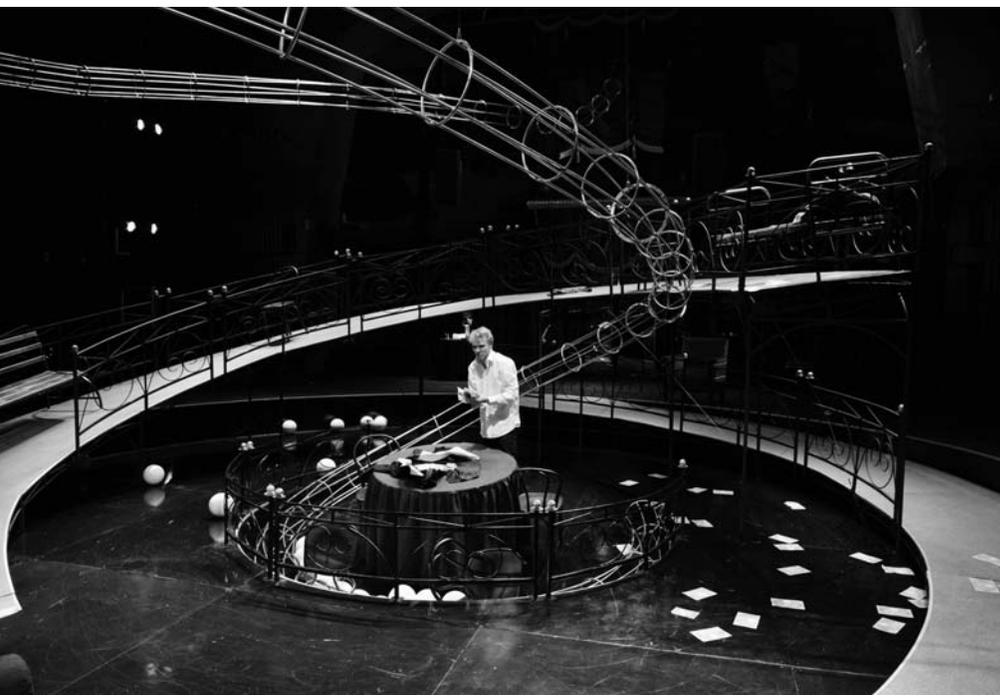
«Царь Федор Иоаннович»

для коня этого телега просто лишняя. Если есть драматургия пространства, если найдена образность в предметном облике спектакля, то зачем эти мультики? Экран, кино, фрагменты видео — все это убивает само театральное естество. Ты создай образное поле для пьесы, создай мир, объемный, осязаемый, подлинный, с которым будет взаимодействовать актер, осязаемый, первичный. Приблуды бывают иногда нужны, и хороши бывают. Но они, понимаешь ... они энергетически мертвы. А театр должен быть живым, живым, в этом-то его и чудо. Вот этой самой жизни ничто не заменит. Ничто никогда не заменит живое чувство человека на сцене. Настоящие слезы, настоящий смех. Смотришь иногда, ничего, кажется, сверхъестественного не происходит, а у тебя мороз по коже. И ты ни за что не допрешь, как это сделано, черт подери. Настоящий режиссер, я считаю, тот, которого в спектакле

не видно. Так же и со сценическим пространством: иногда вроде и нет ничего, воздух один — а тебя засасывает, гипнотизирует. И что происходит там с актером — вот где момент истины.

Не знает наш читатель, что будущий властелин сценической магии Александр Плинт пять лет с гаком прослужил артистом в народном театре. В 1977 году именно этот абаканский любительский коллектив одним из первых в стране поставил распутинский «Последний срок». Играли его на фестивале в Москве. Спектакль взял много призов. А исполнителю роли Михаила Александру Плинт предложили поступить во ВГИК. Но он тогда уже знал, что будет театральным художником.

Рисовал с детства, сколько себя помнит, школьником отправлял рисунки в пионерский журнал «Костер». Увлечение сценой определило вектор приложения сил. Именно на подмостках, на этом за-



«Игрок»

поведном пяточке можно не только рисовать, но и воплощать придуманные миры и планеты, создавать пространство с фантастическими свойствами, населять его символами и стихиями, порождать живую театральную жизнь. Причем каждый раз абсолютно новую.

Заповедь нового ключа

— Знаешь, почему я не воспринимаю рэп? — спрашивает мой собеседник. И, не дождавшись реакции, объясняет. — Потому что тексты разные, разная драматургия, а способ выражения один и тот же. Я уж не говорю, плох он или хорош. Просто один и тот же — на все случаи. Так быть не должно. В театре, например, невозможно одним ключом «отмыкать» все постановки. Каждый раз надо искать новую «отмычку», новые подходы к той истории, которую предстоит рассказать.

И он ищет. Творит, сочиняет, колдует. Являет нашему взору.

Кромешную тьму **«Макбета»**, где взбесившееся пространство сцены под исполненной кровавой луной содрогается от грома и молний, захлебывается шумом ливня, ухает филином, кричит совой, исходит волчьим воем. Где все вращается, меняет очертания, загоняя несправедную душу в густой железный частокол, в жесткую клетку неминуемой расплаты.

Холодный туман **«Бера»**, морок тяжелого сна, где вязнет гулкое эхо прощального пароходного гудка, язг железнодорожных платформ, жалобный скрип сиротливой качели. Тут бессмысленно движение по лестницам, ведущим в никуда, по сходням, не обещающим твердой палубы. Тут над потерянными, изломанными судьбами распростерлись гигантские ветхие крылья небытия, готовые сомкнуться в губительные клещи.

Циклопическую рулетку, внутри которой оказываются не только герои спектакля **«Игрок»** по роману Достоевско-



«Прощание в июне»

го, но и зрители, поневоле вовлеченные в атмосферу азартного риска, воспаленного вождения. Сюда, в жерло этой черно-красной адской спирали летят оглушительные крики крупье, с грохотом низвергаются тяжелые шары, рвутся неутолимые темные страсти.

Художник вершит волшебство — и мы поддаемся пленительным чарам, навсегда унося в потрясенной памяти взлетевшее дерево «Поминальной молитвы» и цветущие аллеи «Прощания в июне», неподъемный глобус из спектакля «Завтра была война» и кровавые капли лампад из «Царя Федора Иоанновича».

И по-другому — никак!

Один из кумиров Плинта — великий сценограф, народный художник России Давид Боровский утверждал: у каждого предмета на сцене как минимум два значения. Как минимум два. В театре драматическом это зачастую так. А что сказать

о театре оперном? Уже прикоснувшийся к этому сложному жанру, Александр Ильич убедился, что там действуют совершенно иные законы.

— В опере наш с постановщиком номер в очередности даже не второй, а третий, — объективно констатирует мастер. — Что там первично? Музыка и главный солист с его партией. Следом в иерархии стоит дирижер и его трактовка, оркестр и голоса. И лишь после этого элементами постановки становятся мизансцены и декорация. Поэтому традиционно оперы исполнялись в некоем красивом антураже, иллюстрирующем страну и эпоху, не более того. Это не значит, что тут не было простора фантазии. Но мне такой формат однозначно тесен.

— *Вы работаете над «Риголетто» в Иркутском музыкальном театре. И, чувствую я, зрители увидят на сцене не обычную средневековую Мантую.*



«Тартюф»

— Правильно чувствуешь. Средневековую Мантую уже видели-перевидели. Я и в оперу хочу образность привнести, создать декорацию символическую, отражающую не столько внешний, сколько внутренний мир главного героя. У меня уже все решено. Будет красивый золотой с черным «серпентарий», не буквальный, конечно, ассоциативный. Будет много зеркальных поверхностей, ведь мстительный Риголетто запутался в собственных сетях, в сетях самообмана. Будет злобный замок-паук, в котором черная душа шута будет вынашивать свои козни, чтобы угодить в них самой, в конце концов. Чего я там ни напридумал, не стану все рассказывать. Конечно, мне ничего не стоило просто нарисовать на заднике дворец Гонзага. Но на его фоне потом можно было бы петь любую старинную оперу. А в моем замке-пауке — только «Риголетто». И по-другому — никак!

В этом азарте творческого своеволия, в стремлении вырваться за рамки стереотипа, превысить свои полномочия сценического демиурга наш герой, по большому счету, прав.

— Мало кто понимает, что значит художник в театре, — замечает Александр Плинт. — Некоторые говорят — оформитель. Как режиссер задумает, чего изволит, то художник и сделает. Но если бы это было так, тогда зачем вообще вставать к планшету, ночами не спать, перелопачивать горы литературы, музыку по теме часами слушать? Тогда просто надо быть чертежником-технологом, чтоб добросовестно «выстругать» декорацию к сроку. Но художник — не папа Карло. Он создатель. В этом его ответственность. И его мука. И его ни с чем не сравнимое счастье.

Марина РЫБАК
Фото Анатолия БЫЗОВА

АЛЕКСЕЙ ДОРОНИН: «В СПЕКТАКЛЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ДОЛЖНА БЫТЬ МЫСЛЬ»

Карьере молодого театрального режиссера **Алексея Доронина** можно позавидовать. Знаменитый Щукинский институт, калягинский театр «Et Cetera», постановки спектаклей в Москве и разных российских регионах... И вот буквально на днях стало известно, что Алексей возглавил постановочную часть **Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева**. С этой сценой судьба впервые связала его год назад — Доронин создал в ОГАТ смелый, необычный, спровоцировавший споры и вызвавший невероятный зрительский интерес спектакль по знаменитому **пушкинскому «Дубровскому»**. Здесь же осенью он планирует поставить **Достоевского**. Русская классика в фаворе его литературных и театральных предпочтений. Алексей — человек многогранный: читающий, думающий, ищущий и осмысливающий происходящее. Лично для меня тому подтверждением стала недавняя беседа в закулисы того самого театра, где теперь он — главный режиссер.

— Алексей, вы родились в Туле и первое образование получили там же. Расскажите об этом периоде жизни и о выборе профессионального пути.

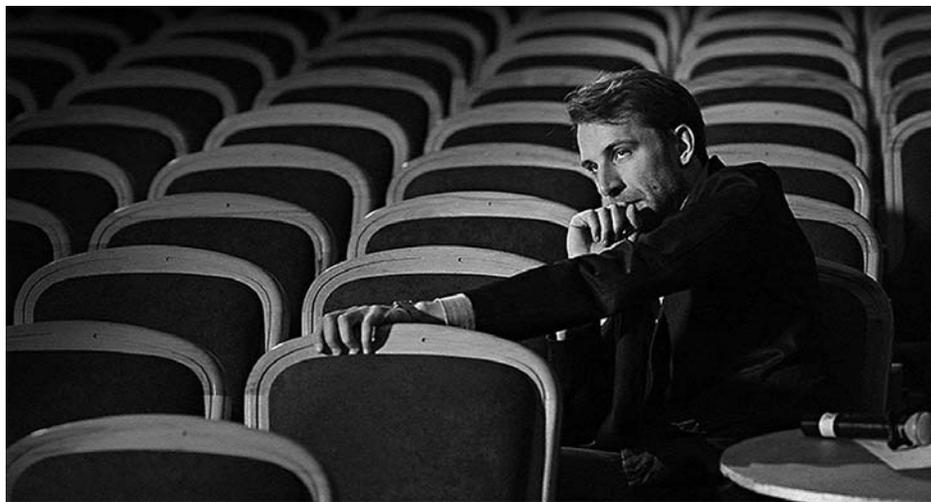
— Я действительно родился в Туле в 1988 году. После окончания школы поступил в Тульский политехнический университет на отделение живописи и графики. Прошел два тура, а в третьем решил участия не принимать и втихаря от родителей поступил в колледж культуры на актерский факультет. Когда заявил об этом дома, меня, естественно, отругали за то, что променял высшее образование на среднее, и обязали пойти учиться вместо политеха в Тульский педагогический университет. Я так и сделал — поступил на отделение ис-

кусствоведения. Проучился там полтора года, все это время посещал театральную студию. Там у нас был замечательный педагог — Ирина Левицкая, которая окончила заочно отделение режиссуры в Щукинском театральном институте. В то время я еще ни сном ни духом не ведал, что такое «Щука», фамилии Захавы и Вахтангова мне мало о чем говорили. Понимание пришло постепенно. И, в конце концов, я сам туда поступил на курс Родиона Юрьевича Овчинникова.

Уже будучи на четвертом курсе, я попал в театр Александра Александровича Калягина «Et Cetera» — причем сразу в работу Роберта Робертовича Стурра, что меня, конечно, очень подкупило. Поработать с мастером было невероятно интересно. Позже наши пути с этим театром разошлись, но всем, с кем мне довелось там взаимодействовать, я безмерно благодарен.

— А интерес к режиссуре когда проявился?

— Да уже тогда и проявился. Две ипостаси самого себя соотносить и совмещать было непросто. Пришлось постоянно делать выбор. Свой первый спектакль я поставил в конце второго — начале третьего курса. Это была военно-музыкальная композиция. Затем, курсе на четвертом, мы выпустили Бунина. У нас вообще был дерзкий курс, очень творческий — мы много чего делали такого, чего больше никто не делал, вне программы — видимо, ощущали какой-то особенный творческий потенциал. И по иронии судьбы на нашем курсе оказалось больше всего людей, которые по разным причинам не получили дипломы: у кого-то несданные долги по теории, у кого-то книжки в библиотеку, у кого-то костюмы... В итоге судьба у всех по-разному сложилась, но большинство так или иначе осталось в творческой среде. Наш педагог Родион Юрьевич Овчинников учил нас:



Алексей Доронин

будьте диссидентами от театра. В хорошем смысле. Не знаю, потому ли, что он был таким диссидентом или, наоборот, стремился вложить в нас то, что самому не удалось осуществить...

– Как судьба связала с Орлом и нашим академическим театром имени И.С. Тургенева?

– Очень долгие, запутанные пути вели меня в Орел... Буквально сработала теория шести рукопожатий. Меня позвали к Нонне Валентиновне Гришаевой сделать спектакль по рассказам Шукшина, я быстро работу выполнил. Там моя знакомая актриса Оля Лосева, которая какое-то время жила и работала в Орле, порекомендовала меня Игорю Анатольевичу Черкашину (экс-худрук ОГАТ имени И.С. Тургенева. – *О.Ш.*). Мы списались, что-то друг другу предложили, какие-то проекты... Мне стало интересно, и я приехал в Орел.

– В результате на орловской сцене вы поставили спектакль «Дубровский». Чья была идея выбора литературного материала?

– Предложение шло от театра. Черкашин мне сказал: «Подумайте над «Дубровским». По его замыслу, должно было получиться что-то мелодраматическое и костюмное. Я истолковал эту историю по-своему, сделал какие-то собственные акценты.

– Расскажите о них. Эти самые акценты,

основной посыл спектакля, его атмосфера – это собственное прочтение Пушкина, аллюзии на современность, стремление к оригинальности, может быть?

– Если начинать с конца – о попытке оригинальности – я, во-первых, не видел ни одного «Дубровского», да и ставят его не так часто. Порой делают мюзиклы – такую разбойничью историю... Но я иначе увидел это произведение. Начал внимательно его читать, пытался уловить ассоциации, которые вызывает роман. К примеру, Пушкин очень иронично там описывает процесс суда над Дубровским-старшим. Этому эпизоду посвящен большой, витиевато написанный отрывок – для того чтобы понимали, как в наших судах все происходит. Сегодня такое вполне могло бы появиться в романе Пелевина, к примеру, или Дины Рубиной – история очень актуальная. Да и, вообще, описано там много жутки: огромное количество горничных у Троекурова, которые каждый год от него беременеют, детей, естественно, сплавляют и т.п.... Картина мрачноватая, одним словом.

Конечно, не хотелось в постановке создавать образ сермяжной, лапотной Руси – наоборот, я ставил задачу избежать такого рода штампов и выйти в итоге к

обобщению, при этом сохранив визуальный язык той эпохи.

Сам замысел спектакля постепенно менялся, оттачивался. Вот что для меня является ключевым. Пушкинская тема — это тема чести. Сам Пушкин, вся его биография являются подтверждением, воплощением этой категории. Вот и Дубровский у него честный малый. В нашем спектакле он убивает Троекурова. Он завершает акт мести в полной мере. И я считаю, что такой герой имеет право, более того, должен появиться на сцене. После фильма «Брат» Алексея Балабанова, мне кажется, другого героя в современном обществе пока не нашлось. Он несет свой крест, он нарушает важнейшую заповедь «не убий» — сознательно, для того чтобы остаться честным по отношению к своим собственным убеждениям, в том числе, как ни парадоксально, христианским. Ведь христианский постулат о том, что нужно подставить другую щеку, касается ситуаций, когда обидели тебя самого. Но не твоего близкого человека. Здесь уже законы мести, защиты поруганной чести вступают в силу.

Я в принципе никогда не думаю, как бы сориентироваться. Просто исхожу из смысловой нагрузки, ну и, как любой человек творческий, выбираю свою тему, своего героя. Мой герой — человек, который идет напролом. Моя тема — взаимоотношения героя-одиночки и среды, которой он, чаще всего, вынужден противостоять. Иногда интересно покопаться и поизучать стихию человеческой природы: на что человек способен, до какой крайности может пойти...

— Линия Троекурова чрезвычайно сильна в спектакле «Дубровский». И на афише отчего-то изображен именно этот, отнюдь не положительный герой (блистательная роль артиста Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева Павла Легкобита). Вы это намеренно сделали? Для чего?

— Троекуров — носитель определенных жизненных установок, очень важных для понимания различных смысловых пластов пушкинского романа. Вообще, мне кажется, русская литература — в каком-то смысле

литература жертвоприношения. Все наши ключевые герои — жертвы чего-либо: злодея, рока, собственного характера. И Дубровский не герой в привычном нам смысле. Он не бретер, не Сирано де Бержерак. Он — жертва, человек, которого некая стихия, судьба использует как смертника-подrywника. Эта история в некотором смысле ветхозаветная, жестокая, не история всепрощения. И в процессе реализации замысла спектакля возникал лишь вопрос, какими средствами ее логичнее, интереснее, правильнее было бы рассказать, в какой манере подавать заложенные в ней смыслы. Если обратиться к живописи как к некой аналогии, наш спектакль создан, условно говоря, в манере Караваджо, одного из крупнейших мастеров барокко, отличавшегося тем, что на своих полотнах резко противопоставлял свет и тень.

— Выбирая произведение для постановки, вы ищете в нем так называемое современное звучание?

— Конечно, это необходимо. Но, с другой стороны, практически любое произведение классической литературы — оно же про людей. А значит современно. Другое дело, что произведения бывают, условно говоря, обслуживающие. Создавалось же в советский период огромное количество беллетристики, повествовавшей о труде рабочих, крестьян, — иными словами, эти книги обслуживали классовые интересы, большой художественной ценности не представляли и, следовательно, очень быстро устарели. К примеру, «Поднятая целина» Михаила Шолохова — интересен этот роман сейчас? Вряд ли. А вот его же «Тихий Дон» — наоборот. Он о людях, о том, как на фоне жизни одной семьи рушится империя. Вполне созвучно дню сегодняшнему. В этом смысле интересный пример — «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова. Дмитрий Быков в своей лекции утверждает, что этот материал изначально был адресован одному читателю. Объяснять, кому именно, наверное, нет нужды. Читатель этот, судя по всему, с произведением ознакомился и счел его вредным. Однако сам роман стал приме-

ром того, когда книга ушла в народ и полюбилась массам, оставаясь интересной и современной по сегодняшний день.

Вообще, найти актуальное произведение не сложно. Другое дело, что режиссер, установившись на том или ином литературном материале, начинает сравнивать и выбирать выразительные средства, искать краугольную проблему в произведении, которая была бы ему близка.

– *Кстати, о «Мастере и Маргарите»: не одного режиссера это произведение заворожило, многие мечтают с ним поработать, да и попыток экранизаций и постановок предпринято уже не мало. У вас такой идеи не возникло?*

– Да, безусловно... Но, честно говоря, не представляю пока, как такую махину поднять... С одной стороны, нельзя слишком увлечься постановочной частью, потому что в романе множество подтем, и какая-то из них неизбежно будет выходить на передний план. Хотя, конечно, произведение весьма привлекательно и визуально, и смыслово, и маркетингово. К тому же, оно очень будирует фантазию, образы... А для режиссера умение мыслить образами крайне важно.

– *В марте в Брянском театре драмы имени А.К. Толстого состоялась премьера вашего спектакля по пьесе Мориса Метерлинка «Чудо святого Антония». Не самый частый появляющийся на сцене автор... И формулировка жанра необычная – драматическое *adagio* в одном действии. Расскажите немного об этой работе.*

– Начинал ее Анатолий Михайлович Слюсаренко. Он мне предложил осуществить постановку совместно. Потом возникла необходимость, чтобы спектакль ставил либо он, либо я. И Анатолий Михайлович мне эту возможность подарил. Я немного видоизменил первоначальный замысел, несколько иначе поработал с пространством, чуть переточили костюмы... Словом, сам я это произведение не выбирал, но оно показалось мне интересно – тем более, там есть христианские мотивы. Жанр пьесы формулируется как сатирическая легенда, но по сути это притча, которую мож-

но наложить на абсолютно любую субкультурную модель: на империю, на конкретный коллектив работников и т.п. По сюжету есть некая субстанция, куда является инородное существо, на которое все по-разному реагируют. История, безусловно, символическая. Причем я постарался вместить в нее не только это конкретное произведение Метерлинка: там есть и мотивы из «Синей птицы», и из «Слепых». Самое главное, что мне было важно, чтобы исполнители ролей тех персонажей, которые окружают Антония, не играли заведомо плохих людей, чтобы их черты, характеры проявлялись ситуативно.

Почему драматическое адажио – дело в том, что спектакль этот не рассчитан на широкий круг зрителей. Брянская публика воспитана несколько на ином репертуаре, качестве языка на сцене. Поэтому, чтобы как-то привлечь аудиторию, нам, конечно, пришлось прибегнуть к некоторым хитростям: сделать упор на мистическую составляющую, на музыкальную фактуру и так далее. Отсюда и такое необычное определение жанра.

– *Раз уж вы заговорили о зрительском восприятии и вкусах... Есть мнение, что в провинции – в любом городе практически – зрители в принципе плохо ходят на серьезные спектакли, что спектаклей, которые условно можно было бы назвать «фестивальными», не рассчитанными на широкую аудиторию априори, в театре должно появляться совсем не много – может, один в сезон. Что вы думаете по поводу такого рода наблюдений?*

– Если постоянно лезть зрителю в карман и кормить его дешевым продуктом, наверное, человек привыкнет и к такому. И – да – тот, кто адаптировался к безвкушению и тупому, в результате откажется идти смотреть серьезную работу, считая ее слишком сложной. Лицо театра должно определяться с художественной точки зрения, а не с коммерческой. Труппа должна понимать, что у нее есть качественные постановки, что артисты не просто развлекают, переодеваясь и гаерствуя, а являются частью той структуры, которая несет смысл, идею. Спектакль мо-

жет быть мрачным, надрывным, или, наоборот, легким, комедийным — но в нем обязательно должна быть мысль. Потребность размышлять — одна из ключевых для человека, если ее не нивелировать намеренно, систематически пичкая зрителей сляпанной бестолковой дешევкой.

— Вернемся в Орел. В ОГАТ имени Тургенева осенью обещают представить вашу новую работу «Село Степанчиково и его обитатели» по одноименной повести Достоевского. Как пришла мысль это произведение поставить? Что ждет зрителей? Приоткроете тайну?

— Я просто решил перечитать эту повесть, которую Достоевский писал в ссылке. Сюжет во многом строится на детективной интриге — такой западный подход, реализуемый на русской почве рефлексии, одержимости, богоискательства. Это произведение было создано раньше великих романов Федора Михайловича, и есть ощущение, что оно некоторым образом предварило многие интересующие его темы. Там есть, к примеру, Верховенский (один из центральных персонажей романа Достоевского «Бесы». — *О.Ш.*), выраженный в комическом персонаже Мизинчикове. Типаж тот же, просто ситуация, в которой проявляется характер, сама по себе ничтожная, мелкая. Но есть там и довольно выпуклый, интересный персонаж — Фома Опискин. А в Орловском академическом театре служит потрясающий артист — Николай Чупров, который его и сыграет. У Николая Евгеньевича грядет юбилей, и роль эта идеальна для него.

Конечно, помимо комедийных сторон, которые в этом произведении присутствуют, я увидел в нем и многое другое. Есть там несколько ключевых реплик, которые станут смыслообразующими в спектакле. Одна из них принадлежит самому Достоевскому. Точно не воспроизведу, но смысл в том, что когда человек с низкой, подлой душой дорывается до власти, он начинает творить гнусные вещи. Многолетний опыт нашей страны этот тезис подтверждает, к сожалению. Вторая же мысль заключается в том, что покорный, безмолвный народ

действительно имеет того правителя, которого заслуживает.

Этот спектакль составит своеобразный диптих с «Дубровским», только создан он будет в несколько ином ключе, в другой языковой стихии. А так — тоже история про власть. Только если в «Дубровском» некая полемика идет вокруг «не убий», в «Степанчикове» речь уже о заповеди «не сотвори себе кумира». Герои этого произведения создают буквально культ личности Опискина. Он подчиняет себе людей, а они подчиняются в первую очередь потому, что сами этого хотят. Рабский инстинкт, сидящий в человеке, не дает возможности противостоять самодурству и тирании. Аналоги в спектакле будут очень узнаваемы и понятны.

Сцена — это активный диалог. Сейчас в обществе преобладает некое пассивное недовольство действительностью. И в такой ситуации людям необходимо напоминать: вот это — вы. Задумайтесь. Через сопереживание, соучастие человек как бы осознает себя, выходит из состояния анабиоза, вырабатывается круг единомышленников, в котором он уже не так остро чувствует отчужденность. Тема экзистенциального одиночества сейчас очень сильна, и одна из задач искусства вообще и театра в частности — помочь человеку его преодолеть.

— А, преодолев ощущение одиночества и, условно говоря, пробудившись, он что, должен стать пассионарием?

— В какой-то степени, да. Мыслящий человек не может быть без позиции. И в этой позиции человек нередко одинок. Вот он и обращается к искусству — литературе, музыке, театру, кинематографу — чтобы найти тех, кто разделяет его мысли. Тогда роль художника, всей творческой группы возрастает, поднимается с колен. А я, как зритель, чувствую, что меня уважают, потому что апеллируют к моим знаниям, интеллекту, прочитанным книгам, прослушанной музыке и т.п.

— Алексей, вы авторитарный режиссер?

— Чтобы артистов не мучить, я всегда очень тщательно готовлюсь: подбираю партитуру, все раскладываю. Конечно, ка-

кие-то находки могут родиться уже в процессе постановки, предложения поступают от актеров. Но в любом случае замысел есть уже на начальном этапе, и он другим не будет. Возможно, в этом и выражается авторитарность, а не в том, чтобы голос повышать. Я вообще считаю, если артист позволяет повышать на себя голос, он просто себя не уважает. В идеале должен быть нормальный диалог образованных людей. Хочется просто получать удовольствие от общения друг с другом, чтобы эти годы вспоминать с ощущением радости как особенно яркие, приятные моменты.

– За творчеством коллег следите? Может, какой-то спектакль произвел особенное впечатление?

– Да, меня часто приглашают что-то посмотреть, и мне много что нравится. Последнее сильное впечатление – «Ревизор» в постановке Стурца с Калягиным в главной роли в театре «Et Cetera». Спектакль идет всего полтора часа и сделан настолько мастерски, что в этот совсем небольшой хронометраж укладывается весь Гоголь. Это вообще учебник по режиссуре: там и юмор есть, поданный достаточно изящно, и сатира, и совершенно неожиданный, феноменальный просто сюжетный поворот, который раскрывать не буду – вдруг кто-то надумает посмотреть. Роберт Робертович, конечно, умеет это делать... Он такой Феллини от театра, по моему ощущению.

– Вы любите читать. Может быть, назовете несколько наиболее близких вам произведений или авторов?

– Я очень люблю Бунина – например, его новеллы мне нравятся и с точки зрения их постановочности. Там не так много диалогов и очень интересно сочинять, заполняя бессловесную ткань произведения. От слова «Здравствуйте!» до фразы «Пошел вон!» должно столько всего произойти – и это невероятно интересно домыслить. А затем интересно смотреть. Что-то в этом есть акварельное... каждое слово, каждый жест – весомы, обладают особым значением и смыслом. Люблю Льва Николаевича Толстого, Гого-

ля – его язык, невероятно вкусный, его юмор... Салтыков-Щедрин тоже нравится. Булгаков, Достоевский. Любопытны тексты Андрея Платонова. Всего не перечислю...

Одно из самых близких мне произведений – повесть Юлия Даниэля «Искушение». Познакомился я с ним случайно. Когда занимался в театральной студии, еще в Туле, увидел лежавший на пианино выпуск журнала «Новый мир», полистал, и на глаза попала реплика: «Звонок... Звонок. Звонок... Ирина, позвони мне! Или хотя бы ты позвони, Господи!». Меня пронзило. Где? Кто это? Что это? Потом я долго искал это произведение – не мог вспомнить название. И, наконец, нашел.

Пытался придумать сценический вариант повести, но нет. А вот в кино воплотить можно. У меня совместно с друзьями даже была попытка такой фильм снять. Помню, мы ездили в Петербург, давали почитать сценарий Олегу Башилашвили... В итоге все уперлось, как обычно, в деньги – и проект реализовать не удалось, к сожалению.

– Вы ведь и сами пишете...

– Ну, да, сочиняю стишки... Пьесу даже написал.

– Поставить хотите?

– Да просто написал. Возник замысел, написал первое действие – потом она лежала несколько лет. Закончил. Насчет постановки – не знаю, посмотрим. Она очень многословная – монолог есть на несколько страниц... Резать надо. Хотя есть там и комедийные моменты, фарсовые даже, и философские, и мысль там присутствует, безусловно... Ну, может, когда-нибудь кто-нибудь за нее возьмется. Я спокойно к этому отношусь.

– Если бы у вас была еще парочка жизней, на что бы вы их потратили, кроме режиссуры, театра?

– Я бы эти жизни отдал своим детям. Пусть они проживут.

Беседовала Ольга ШЕВЛЯКОВА

Фото из личного архива Алексея ДОРОНИНА

КРЫЛЬЯ ДЛЯ МАРИИ

Балерины в восприятии тех, кто далек от мира закулисья, — существа эфемерные, неземные, почти небожители. Магия их профессии вызывает чистый восторг и истинное наслаждение. Поклоняются — избранным. Но престиж классического балета, в области которого отечественный — «впереди планеты всей», зависит от ансамблевой слаженности лебедей и дриад, виллис и теней, браминов и охотников, корсаров и звонарей. Звезд в театре много — кордебалет один. Он — великая ценность, визитная карточка страны, ее уникальный бренд — состоит из жрецов и жриц Терпсихоры. Их танец строится на самоотречении от индивидуальности — во имя единства целого. Без симметрии и перспектив, стальной точности вытянутых стоп, синхронных вздохов рук, пунктуального единства арабесков, снайперски безошибочных перестроений — идеального ансамбля не сложить. Артистов кордебалета **Большого театра** безымянными никак не назвать. Среди них немало тех, кто востребован часто не только в малых ансамблях и небольших соло, но и в афишных партиях.

Судьба **Марии Мишиной** с первого дня не укладывалась в кордебалетные рамки, номинальная скромность ее положения в иерархии труппы — обманчива. Балетоманы хорошо знают ее имя, помнят роли, обсуждают дебюты. Ее ценит публика и горячо любят поклонники. Недавно в ее репертуаре появилась очаровательная **Рамзея** в «**Дочери фараона**», поставленной **Пьером Лакоттом** по балету **Марюса Петипа**. В вольной стилизации старинного шедевра Мария Мишина станцевала любимую невольницу главной героини — с восточной грациозностью и кокетливой игривостью. В увлекательную игру, артистичную и умную, она вовлекает партнеров и зрителей. Ее Рамзею ведет по жизни какая-то детская ответственность, не позволяющая отвлечь-

ся от действия и просто показать блеск сольной вариации. Все незамысловатые хитросплетения интриги актриса держит в поле своего внимания. В природе одаренности Мишиной — сосредоточенность и пылливость, помогающие каждую роль сделать своей, родной, ясной.

Какой-нибудь потомок, листая в неведомом будущем поблекшие страницы журнала «Фото» за 2001-й, наверняка остановит взгляд на странном образом соседствующих оттисках. На развороте — портрет Владимира Путина под названием «Новый президент России» и образ балета будущего, запечатленный Жаклин Миа Фостер: крупным планом тоненькая девочка с серьезным взглядом прячет готовую вырваться улыбку. Подпись: «Мишина Маша — учащаяся подготовительного класса». Через 17 лет она, уже балерина ГАБТ, получит от президента памятную медаль и грамоту за вклад в подготовку и

Фото Н.Фирсовой





«Светлый ручей».
Гармонист —
В. Лопатин,
Галя — М. Мишина.
Фото Б. Аннадурдыева

проведение XIX Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Сочи.

В балетной школе педагоги характеризовали Марию как прирожденную отличницу. К моменту получения красного диплома Московской академии хореографии она уже числилась стипендиатом Фонда Галины Улановой и опытным конкурсантом. Первая премия на фестивале «Танцевальный Олимп» в Берлине. Звание лауреата Общероссийского конкурса «Молодые дарования России». Медали и призовые места на Международных конкурсах: Юрия Григоровича «Молодой балет мира» в Сочи и престижном представительном Московском состязании. Последняя из перечисленных побед выпала на год, когда Мишину приняли в труппу Большого театра. Когда на конкурсном просмотре остановилась фоно-

грамма и пропал звук, Маша и ее партнер **Дмитрий Загребин**, как когда-то в подобной ситуации прославленные фигуристы Ирина Роднина и Александр Зайцев на чемпионате мира, невозмутимо продолжили выступление — смело, в отличном темпе, с радостным драйвом и под гром аплодисментов. Ликующее pas de deux из «**Пламени Парижа**», представленное в экстремальных условиях, показало отчаянную смелость и крепкий характер.

Целеустремленный нрав Мишиной точно и сразу почувствовал **Шарль Жюд**, в прошлом звезда Парижской оперы, ныне — директор балетной труппы Национальной оперы Бордо. Увидев ее Лизу во фрагменте из балета «**Тщетная предосторожность**» на конкурсе в Сочи (этот город стал счастливым местом для Маши), он пригласил ее в свой француз-



«Жизель».
Фото Д. Юсупова

ский театр на положение солистки. «Она отлично выучена, но крепких танцовщиц сейчас немало. Девочка природой создана для прихотливой и изменчивой игры», — сказал Шарль автору этих заметок. Заманчивое предложение Маша отклонила. Она грезилась только Большим и помнила, как хотел ее отец, военный летчик, увидеть дочь на сцене главного театра страны. Родительская мечта сбылась, но ему не довелось об этом узнать — ушел из жизни, когда Маше едва исполнилось пятнадцать.

Ученице Маше Мишиной доставалось немало ролей в школьном репертуаре, и в ее обаятельной инфантильности, в тонком чувстве лицедейской стихии один из критиков предугадал «задатки яркого комедийного дарования» — что, как известно, не часто на балетной сце-

не. В первые театральные годы Мария станцевала несколько партий, отмеченных искрометным юмором. Среди них — две отчаянные девчонки: задорная смелая **Редисочка** в «**Чиполлино**» и юркая наивная провинциалка **Галя** в «**Светлом ручье**». Балерина сумела гротесково заострить рисунок партий, при этом нигде не сбиваясь на пластическую скороговорку и заигрывание с публикой.

Она — труженица сцены, из той актерской породы, для представителей которой театр — то, чему служат всей жизнью. Танцовщица занята во всех спектаклях, исполняет многие сольные партии. На старте карьеры, на «разогрев» профессионального марафона балеты достались ей разные и интересные. Отплясывала на «**Празднике шутов**» в «**Эсмеральде**», перевоплощалась в подружку Мерку-



Фея Бриллиантов из балета «Спящая красавица». Фото Б. Аннадурдыева

цию в «Ромео и Джульетте», кружилась в версальском великолесье «Оживленно-го сада» («Корсар»). Потом последовали две куклы из «Щелкунчика» — и трудно определить, какая из них — китайская или испанская — краше, настолько тонкой выделки вышли они по танцевальному и актерскому мастерству. Все свои партии артистка ведет с упоением — ярко, броско, виртуозно. Исчислить ее репертуар нет возможности, но стоит добавить Четверку лебедей в «Лебедином озере», Фею Бриллиантов в «Спящей красавице», Безрассудство и Работу в «Коппе-

лии», па де трау в «Изумрудах», джигу, Амура и четверку дриад в «Дон Кихоте». Чрезвычайно красива в ее исполнении вариация реки Конго в «Дочери фараона». Головокружительная смена образов, пластическая грациозность, тщательная отделка каждого па. Вкус и элегантность, точность и красота — все то, что определяет культуру танца, — культивирует в своей подопечной уникальный педагог народная артистка СССР Светлана Адырхаева. В ее знаменитый класс Мария пришла сознательно, вместе готовили все партии, и каждая получалась за-



«Дон Кихот».
Китри — М. Мишина,
Базиль —
М. Мартынюк.
Фото С. Лукашева

метной и интересной. «В технике для Маши, — рассказывает Светлана Дзантемировна, — нет ничего невозможного, и в ее танце дурной вкус исключен. Она не способна танцевать равнодушно, да и в жизни на ее лице всегда приветливая открытая улыбка, глаза — светятся. Танцовщица изящная и изысканная, с тонким пластическим обаянием, она способна исполнять роли самые разные. Сейчас мы готовим новую серьезную работу, которая, думаю, удивит и порадует зрителей».

Главные балеринские партии Мария Мишина с успехом примеряет на иных сценах, откликаясь на поступающие приглашения. Ее красавица Медора в балете «Корсар» досталась Братиславе, в Бразилии балерина и премьер Большого театра **Александр Волчков** исполнили главные партии в «Щелкунчике». Без миссионерских ажиотажа и шума она ездила в составе артистической бригады во главе с **Иосифом Кобзоном** в горячие точки — благотворительные выступления перед измученными людьми воспринимала не

как подвижнический поступок, скорее — как человеческий долг сострадания. Легкая на подъем и жадная до работы, Мария Мишина подхватывает разные предложения, будь то фестивальная га-ла в Воронеже, праздничный концерт в Улан-Удэ или Вечер памяти **Екатерины Максимовой** в Сыктывкаре. Мария смело следует по лихим выражам судьбы. Например, с задором и азартом приняла вызов — участвовать в телевизионном шоу, где на крохотной студийной сцене прокрутила вдвое больше положенных по классическому канону 32-х фуэте, за что ее назвали «балерина-юла».

Для Марии нынешний сезон — юбилейный, десять лет в труппе родного Большого театра. Наступает лучшая актерская пора короткого балетного века — накоплен опыт, усвоены секреты мастерства, окрепла индивидуальность, и до прыжка через тридцатилетие еще немало.

Елена ТРОИЦКАЯ

ЧЕСТЬ И ДОСТОИНСТВО

Артисту **Белгородского государственного академического театра имени М.С. Щепкина**, народному артисту России **Виталию Старикову** 19 марта 2019 года исполнилось **65 лет**.

Он сыграл свой первый бенефис в 37. Что удивительно. Бенефисы для провинциального театра — дело важное, затратное, не первостепенно необходимое, и играют всегда к круглой дате, к тому же начало девяностых было непростым временем для страны и для театральной жизни... А вот он сыграл. Потому что в нем, **Виталии Старикове**, директор Белгородского драматического **Виталий Слободчук** всегда видел абсолютного героя, и почувствовал: вот сейчас, когда актер на пике популярности, самое время собрать для него зал. И зал был полным — в то время, когда в театр не очень ходили. А на **Сирано** — Старикова пришли.

Виталий Алексеевич Стариков — из «старой гвардии» Белгородской драмы. В 1975-м, когда он пришел, театр еще не носил гордого академического звания, был обычным областным. Первый спектакль, который посмотрел выпускник Саратовского театрального училища, был «Прошлым летом в Чулимске» в постановке Геннадия Косюкова. Много лет спустя яркое воспоминание-впечатление от того вечера откликнулось в его единственной режиссерской работе: именно эту пьесу Вампилова он выбрал для постановки. А играл в основном другую драматургию. Классику.

Да и как иначе, если и рост, и стать, и внешность, и прекрасная русская речь (в театре Стариков — признанный мастер дикции и культуры слова). Герой! В труппе, бережно собираемой Слободчуком, всегда были сильные мужчины, разные и интересные, но вот такой из молодых был один. И у нового героя одна за другой появлялись большие роли, самыми памятными из которых были **Глеб Космачев** из одноименной пьесы **М. Шатрова**, **Сергей** из «**Леди Макбет Мценского уезда**» **Н.С. Лескова**, **Кассио**

из «**Отелло**» Шекспира, **Лопухин** из чеховского «**Вишневого сада**»... По иронии судьбы он сыграл двух роستانовских героев в десятилетнем интервале: **Кристиана** в спектакле **А. Гукленкова**, где солировал **В. Бондарук**, а позже у Павла Хомского уже самого **Сирано де Бержерака**.

Режиссеры всегда любили с ним работать. А некоторые сыграли важную роль в судьбе. Как, например, **Юрий Чернышев**, пришедший в те же девяностые главным в Белгородский театр. Его большим дебютом в новом качестве стал «**Князь Серебряный**» **А.К. Толстого**, и Стариков сыграл в том спектакле,

Виталий Стариков





«Князь Серебряный». Елена — И. Драпкина, Дружина Морозов — В. Подмогильный, князь Никита Серебряный — В. Стариков

который стал, пожалуй, событием в городе, заглавную роль. Сыграл мощно, искренне, представив на сцене образ настоящего русского богатыря, героя решительного, ищущего справедливости. Затем был **«Тристан и Изольда»** по пьесе **А. Бруштейн** — и кто, как не он, мог стать доблестным средневековым рыцарем Тристаном? Поэтому несколько неожиданным был выбор Старикова на роль царя **Федора Иоанновича** в одноименной пьесе.

Снова Алексей Толстой, снова Юрий Чернышев, но совершенно другая роль. Та, что не требует мужской стати, а требует ранимости, обнаженности души. И всю свою душу, нежную, незащищенную, вдруг смело открытую зрителям, вложил Виталий Алексеевич в своего Федора. Не безвольным и жалким был этот царь, хотя и наделенный детскостью и наивностью. Он любил людей. Он любил свою царицу — дует **Виталия Старикова** и **Ирины Драпкиной** никогда еще не был таким цельным, тесным, благодарно взаимообогащающим. Но он, Федор, хотел перемен, мучительно ждал их, ища соратников, и был готов на

поступки, пусть даже ценой самопожертвования. Прошло много лет, но его трагический крик: **«Я хотел добра!..»** — до сих пор ярко и пронзительно звучит в памяти тех, кто смотрел белгородский спектакль.

Тема поисков истины, некоего отстранения от обыденности продолжилась и в других, более поздних ролях. В **Ракитине** (**«Месяц в деревне»** **И.С. Тургенева** в постановке **А. Морозова**), что возвел любовь к женщине в смысл своей жизни. В отце **Лоренцо** из смелой белгородской версии **«Ромео и Джульетты»** (режиссер **М. Мокеев**) — мудром, несгибаемом, искренне сочувствующем трагическим веронским влюбленным. Наиболее сильно тема личных духовных устремлений, тема обращения смертного к Господу прозвучала в спектакле **«Креститель»**, который по одноименной пьесе **С. Гаюшева** поставил **Н. Черныш**. Личность самого исполнителя (Стариков — человек истово верующий) проступала сквозь масштабное полотно спектакля, обнажая его собственные духовные поиски, его собственное отношение к Вере. За исполнение роли **Владимира** актер был на-



«Тристан и Изольда». Тристан — В. Стариков

гражден Дипломом VI Всероссийского театрального фестиваля «Голоса истории».

В Белгородском театре шутят, что никто из труппы не сыграл столько царственных особ, сколько довелось играть их Старикову. Вслед за царем Федором и князем Владимиром появился в этой галерее **Людвик** из булгаковской «**Кабалы святош**» — ироничный, вальяжный, сдержанными безупречными манерами и речью противопоставленный деятельному Мольеру (В. Подмогильный). А затем была большая, очень важная для артиста работа — **король Генри**, герой пьесы Дж. Голдмена «**Лев зи-**

мой», которая принесла тогда еще заслуженному артисту Диплом II Международного театрального фестиваля «Золотой Витязь» за лучшую мужскую роль.

Спектакль был поставлен **Владимиром Андреевым**. Стариков играл Генри страстно — другое слово подобрать трудно. Своим исполнением он ставил на протяжении действия множество вопросов перед зрителями. Кто перед нами? Беспутный грешник, безоглядно устремившийся за своими желаниями, обрекший мать своих детей на многолетнее заточение? Или мучающийся, мятущийся, раздираемый противоречиями земной человек, по воле провидения надевший корону? Украшением спектакля стал дуэт артиста с исполнительницей роли королевы **Элинор М. Русаковой**. В следующем спектакле Андреева в Белгороде, «Старинная лампа», они вновь сыграли супругов и были удостоены Диплома IV театрального фестиваля на Волге «Он и Она» в номинации «Лучший актерский дуэт».

Не совсем сотрудничество — скорее особенное творческое единомыслие сложилось у Виталия Старикова с династией режиссеров **Морозовых**; если можно так сказать, учитывая, что с младшим ее представителем, Сергеем Анатольевичем, поработать ему пока не пришлось. У Анатолия Морозова актер сыграл, помимо **Раkitина**, **Вершинина** в «**Трех сестрах**», **Паратова** в «**Бесприданнице**». А с Борисом Морозовым, много лет возглавляющим ЦАТРА, случились необычно молодой, энергичный **Фамусов** в «**Горе от ума**», романтик **Несчастливцев** в «**Лесе**», носитель настоящей русской патриархальной идеи помещик **Прибышев** в «**Завороженном семействе**» по **Льву Толстому** (эта роль удостоена диплома I Федерального фестиваля «Театральный Олимп» с формулировкой «За артистизм в сценическом воплощении русского характера»), утонченный и мудрый **Гаев** в «**Вишневом саде**», трогательный **Доменико** в «**Филумене Мартурано**».

Последняя на сегодняшний день совместная работа артиста с Борисом Афанасьевичем Морозовым — **Антипа Зыков** в горьковских «**Зыковых**». Решительный в делах, но



«Женитьба». Агафья Тихоновна — О. Решетова, Подколесин — В. Стариков

«Женитьба». Подколесин — В. Стариков





«На дне». Сатин — В. Стариков

нелегкий, неудобный для окружающих человек его Антипа. По всему видно: опытный деятель, не привыкший к раздумьям и рефлексии. Но неожиданная любовь к юной Павле сминает вмиг всю его властность, делая похожим на растерянного ребенка — тут-то и начинается судьба кружить семью Зыковых, утратившую своего главу, в вихре несчастий...

Продолжая говорить о ролях Старикова в горьковских пьесах, нельзя не подчеркнуть, что особое место в репертуаре народного артиста России занимает спектакль «На дне» в постановке **Валерия Беляковича**.

Никто из тех, кто знает актерскую природу Виталия Старикова, не взялся бы до начала репетиций утверждать, что из этого что-то выйдет. Актер мягкий, реалистичный, подробный, всегда стремившийся к достоверности, к актерскому существо-

ванию, которое можно отнести к щепкинской школе, к Малому театру — с одной стороны. И режиссер-бунтарь, глашатай яркой формы, смелой графичности, дерзкий, своеобразный, создатель собственного уникального театра — с другой. Поэтому **Сатин** в версии Беляковича был для артиста и нов, и сложен, и привлекателен.

«На дне» — спектакль трудный для артистов. Эмоциональный — бесспорно. Но и физически тяжелый. Все эти сложные пластические номера, которыми Белякович насытил свой спектакль, бесчисленные кружения, танцы, строго выстроенные мизансцены — да их и мизансценами-то не назовешь, здесь нужно встать четко на точку, так же четко, не мешая многочисленным партнерам, с этой точки сойти... Стариков справился блестяще. Его Сатин брутален, хитроумен, в нужный момент смело, даже нагло присваивает себе позицию лидера. Недаром ближе к финалу он выходит на авансцену, как бы ведя за собой всех обитателей ночлежки. И знаменитое восклицание: «Человек — это звучит гордо!» в его устах, да еще вкупе с невероятной музыкой Вангелиса, рвется через весь зрительный зал гимном нового знания, незнакомого и прекрасного бытия, так желанного теми людьми на парах...

Романтические возлюбленные, герои «полотен», «рыцари без страха и упрека»... И кто бы мог подумать, что Виталий Алексеевич любит и умеет играть комедию? Не так много было у него комических ролей — но были и запомнились. Как гоголевский **Осип** из «**Ревизора**», смешной и обаятельный до невозможности. Обуреваемый голодом, он залезал под гостиничную кровать в поисках еды и оттуда доносившись его бормотание. В 2009 он сыграл другого гоголевского героя — **Подколесина** в «**Женитьбе**», которую поставил **Валентин Варезцкий**. Наивный, нерешительный, с нелепыми буклями на голове, Подколесин Старикова — большой ребенок, с лица которого не сходит озадаченное выражение. В финальном монологе можно наблюдать, как Иван Кузьмич вдруг начинает говорить двумя разными голосами — то безудержно радостным, то привычно-опасливым. Второй, как водится, одерживает верх.



«Зыковы». Антипа Зыков — В. Стариков, Павла — Н. Кранцевич

Именно комедийный спектакль Виталий Стариков выбрал для своего недавнего бенефиса — ведь это самая новая его работа на сегодня. Зарубежные комедии — нечастые гости в белгородской афише. Рэй Куни и «Примадонны» здесь пока не ставились. Но **Франсиса Вебера** поставили. И уже почти год, как «**Ужин дураков**» держится на позиции кассового лидера. Режиссер **Виталий Бгавин** не побоялся пригласить на роль **Пьера Брошана** самого маститого, признанного, титулованного актера труппы, то бишь Старикова. И народный артист с удовольствием играет респектабельного парижского издателя, решившего поиздеваться над очередным «дураком по средам». Циничный, скучающий, весьма довольный собой, его Брошан, попадая в очередную нелепую ситуацию, все же тичится «сохранить лицо». Дуэт Виталий Стариков — **Дмитрий Евграфов** (Франсуа Пиньон) не сходит со сцены более двух часов, изумляя зрителя разнообразием актерских приемов, отражающих события пьесы.

Прожит очередной юбилей. И долгую

профессиональную историю ждет новая глава. Летом Виталий Алексеевич начнет репетировать **Крутицкого** в спектакле «**На всякого мудреца довольно простоты**» у **Бориса Морозова**. Крутицкий — снова не совсем привычная для него, сыгравшего столько положительных героев, роль. Тем интереснее.

Талант Виталия Старикова — большой, красивый, величественный, как он сам. Потому его хватает на очень многое, что лежит вне стен театра. Долгие годы он занимается телевизионной журналистикой, автор многих циклов программ о культуре, нравственности, вере. К тому же — педагог, известный мастер сценической речи, преподающий на актерской кафедре Белгородского института культуры и искусств. О личном говорить не очень любит, но семья — крепкая, созданная однажды и навсегда, — есть. Просто — не напоказ, ведь все, что он делает, пронизано чувством меры. Честью. Достоинством. Наверное, они и есть его главная, личная тема в искусстве.

Наталья ЗОТОВА

МУЗЫКА ДУШИ

Театральный сезон 2018/2019 оказался для **Алексея Титкова** довольно насыщенным: артист сыграл в двух выдающихся мюзиклах ТЮЗа: «**Бедная Лиза**» и «**Алые паруса**». В этих работах актер исполняет сквозные роли, пронизывающие действие и позволяющие зрителю максимально глубоко погрузиться в характер персонажа. Мудрый и поэтичный **Рассказчик** и любящий и бунтующий **Лонгрэн** обнажают совершенно новые грани таланта Алексея Титкова. Артист, работающий в **ТЮЗе имени А.А. Брянцева** уже 27 лет, рад встретиться с интересным для себя сценическим жанром, обогащающим мастерство драматического актера.

Алексей Титков: Мюзикл – это абсолютно другой жанр, в котором мне было интересно попробовать поработать. Это совершенно иное отношение к материалу. В «Бедной

«Алые паруса». Лонгрэн — А. Титков

Лизе» песня является продолжением драматического материала, а в «Алых парусах» – главным драматическим материалом, слова оказываются дополнением к музыкальным композициям. «Бедная Лиза» – больше музыкальный спектакль, где я практически ничего не пою. Мюзикл «Алые паруса» – настоящий вызов, потому что это полностью музыкальная работа.

В «Бедной Лизе» **Марка Розовского** Алексей Титков играет Рассказчика Леонида, который направляет сюжетное и сценическое полотно спектакля. В его образе звучат отголоски мировоззрения автора и повзрослевшего Эраста.

Марк Розовский: «У Алексея русское нутро, в нем есть мудрость и культура, он очень любит и знает русскую историю. На нем лежит огромная нагрузка – у Рассказчика тонны текста, но Алексей все делает на высшем уровне».





«Бедная Лиза»

Артист чудесно отображает художественный мир произведения, красочно воссоздает маленькую вселенную Карамзина. Он с нежностью и заботой рисует характер Лизы, с горечью понимая, какая роковая судьба ее ждет. В его репликах перемешиваются восхищение героиней, жалость и очарованность ее образом.

Анна Милицко: «С самого начала работы я искала моменты, где мы можем энергетически или смыслово взаимодействовать с Рассказчиком. Иногда Леонид как будто бы вспоминает об отце, иногда – друг семьи. Лиза как персонаж чувствует поддержку от Леонида, а я как актриса чувствую помощь от Алексея Викторовича. Он играет на разрыв, дает сильную энергию, в каждом его слове чувствуется отношение к ситуации и собственная позиция».

Поэтический, легкий, прекрасно поющий артист вступает в словесную дуэль с Эрастом, внутренне понимая молодого,

слабого сердцем и волей юношу, но искренне осуждая его за это. Во взаимоотношениях Рассказчика с Эрастом мудрость противопоставляется юношеской чувствительности, спокойствию – кипению чувств, цельности – хаотичности. Грустное сожаление и понимание, как сложно сохранить преданность чувствам, наполняет сердце Рассказчика, искренне желающего уметь любить с той же пылкостью и верностью, что и Лиза.

Алексей Титков рисует тонкого душию человека, рассказывающего о том, как можно своими руками погубить собственное счастье. В этой работе артисту удалось достичь невероятной степени поэтичности: он – творец характеров и сюжета истории, трепетно наблюдающий за своими персонажами и пытающийся им помочь.

Алексей Титков: «Вся эта роль – повод рассказать о своей боли, личных, невысказанных



«Бедная Лиза»

переживаниях. В этом спектакле мне интересно говорить от своего имени: быть не персонажем, а художником».

Мюзикл «Алые паруса» **Сусанны Цирюк** подарил актеру замечательную возможность сыграть нетривиальный образ романтика. Лонгрэн — бывалый моряк, которого манят неведомые просторы и вера, что где-то есть лучшая жизнь. Артист раскрывает довольно неоднозначный характер, не пытаясь идеализировать своего героя. Он проживает множество эмоций, выливая в музыкальных композициях тоску по умершей жене и любовь к дочери.

Сусанна Цирюк: «Вопреки ожиданиям публики, не красавец Грей, а именно изгой Лонгрэн становится центральной мужской фигурой сюжета. Алексей Титков виртуозно создает сложный, эмоционально обнаженный и многогранный образ своего героя.

Отбросив всякое самолюбование, мужественный и brutalный Титков-Лонгрэн не боится в какие-то моменты спектакля быть слабым, уязвимым, сломленным, даже жалким. И это придает его персонажу подлинную человечность и жизнь».

Колыбельная Лонгрэна «Замолчал за печкой сверчок» — нежная элегия любви, наполненная вниманием к дочери, высоким чувством долга и трагическим одиночеством. Алексей Титков играет замкнувшегося на собственных переживаниях, ожесточившегося человека, для которого весь смысл существования сводится к заботе об Ассоль. Сочетание нежности к дочери и непримиримости к внешнему миру рисуют двойственность природы героя.

Дует с Ассоль «Ах, как здорово каждый год рождаться!» пропитан стремлением подарить радость девочке и подменить

фантазией реальность. Герой Алексея Титкова прививает Ассоль веру в лучшее и умение опоэтизировать действительность. Психологический портрет героя заставляет задуматься о силе отеческой опеки и беспощадности мира по отношению к личности. Социальность и внутренний драматизм Алексея Титкова обогащают романтического героя Грина.

Сусанна Цифюк: «Работа над ролью не ограничивается для Алексея рамками сценической площадки. Каждый день он появляется с массой интересных идей и вопросов и, существуя в адекватном диалоге с режиссером, умеет в процессе репетиций отсечь все лишнее, ненужное и обогатить роль по-настоящему ценными актерскими находками. Способность существовать в жесткой мизансценической схеме мюзикла, не теряя при этом яркой личной индивидуальности, стремление обжить и сделать своим каждый сантиметр сложной конструктивной декорации, тончайшее взаимодействие с партнерами в ансамблевых сценах, органичные «бесшовные» переходы от драматических сцен к вокальным требуют не только таланта, но высочайшего профессионализма и самодисциплины. И это, безусловно, не может не вызывать искреннего уважения и восхищения масштабом личности актера».

Музыкальная композиция «Бутылочная почта» наполнена юмором и одиночеством. Алексей Титков явственно проецирует: его герой стоит на границе высокого и низкого мира, он слаб и человечен. Залихватский гимн любви к выпивке пропитан разрушительной болью, желанием быть услышанным и — пониманием собственной ненужности.

Алексей Титков: «Уже с репетиций мы поняли, что «Алые паруса» — прекрасное репертурное попадание. Само название, тема произведения и художественные образы — созвучны идеалам театра. Музыка Максима Дунаевского диктует особое настроение: что ни песня, то шлягер. Стихи Андрея Усачева — объемны и многозвучны, благодаря им артистам есть, о чем поразмышлять».

В музыкальных песнях Лонгрена перемешивается любовь к дочери и ненависть к людям, умение терпеть и надломленность души. Артист создает трагический образ человека, которому сложно выносить тяготы мира. Но он не сломлен и продолжает грезить о чистоте и любви. Алексей Титков рассказывает о противоречивости человеческой души, умения отдавать и жить любовью к ближнему. Таким образом, Лонгрэн оказывается одной из главных звучащих струн мюзикла.

Алексей Титков: «Лонгрэн один из немногих, кто верит... Вокруг него не верит никто. Лонгрэн — классический образ романтического героя, один среди всех. Спившийся, но тем не менее верящий в иную жизнь моряк. Недаром самой важной для меня сценой оказывается разговор с Эглем, в котором я с уверенностью произношу, что еще буду в других краях. При этом персонаж испытывает различные чувства: например, в музыкальном эпизоде «Бутылочная почта» — некую похмельную злость, которая провоцирует на выплеск отрицательных эмоций... В финале звучит жизнеподъемная песня, и я как персонаж чувствую близость счастья и веру в лучшее».

Утонченная легкость, глубина мысли, врожденная интеллигентность и мужество помогают артисту подниматься все выше и выше на творческий Олимп. Умение работать со зрительным залом и партнерами, человеческое обаяние и мастерство позволяют Алексею Титкову справляться с ролями любого уровня сложности и создавать удивительные сценические образы. То, с какой ответственностью, интересом и любовью Алексей Титков относится к своей профессии, вызывает восхищение и внимание зрителей, отзывающихся на переживания его остро воспринимающих действительность героев.

Елизавета РОНГИНСКАЯ

«ЛЮБОЙ ЭПИЗОД ИГРАЮ НА РАЗРЫВ»

Актриса Театра на Малой Бронной **Юлиана Варшавская**, по собственному признанию, родилась не в свое время: ей, актерскому ребенку, выросшему за кулисами, хочется сценической правды, а не формальной реальности, сегодня часто предлагаемой зрителям. Выпускница курса **Сергея Голомазова** считает, что на сцене нужно работать только всерьез, а не оправдываться тем, что на подмостках идет лишь подобие жизни. Еще одна «несовременная» мысль — что артист должен пройти долгий путь, прежде чем добиться успеха, но даже длительная работа в театре или престижная премия не делают его профессионалом. Бесстрашие в выборе ролей и жанров отличают эту вдумчивую и волевою девушку, шаг за шагом идущую по артистической стезе к новым свершениям. — *У вас очень красивое артистическое имя. Это псевдоним?*

— Юлиана — мое имя с рождения. Был период, когда мне оно очень не нравилось, в отличие от Юлии, казалось мужским, я чувствовала себя Юлием Цезарем. Хотя я и вправду умела делать семь дел одновременно. Мне всегда хотелось иметь псевдоним, я даже воспользовалась фамилией моего прапрадедушки, став на какое-то время Бельской, но не в паспорте, а лишь в социальных сетях. В итоге я взяла фамилию мужа и теперь — Варшавская (в театре меня иногда называют Варшавской мелодией). Говорят, путь человека будет непрост, пока он не примет себя и своего имени. Получается, что, меняя его, я бегу от себя, создаю себе ненужные барьеры. Сейчас понимаю, что мое нутро соответствует как раз Юлиане, сочетаясь с моим низким голосом и внутренним наполнением. Назвав меня так, родители не прогадали.

— *Ваш отец Тимофей Сополев — театральный педагог, мать Ирина Мануйлова — драматическая актриса. Артистическая стезя очаровала вас с детства?*

— Родители закончили курс Михаила Ивановича Царева в «Щепке»: отец пошел в

режиссуру, а мать стала работать в Новом драматическом театре, за кулисами которого, наряду с Театром имени Вл. Маяковского, я проводила свое детство. Мне всегда нравился театр и его атмосфера, запах кулис и сцены, было интересно наблюдать за тем, как люди перевоплощаются, как готовятся к спектаклю, но актерского будущего на тот момент я для себя не видела. Я мечтала стать дизайнером, хотя занималась танцами, вокалом, сценическим движением и речью, фехтованием, училась в школе № 123 с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла. А в 9 классе, перед выходом во взрослую жизнь, мама посоветовала определиться: если я действительно хочу рисовать, то должна посвятить этому все свое время и отказаться от дополнительных занятий. Я жутко неуверенный человек, во мне очень много

Юлиана Варшавская





В заглавной роли в спектакле «Княжна Марья»

энергии, которую нужно куда-то тратить, и я поняла, что не хочу ничего бросать, хочу заниматься только театром! Другого пути для меня не было, хотя меня отговаривали – и родители в том числе. Но мягко, не настаивая: они всегда знали, что я буду именно актрисой, особенно мама.

– В детстве вы занимались во множестве творческих кружков. Что для актера легче добрать – физические умения или начитанность, кругозор?

– Кому как. Лично мне творчество всегда было ближе общеобразовательной программы, хотя я была почти отличницей. В школе я много читала помимо списка обязательной литературы, и в итоге «перечитала» так, что в институте у меня наступил этап затишья. Экзамены по предметам со списками из двухсот пьес я до определенного момента сдавала «на удачу»: с кратким содержанием, с приобретенным ранее багажом знаний, а также с маминими ночными трудами по написанию рефератов. Тогда мне было гораздо интереснее занимать-

ся творческими дисциплинами, а на лекции нужно было приезжать в 9 утра. Для студента, который заканчивает учиться в 11 вечера, это очень тяжело. Но на третьем курсе я уже научилась высыпаться за 5 часов, поднимать себя утром и даже не кемарить под усыпляющий тон педагогов на утренних занятиях. Видимо, мне просто нужен был перерыв. Сейчас я знакомлюсь с новыми книгами в свое удовольствие, могу прочесть подряд порядка 30, потом, естественно, делаю паузу: мы и так здесь вынуждены размышлять, разбирать тексты – голова устает.

– Вы учились в ГИТИСе на курсе Хомского и Голомазова. По окончании вы могли попасть и в Театр им. Моссовета?

– К моменту нашего выпуска в театрах сложилась непростая ситуация: артистов было очень много, практически у каждого руководителя курса уже был свой театр с полной труппой, и мы не могли выбирать. Когда дело стало близиться к показам, мне и еще нескольким ребятам сразу предложили остаться на Малой Бронной. Мы всег-

да где-то глубоко в душе хотели работать именно здесь, так что это предложение было большим подарком. Голомазовцы — все ученики своего учителя: это наш мастер, с которым мы привыкли работать, он в нас многое вложил, его школа нам близка. Хотя был интерес показаться и в другие театры, но у нас и это формально получилось: мы помогали своим однокурсникам.

— В 2014 году вы стали лауреатом премии «Золотой лист» за роль княжны Марьи. Насколько для молодого артиста важны награды?

— Для меня эта премия стала самой большой неожиданностью, и, выходя на сцену, я судорожно перебирала в голове слова благодарности мастерам и родителям. Но судя по тому, что происходило после выпуска, я понимаю, что ни одна премия по жизни ничего не дает. Получить ее в студенческие годы приятно, это достижение перед самим собой, когда ты еще не профессиональный артист, но уже чего-то добился: тебя отметили среди огромного количества других студентов. А сейчас — это просто память. На протяжении жизни мы доказываем со сцены как самим себе, так и зрителям, что наша профессия — это призвание. Чтобы достичь совершенства, нужно проходить долгий путь.

— Не страшно соприкасаться с классикой, как вы делаете это в постановке «Княжна Марья»? И как работать со «школьным» залом — целевой аудиторией спектакля?

— Страх перед соприкосновением с классикой, даже с Львом Николаевичем Толстым, нет. Хотя в школьные годы с этим романом мы не подружились, и я его не прочитала. Благодаря режиссеру Сергею Посельскому я смогла поработать с этим материалом. Мне кажется, 20 лет — тот возраст, когда ты осознанно читаешь каждую страницу. Сначала это был дипломный спектакль, который мы играли на протяжении всего четвертого курса и потом какое-то время после выпуска в том же учебном театре, затем на площадке в СТД, в Доме Актера, ездили с ним на гастроли. А потом нам предложили перенести его в Театр на Малой Бронной. Он шел 3 часа и 15 минут, и для нашей Малой сцены его обязательно надо было со-

кращать. К нам присоединились артисты театра, мы откорректировали некоторые сцены, и постановка вошла в репертуар.

Хотелось бы, чтобы взрослого поколения на этом спектакле было больше. Мне кажется, это не обучающий материал для школьников, в нем же показана жизнь только глазами княжны Марьи и тех, кто с ней соприкасается, а для знакомства с романом нужно прочитывать от начала до конца все 4 тома. На взрослую публику работать проще, хоть она и не так ярко реагирует. Когда приходят хорошие классы, они и смеются, и аплодируют: малая сцена — это диалог со зрителем на короткой дистанции. Но бывают очень сложные залы, один раз даже пришлось проводить разъяснительную беседу после занавеса. К сожалению, с детьми разговаривать бесполезно: они в том возрасте, когда все воспринимают в штыки, и бедная классная руководительница вынуждена была краснеть за них. Я с детства приучена к теат-

«Тиль». Калликен — Ю. Варшавская





«Яма». Тамара — Ю. Варшавская

ру и уверена: человек должен понимать, где он находится. Если дети не научатся этому сейчас, потом будет сложно.

— *Пластический спектакль «Яма» Егора Дружинина основан тоже на классическом материале. Как осваивать его в таком необычном жанре и под руководством режиссера, имеющего малый опыт соприкосновения с драматическим театром?*

— Егор замечательный человек: друг, товарищ, коллега, артист, режиссер, хореограф. Я бы с огромным удовольствием поработала с ним вновь. Я видела его постановки в других театрах — это очень здорово. Для актера участие в пластическом спектакле — большое достижение: во-первых, ты держишь себя в форме, а во-вторых, соприкасаешься с совершенно другим жанром. Так как я занималась хореографией всю свою сознательную жизнь, для меня был сложен двухлетний период работы в театре без какого-либо рода танцев. Мы с таким восторгом бежали на кастинг «Ямы», нам так хотелось попробовать что-то новое для себя! Сначала по сюжетной канве ставилась хореография. Хотя Егор прекрасно знал, чего

хочет, он всегда был в диалоге, мы созидали вместе. Он рассуждал с нами с позиции режиссера, разбирал пьесу, обсуждал внутреннюю линию каждого человека, но у любого артиста была возможность сложить спектакль от начала до конца самостоятельно, опираясь на свое видение материала. Он репетировался частями: дуэт, трио, массовый танец, и самым прекрасным моментом после первого прогона стало понимание, как твоя роль выстраивается в целое.

— *Вы работали с худруком и педагогом Сергеем Голомазовым, участвовали в постановке коллеги Екатерины Дубакиной «Самоубийца», играли в пластическом жанре у Егора Дружинина. С кем и где комфортнее?*

— Поначалу, еще будучи студенткой, я воспринимала работу с Сергеем Анатольевичем как единственный путь: во время учебы я прошла 4 года с мастером, первые роли в театре тоже связаны с ним. Порой его понять просто, а порой нет, но с ним всегда нужно беречь душу до самого края. Нельзя сказать, что он сразу требует результат, но ты сам понимаешь, что нужно бросать себя в материал целиком, чтобы слы-

шать и понимать режиссера, быть с ним на одной волне. С Егором мы тоже работали в своеобразной зоне комфорта — мне было просто как в актерском, человеческом, так и в хореографическом плане.

Удивительная жизнь началась, когда мы соприкоснулись с Катей. Она и моя коллега, и близкая подруга. Она предложила мне характерную роль. Учítывая, что до этого у меня в копилке были роли трагических героинь, я не раздумывая согласилась. Хотя не знаю, как бы я смотрела на это, будучи студенткой: тогда у меня был более жесткий взгляд на себя. В начале пути я поняла, что это будет для меня новый и непривычный метод работы. Но в этом и кайф. Это совершенно другой жанр! С теплотой вспоминаю наши репетиции, где было много творчества, смеха, взаимопонимания, а главное, удовольствия! Сейчас я так же в радость репетирую с ней «Квартиру Колумбины» по циклу пьес Людмилы Петрушевской. Это большой опыт: включаются дополнительные резервы, и это безумно интересно, потому что я открываю для себя что-то новое, могу мыслить с другой позиции и в другом

направлении. Я с огромным удовольствием поработала бы с еще большим количеством режиссеров: находить в постановщике отголоски себя — это очень здорово. А если каждая твоя роль не похожа на предыдущую, значит, твой диапазон расширяется.

— *Постановка «Особые люди» — социальный спектакль. Не вызывает ли у вас сомнений наличие такого проекта в театре?*

— Сомнений не было — был страх. Ведь это та тема, где ты как артист не имеешь права соврать. Мир особых детей на самом деле удивительно прекрасен: они — иные, честные, позитивные, такие же, как и мы, просто по-другому выражающие себя. Мы умеем надевать на себя маски, подстраиваясь под общество, за что оно нас и принимает, а эти дети — нет. И порой именно в обществе у таких семей возникают трудности. Родители, что приходят к нам на спектакль, имеют возможность почувствовать, что они не одиноки. Мы говорим со сцены, что они могут с этим справиться. С ними сразу возникает контакт и диалог: они плачут, радуются, смеются, а зрители, которые не знают этой проблемы, происходящее вбивает в

«Салемские ведьмы». Дэнфорт — М. Горевой, Элизабет — Ю. Варшавская





«Самоубийца». Маргарита Пересветова — Ю. Варшавская

кресла. Мне кажется, социальные проекты обязательно нужны, потому что они стирают грань неприятия и позволяют открыть для себя много нового. Например, что есть ЦЛП (Центр лечебной педагогики – Д.С.), куда можно внести благотворительный взнос, чтобы помочь детям.

– **Вы много играете. Чувствуете, как меняется ваш статус в театре?**

– Мы в театре плывем по течению, которое нас постепенно несет. Конечно, когда ты получаешь главную роль или одну из главных, безумно приятно, что тебя отметили. Но я не могу сказать, что сейчас мой статус поменялся, хотя внутренняя актерская уверенность прибавляется, опыт растет. Я уже не та студентка, что когда-то сюда пришла, — это мой пятый сезон, за который много чего пройдено, поставлено и выпущено. Существует шаблон, что есть ведущие артисты — и все остальные. Мне кажется, что каждый для себя и для театра что-то значит, если он в нем работает. Другой вопрос, что количество ролей — это и твоя зарплата, и возможность как артисту развиваться. Для меня сегодня главное, что я могу работать с разными режиссера-

ми и пробовать себя в разном материале. Никто же не знает, что будет дальше. Надеюсь, что только лучше — еще больше работы и новых творческих знакомств.

– **Бывает ли, что вам хочется сделать перерыв, чтобы отдохнуть от большого количества спектаклей?**

– Иногда после психологически тяжелой работы хочется отдохнуть, набраться сил. Физические затраты проще восстановить, можно поспать и на следующий день чувствовать себя бодрячком, а психологически нужно добирать. Был тяжелый момент, когда мы переносили на Малую сцену «Княжну Марью» и параллельно выпускали «Салемских ведьм». Я была морально выжата как лимон и боялась пропустить что-то, особенно когда репетиции совпадали: хотелось быть и здесь, и там, и тут. Позволить себе сказать «нет» можно только в переизбытке работ. У меня пока такого не было. Артист — это человек, жадный до ролей. Каждый мечтает, чтобы у него были и съемки, и параллельные выпуски в театре, и гастроли, и антрепризы. Возможно, тогда можно позволить себе сказать: «Мне нужно немножко отдохнуть». Я пока не в том статусе.

– *Как воспринимаете распределение на небольшие роли?*

– Это работа в удовольствие, возможность показать себя всего и сразу: нужно выйти и «выстрелить». Мне очень нравится моя роль Калликен в спектакле «Тиль», к тому же в этом спектакле у меня есть роль еще меньше: мы с Таисией Ручковской работаем в состав, и когда кто-то из нас играет Калликен, другая выходит в хоре в образе Хозяйки пивной: две секунды, две реплики. Ты сам можешь созидать, поскольку любой режиссер больше занимается артистами на главных ролях, ведь их задача – вести действие от начала до конца, доносить смысл. При этом недаром говорят, что короля играет свита: каждая роль в спектакле важна.

– *Расскажите о работе в спектакле «Салемские ведьмы», в котором у вас прекрасно сыгранная главная роль.*

– Мы репетировали «Салемских ведьм» около полугода, а последние два месяца в очень плотном графике. Мой главный партнер по спектаклю Владимир Яглыч – человек, который снимается в кино больше, чем есть часов в сутках, при этом пропусков репетиций за ним не числилось. У него есть редкое для киноартиста качество – чистота актерской дисциплины. Николай Караченцов, царствие ему небесное, в одном интервью произнес потрясающую фразу: «Мне легче работать с уважаемым мной коллегой, чем с другом-корешом. Что-то будет мне мешать, уйдет свежесть». Всегда проще с партнером, с которым вы каждый раз находите друг в друге что-то новое. В этом смысле мне с Володей было просто и интересно, мы всегда были в диалоге, в совместном поиске.

Это была моя первая работа с Сергеем Анатольевичем Голомазовым над такой большой ролью. Она тяжела эмоционально, да еще и раздроблена по спектаклю, не то что у Проктора, который почти все время ведет сцену. Каждая мизансцена у Элизабет – кульминационная. Мы же играем в театре так, как это произошло бы в жизни, примеряем на себя обстоятельства, в которых находятся герои, поэтому любой эпизод должен играть на разрыв. Психологически было очень тяжело, после каждой

репетиции я дома лежала в лежку. После премьеры мучилась головной болью, сил не было совсем, хотя это был тот самый момент, когда можно выдохнуть. Спасло меня то, что мы играем в состав с Дашей Грачевой. Если бы нас друг у друга не было, наверное, мы уезжали бы с репетиций на «Скорой» и нам делали бы восстановительные капельницы. Шутка! Но это одна из моих любимых работ. Наш спектакль очень злободневный, в нем стерты временные грани: то ли это 1692 год, то ли сегодняшние дни. Это произошло еще и благодаря Михаилу Горевому, который яростно исполняет роль судьи Дэнфорта.

– *Нужно ли кино, если такое многообещающее начало в театре, где лучше в первую очередь материал?*

– Театр – это жизнь. Только в нем артист становится артистом и имеет возможность совершенствоваться. Ни один спектакль не похож на другой, ведь он складывается из массы обстоятельств, соединяющихся невидимыми нитями в единую ткань, которую очень сложно создать и очень легко разрушить. Но театр не кормит актера – от этого никуда не деться. Его кормят съемки: сериал больше, полный метр меньше (если говорить о начинающем). Кино – это параллельный мир, который мне очень интересен. Конечно, советский кинематограф – совершенно другая эпоха, и такие фильмы, как «Свой среди чужих, чужой среди своих» – мечта для любого актера. Есть много режиссеров, у которых мне бы хотелось сыграть большую роль: Владимир Котт, Тимур Бекмамбетов или Федор Бондарчук. Вообще хочется сниматься: побольше, с хорошими режиссерами, в хороших проектах – не только для того, чтобы показать себя (хотя и для этого тоже!) Втайне все мы мечтаем о популярности. За ней нельзя идти в нашу профессию, но помечтать о ней иногда можно. Кинопроект – это твоя известность, а дальше – твоя востребованность. Хотя сейчас, в эпоху «Instagram», ты можешь иметь два миллиона подписчиков, вообще не занимаясь творчеством... Но это не про нас!

Беседовала Дарья СЕМЁНОВА

Фото из личного архива

ШЕСТВИЕ ЛУЧШИХ

Премия «Тантана» («Триумф») учреждена Министерством культуры Татарстана почти десять лет назад, и за это время стала для республиканских театров одной из самых значимых и престижных. В Год театра главным организатором конкурса впервые выступил **СТД Республики Татарстан**.

Сохраняя традиции и развивая современные театральные направления, эта профессиональная награда решает и еще одну важную задачу — повышение престижа актерской профессии. Отсюда и формат: большинство из двенадцати номинаций определяют удачные дебюты, главные и второстепенные роли, эпизоды и лучшие ансамбли. Есть в этом списке и другие премии, в том числе «Лучший спектакль для детей», «Событие года». Высокую награду «За честь и достоинство» вручили в нынешнем году актрисе Татарского государственного академического театра им. Г. Камала **Наиле Гаревой**, а специальную премию имени **Ш. Закирова**, учрежденную памяти бывшего директора Камаловского театра, —

заведующему мебельным цехом этого же театра **Анасу Шакирзянову**. Специальным призом «Творческая командировка» Союза театральных деятелей Республики Татарстан наградили артиста Набережночелнинского государственного татарского драматического театра **Разиля Фахертдинова**. И еще целый ряд специальных премий, дипломов и призов Фонда поддержки развития культуры при президенте Татарстана, республиканского Министерства культуры, журнала «Сахнэ».

Но как бы в конечном итоге не распределялись голоса членов отборочной комиссии, чья задача выбрать из множества работ лучшие, «Тантана» дарит главное — возможность увидеть театральный процесс во всем его объеме, понять, что волнует сегодняшние национальные и русские театры Республики Татарстан, как они строят диалог со зрителем.

Сила корней

Театры Татарстана работают с национальной классикой, переосмысливая старые тексты и наполняя их новым звучани-

«Угашие звезды». Мензелинский драмтеатр





«Воспоминания барышни Гуляндам». Гуляндам — Р. Салыхова, Салих — З. Закиров.
Татарский театр драмы и комедии им. К. Тинчурина

ем. Такова музыкальная драма **«Угасшие звезды»** **Карима Тинчурина**, поставленная на сцене **Мензелинского драматического театра**. Режиссер **Баатр Колаев**, художник **Валерий Яшкулов**, композитор **Олег Чебодаев** и балетмейстер **Нурбек Батуллин** размышляют о войне, используя символику Первой мировой и реальные кадры кинохроники. Постепенно они уходят от временной привязки и создают образ слепой и равнодушной судьбы, которая разрушает равновесие мирной жизни, выкашивает целые поколения, не оставляет надежды. Судьбу не обмануть, как это и происходит в тинчуринской пьесе. Пытаясь уберечь своего возлюбленного от призыва в действующую армию, юная Сарвар идет на крайние меры и уговаривает его принять особое зелье. Но оно оказывается смертельным, а смерть Измагила не единственной. От горя умирает Сарвар, потом безответно любящий ее Надир, и живая нить обрывается. На происходящее взирают безликие равнодушные Мойры — женский хор в белых одеждах, и этот безэмоциональный фон делает заявленную авторами спектакля тему острой.

«Угасшим звездам» созвучна еще одна премьера Мензелинского театра — **«Холодные ножны»** в постановке режиссера из Якутии **Сергея Потапова** и художника **Валерия Яшкулова**. Философскую притчу, написанную специально для этого театра молодым драматургом **Михаилом Башкировым** (перевод **Ркаила Зайдуллы**), называют современным татарским эпосом. События разворачиваются в начале XX века, когда Россию захлестнули войны, революции, а лозунги о свободе и равенстве сменились террором. Вынуть меч из ножен легко, резюмируют драматург и авторы спектакля, но наступит момент, когда оружие может возобладать над человеком, и тогда удары обрушатся на самых близких людей. Вот зачем нужны холодные ножны — усмирить оружие, остановить кровопролития.

Сохраняя культурную память, в **Татарском государственном театре драмы и комедии имени К. Тинчурина** поставили **«Воспоминания барышни Гуляндам»** по повести **Амирхана Еники**. Режиссер **Рашид Загидуллин** посвятил свою новую работу двум выдающимся людям — писате-



«И это жизнь?..». Татарский академический театр им. Г. Камала

лю Амирхану Еники и композитору **Салиху Сайдашеву**. Дневниковые записи девушки Гуляндам воссоздают историю первой любви Салиха, начинавшего учителем музыки и занявшего со временем неоспоримое место классика в татарской культуре. На ее подлинность работает не только основанный на реальных дневниковых записях текст и музыка Сайдашева, но и тонкая игра двух молодых актеров — **Резеды Саляховой** и **Зульфата Закирова**.

Татарские театры продолжают возвращать забытые имена. **Айдар Заббаров**, недавний выпускник курса **Сергея Женовача**, сделал инсценировку повести **Гаяза Исхаки «И это жизнь?..»** и поставил на сцене **Государственного академического театра имени Г. Камала** спектакль, ставший одним из самых заметных театральных событий сезона. Сдержанная по форме, но емкая с точки зрения важных деталей сценографическая концепция **Булата Ибрагимова** позволяет максимально сконцентрировать внимание на внутреннем мире главного персонажа — молодого сельского муллы Халима. **Искандер Хайруллин** (по итогам конкурса «Гантана» это **лучшая**

мужская роль), соединяя в своем герое комическое и трагическое, создает образ человека, в котором уживается высокое и приземленное. Халим стремится к неведомому идеалу, но все время спотыкается о собственные неблагоприятные поступки — сутяжничает и склочничает из-за мелочей, флиртует с женщинами. Мечтает об особом духовном пути, где есть место только служению народу, но в итоге приходит к полному разочарованию. Воскликая в отчаянии: «И это жизнь?», Халим осознает внутреннюю катастрофу и понимает, что во всем повинен только он сам.

Глубоко психологическая проза Гаяза Исхаки гармонично ложится на язык современного театра, не теряя авторских красок и актуальности. Произведения этого писателя-эмигранта сегодня изучают в школах Татарстана, но долгие годы оно находилось под запретом и вернулось на родину только в начале 1990-х. Тогда Камаловский театр первым обратился к творческому наследию Исхаки, вернув зрителю после почти семидесятилетнего перерыва трагедию «Зулейха», а теперь и еще одну знаковую повесть «И это жизнь?..».



«Необыкновенные ичиги». В центре Ахмадулла — Л. Закирова. Казанский татарский ТЮЗ им. Г. Кариева

Имя **Гаяза Исхаки** появилось и в афише **Казанского татарского государственного ТЮЗа имени Г. Кариева**. Постановку по новелле «**Необыкновенные ичиги**» в инсценировке **Назифа Каримова** создали режиссер **Ренат Аюпов**, художник **Илшат Вильданов** и композитор **Миляуша Хайруллина**. История мальчика Ахмадуллы (эта роль в замечательном исполнении **Ляйсан Закировой** отмечена премией «Тантана» в номинации «Дебют»), мечтавшего о новых сафьяновых сапогах, выводит зрителя на тему истинных ценностей — семья, любовь и поддержка близких.

На плечах татарских классиков стоит литература современных писателей. Цикл «**Мишарские рассказы**» **Ркайля Зайдуллы** лег в основу спектакля «**Абага**» («**Папоротник**») **Буинского государственного драматического театра** в постановке **Егора Чернышова** (художественный руководитель постановки **Раиль Садриев**). В простых сюжетах много грустного и смешного — меняется жизнь

татарской деревни, рвутся родственные связи и что-то очень важное нарушается в общении близких людей. Но к счастью, есть в этом небольшом мирке деревенский дурачок, способный увидеть цветок папоротника и вдохновить односельчан на его поиски, а значит, приподняться над суетой, заново научиться мечтать. В этом камерном по форме спектакле много хороших актерских работ, и видно, что в Буинском театре сильная труппа. За короткое сценическое время **Гульзада Камартдинова**, **Гульназ Гизатуллина**, **Диляра Садриева**, **Ирек Гайнетдинов**, **Булат Гараев**, **Вильнур Шайхутдинов** исполняют одновременно несколько ролей, легко переходя из одного ампула в другое. Но по итогам голосования театральной комиссии в номинации «**Лучшая мужская роль второго плана**» отмечен **Ильфир Султанов**, создавший в спектакле образы Водителя, старика Альбира и Муллы.

Татарские театры не обходят стороной мировую классику, порой достаточ-



«Абага». Старик Альбира — И. Султанов. Буинский драмтеатр

но сложную. К 100-летию **Атнинского государственного драматического театра имени Г. Тукая** здесь поставили философскую притчу **Мориса Метерлинка «Синяя птица»** в переводе на татарский **Марата Хабибуллина**. Получилась объемная, наполненная фантазией, музыкай и светом постановка, созданная режиссером **Рашилем Фазлыевым**, художником **Геннадием Скомороховым**, композитором **Юрием Федоровым** и хореографами **Лилией и Айратом Багаветдиновыми**. Здесь наравне со взрослыми артистами играют дети из Атнинской школы искусств, погружаясь в запутанный сюжет, искренне проживая судьбы своих персонажей. Это говорит о хорошей работе педагогов, о сохранении театральных традиций коллектива, который вот уже целое столетие существует в селе Большая Атюня — самом маленьком населенном пункте России, где есть свой театр. Его «Синяя птица» названа **лучшим спектаклем для детей** и удостоена премии «Гантана».

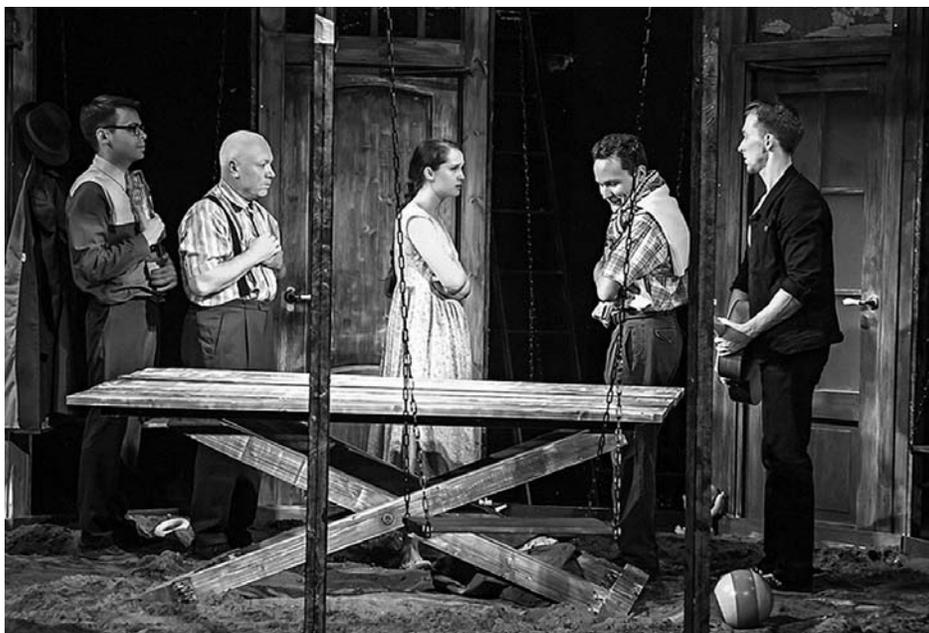
Другая заметная музыкальная премьера сезона — мюзикл **«Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна»** по мотивам романа **Марка Твена** на сцене **Казанского государственного академического русского большого драматического театра имени В.И. Качалова**. Его авторы — режиссер **Александр Славутский**, художник **Александр Патраков**, художник по костюмам **Наталья Пальшкова**, художник по свету **Денис Солнцев**, хореограф **Сергей Сентабов**, хормейстер **Леонид Тимашев** — создали вторую редакцию этого мюзикла. Много лет назад Славутский поставил его для выпускников самого первого актерского курса при Качаловском театре, но главные персонажи повзрослели, и сегодня в нем занята молодежь — **Славяна Коцеева** (Бекки Тэтчер), **Павел Лазарев** (Том Сойер), **Виктор Шестаков** (Гек Финн). За работу в мюзикле эти артисты получили специальную премию Фонда поддержки развития культуры при президенте Татарстана. Сохранились в постановке



«Синяя птица». Атинский драмтеатр им. Г. Тукая

«Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна». Казанский академический русский театр им. В.И. Качалова





«Старший сын». Театр «Мастеровые» (Набережные Челны)

и прежние исполнители. Например, **Марат Голубев** — в прошлом Гек Финн, а сегодня Мефф Потер. Небольшая, но запоминающаяся роль в исполнении талантливого артиста.

Еще один русский театр Республики Татарстан — **драматический театр «Мастеровые»** из **Набережных Челнов**. В общероссийском театральном пространстве он известен интересными работами, в которых и высокая драматургия, и яркий режиссерский почерк, и сильная труппа. В этом сезоне его афиша пополнилась очередной «корневой» пьесой — «**Старший сын**» **Александра Вампилова**. Поставил ее **Денис Хусниязов** в соавторстве с **Еленой Сарочайкиной** (сценография и костюмы), **Александром Рязанцевым** (световая партитура) и **Дмитрием Никитенко** (музыкальное оформление). Не нарушая тонкую ткань вампиловской пьесы, режиссер переосмысливает характеры персонажей. Бусыгин **Евгения Гладких** здесь вовсе не

лидер, и кажется, что из-за его нерешительности случайной встрече в маленьком городе не суждено стать судьбоносной. Сильва **Алексея Ухова** — легкий человек авантюрного склада, но уж точно не подлец. Он как раз способен на поступок, именно ему режиссер отдает в самом начале решающие слова о том, что Бусыгин приехал познакомиться со своим отцом. Встреча с Сарафановым, которого **Евгений Федотов** наделяет сильным характером и несуетностью, кардинально меняет Бусыгина. И фраза: «Кто мой отец...» звучит болезненной нотой. Ведь этот вопрос парень задавал себе много раз и теперь с каким-то детским изумлением и доверчивостью открывает близкого по духу человека.

Центром сценографического рисунка авторы сделали песочницу во дворе дома, где ноги вязнут в песке и каким-то чудом сохранились старые игрушки. Это и образ не совсем счастливого детства Бусыгина и Нины, и место, где разворачи-



«Место есть лишь в тишине». Альметьевский татарский драмтеатр

ваается игра в отца и сына, невесту и жениха, брата и сестру. Пока не заигрались, Сильва честно предлагает Бусыгину уехать, но, видимо, уже сама судьба следит за раскладом и выводит героев из придуманного сюжета в реальность. Счастливый финал пьесы, хорошее послевкусие оставляет новая работа Дениса Хусниyarова.

Энергия молодых побегов

У Казанского ТЮЗа появилось второе дыхание, и связывают это с именем молодого режиссера **Туфана Имамутдинова**. Его недавняя постановка «Бал. Бесы» по **Ф.М. Достоевскому** обозначена как спектакль-монолог. Работая над инсценировкой, Имамутдинов взял за основу главу из романа Достоевского, в которой действие разворачивается на балу у губернатора, после чего начинается цепь трагических событий, предвещающих будущую революцию. На Россию неизбежно надвигается катастрофа, и ее страшный образ усиливает шаткая, приподнятая над сценой поверхность (ху-

дожник-постановщик **Лилия Имамутдинова**), где произносят свои монологи штабс-капитан Лебядкин (**Камиль Гатауллин**), Шигалев (**Полина Малых**), фон Лембке (**Эльвина Булатова**), Карамзинов (**Егор Белов**), Маньяк (**Гузель Валишина**), Верховенский (**Ильнур Гарифуллин**). Пронзительные звуки открытых струн сломанного пианино усиливают ощущение глобального разлома. Так рвутся нити прежних государственных устоев, и совсем скоро новая власть завяжет много грубых узлов. Спектакль Казанского ТЮЗа «Бал. Бесы» назван **событием года**.

Еще одно авторское высказывание **Туфана Имамутдинова** — спектакль «Место есть лишь в тишине», поставленный на сцене Альметьевского татарского государственного драматического театра. Он создан совместно с драматургом **Равилем Сабыром**, композитором **Эльмиром Низамовым**, хореографом **Марселем Нуриевым** и художником **Лилией Имамутдиновой**. Построенный в основном на пластике, спектакль тем не ме-



«Сююмбике». Татарский академический театр оперы и балета имени М. Джалиля

нее обостряет Слово, дает возможность обрести потерянный смысл таких понятий, как любовь, семья, война, культура, тишина. Цельная по форме, концептуальная работа Альметьевского театра отмечена специальным дипломом Министерства культуры Республики Татарстан.

Одной из премьер сезона **Казанского камерного театра «SDVIC»** стала комедия «АРТ» по пьесе **Ясмину Реза** в постановке **Александра Фельдмана**. На первый взгляд почти абсурдная история, когда один человек приобретает дорогую картину со странным сюжетом — абсолютно белый холст, а двое его друзей спорят об этом странном поступке, выплескивая собственные обиды, обнажая амбиции, комплексы. Возникает лабиринт человеческих взаимоотношений, преодолеть который непросто, но если дойдешь до финальной точки, сохранишь главное — дружбу. Картина же, пусть и купленная за огромные деньги, ничего не стоит. В этом «разговорном» спектакле главенствует не физическое действие, а внутренняя драматургия каждого персона-

жа. Психологический клубок, где встречаются сложные узлы, распутывают **Ильнар Сунгатов** (Марк), **Дмитрий Черных** (Серж), **Азат Хайдаров** (Иван).

Зеленодольский музыкальный театр, один из самых молодых в Татарстане, обратился к истокам мировой драматургии и поставил фантазию «**Смехалион**» по произведениям античного комедиографа **Тита Макция Плавта**. Лишь пунктирно обозначая древнюю эпоху, режиссер **Евгений Казанцев** создал ироничный и яркий спектакль о предназначении художника и его непростом пути во все времена. Хитроплетение интриг в сюжетах комедий Плавта «**Хвастливый воин**», «**Купец**» и «**Куркулион**» понятны и сегодняшнему зрителю, а вокальная и хореографическая линии делают постановку настоящим праздником для всех, кто приходит на «Смехалион» по нескольку раз.

Зеленодольский музыкальный театр только в начале своего пути, но о его профессиональном становлении говорит репертуар, где находится место мюзиклам



«Арт». Казанский камерный театр «SDVIG». Марк — И. Сунгатов, Иван — А. Хайдаров

«Ромео и Джульетта» Л. Веббера, «Красавица и чудовище» А. Манкена, «Обыкновенное чудо» И. Шварца, спектаклям «Порог» А. Дударева, «Нервные люди» М. Зощенко. Он не боится экспериментировать, и одним из таких смелых поступков стал мюзикл «Воображариум» на музыку финского композитора Туомаса Холопайнена. Два года назад Зеленодольский музыкальный стал участником федерального проекта «Театры малых городов» и тогда же его деятельность была отмечена специальным дипломом «За культурное развитие» в рамках республиканской премии «Тантана».

Сезон 2018–2019 в Татарстане оказался наполненным по-настоящему значимыми театральными событиями, и впервые премия «Тантана» в этой номинации распределилась одновременно между тремя театрами. Выбор оказался нелегким, но решение в конечном итоге верным. «Событием года» назван спектакль Камаловского театра «И

это жизнь?..» и национальная опера о легендарной татарской царице «Сююмбике» Резеды Ахияровой в постановке Юрия Александрова на сцене Республиканского академического государственного театра оперы и балета имени М. Джалалия. Еще в этом списке «Анна Каренина» Л.Н. Толстого — первый в истории театральной Казани иммерсивный спектакль, представленный Фондом поддержки современного искусства «Живой город».

Над созданием этого действительно грандиозного театрального полотна работала большая команда профессионалов — главный режиссер Диана Сафарова, режиссер Регина Саттарова, сценарист Елена Савченкова, композитор Георгий Морозов, режиссеры по пластике Джондо Шангелия и Кабул Амонов. Казанская «Анна Каренина» — абсолютно живая, дышащий спектакль, лишенный всех условных театральных стен, погружающий зрителя в сюжет знаменитого



«Анна Каренина». Фонд поддержки современного искусства «Живой город»

романа настолько глубоко, что он сам невольно становится его частью.

Спектакль играют в старинном особняке купца Демидова, но не только это важное обстоятельство работает на его образ. Профессионализм авторов проявляется в мельчайших деталях интерьера, где все по-настоящему — подлинные предметы быта той поры, запахи, звуки. Профессионализм в подборе актеров, способных существовать в сложнейших условиях — в окружении зрителей, когда в полном смысле слова ощущаются дыхание и биение сердца, и не потерять нерва игры, ни на секунду не выйти из образа. И вряд ли удастся выделить лучших, потому что каждый исполнитель от начала и до конца четырехчасового действия остается достоверным и точным, погружаясь в самые глубины характера своего персонажа и являя настоящее чудо перевоплощения. Можно только назвать **Анору Халматову** (Анна Каренина), **Арсения Курченкова** (Алексей Каренин) **Айгуль Халиуллину** (Дол-

ли), **Артема Куртымова** (Стива), **Булата Минкина** (Левин), **Залину Насырову** (Китти), **Эльдара Гиниятова** (Сергея Каренин), **Евгению Шустрову** (Агафья)...

Фонд поддержки современного искусства «Живой город» в 2013 году учредили Диана Сафарова, **Артем Силкин** и **Инна Яркова**. Всего за несколько лет эта некоммерческая организация сумела создать в Татарстане актуальное пространство творчества, которое сегодня объединяет многие российские города. Среди наиболее знаковых проектов «Живого города» ежегодные театральные лаборатории «Город АРТ-подготовка» и «Свияжск АРТель», лаборатория по поддержке театров малых городов России и многое другое. Теперь «Анна Каренина» — подарок театрам, новое слово в театральной истории Республики Татарстан.

Елена ПЛЕБОВА

Фото с официальных сайтов театров

Краснодарский академический театр драмы имени М. Горького представит премьеру по пьесе Карло Гольдони **«Слуга двух господ»**.

О выборе материала и работе над ним рассказывают главный режиссер театра и постановщик спектакля **Константин Демидов** и художник **Андрей Климов**

«МЫ СТАВИМ КОМЕДИЮ ДРУГОГО УРОВНЯ»

— *Константин Николаевич, вы впервые ставите спектакль в стенах Краснодарского театра драмы. Скажите, почему выбор пал именно на пьесу «Слуга двух господ»?*

— Вопрос требует достаточно развернутого ответа. Для меня есть несколько важных вещей в выборе этого материала. Во-первых, эта пьеса давно не дает мне покоя. Я много читал разножанровой драматургии того времени, но, видимо, именно со «Слугой» образовалась некая связь. Тему я сформулировал для себя и передал артистам так: эта история про невыносимую легкость бытия. Мне нравится в этой истории то, что главный герой — сознательно или бессознательно — максимально запутывает обстоятельства, чем, в каком-то смысле, разрушает жизни остальных героев. Если бы они погибли и Труффальдино попал бы под суд, то фактически, его приговор звучал бы как «доведение до самоубийства». Тем не менее, Гольдони предлагает нам волшебную развязку сюжета.

Почему мне интересна невыносимая легкость бытия? Ответ, наверное, кроется в моей встрече с Вячеславом Полуниным. В 2004 или 2005 году я был у него на мастер-классах, где он рассказывал о себе, о пути своего становления и овладения клоунадой. Я его считая одним из немногих, кого сегодня можно назвать «человек мира». Его все признают, всем нравится, что он делает. После встречи были вопросы, и одна участница спросила его: почему на протяжении восьми лет он привозит в Москву один и тот же спектакль — «Снежное шоу», неужели нет в репертуаре других постановок? Вячеслав Иванович ответил, что есть равный по красоте и масштабу «Снежному шоу» спектакль, который



Константин Демидов

называется «Диабло» — про дьявола. Он сказал, что этот спектакль привозит в благополучные и богатые страны, в жизнь которых было бы неплохо добавить немного черной мистики. А в России, как выразился Полунин, «где один сплошной диабло», надо смотреть только прекрасные сказки, которые можно положить на другую чашу весов относительно окружающей реальности. Во мне что-то откликнулось на эти его слова, а через несколько дней я понял, что он сформулировал для меня важные вещи относи-

тельно направления в понимании профессии, творчества, искусства.

Ко всему прочему, я часто ходил в Москве на спектакли в так называемый период «режиссерской жести», когда на сцене всегда было много крови, расчлененки... Понятно, что это может быть здорово сделано, убедительно даже. Но я не могу на это радостно смотреть, ухожу со спектакля подавленный. Я вообще живу с таким ощущением, что в России сейчас, на самом деле, один из самых благоприятных периодов: если отматывать годы истории назад, русскому человеку, с точки зрения быта и финансов, никогда так хорошо не было. Но при этом, присмотревшись, я вижу, что благополучие все-таки внешнее, все гонится за какой-то красивой картинкой. Вырабатывают свою зарплату, покупают дома и автомобили, а внутри остаются глубоко несчастными. Наверное, поэтому люди так любят приходить в театр именно на комедии: нужна компенсация эмоциональной выхолощенности.

Современные драматурги часто жалуются, что их пьесы никто не ставит, хотя в них якобы отражены наисовременнейшие реалии. Да, но риск выбрать новый материал — непроверенный, зачастую, к сожалению, не приспособленный к сцене, — очень велик. К тому же, не все театры готовы нагружать и без того нагруженного какими-то проблемами зрителя, так как это потянет за собой потерю в заработке. Поэтому в репертуаре и возникают комедии, носящие чисто развлекательный характер. Другой вопрос о качестве некоторых из них — я имею в виду как драматургию, так и их постановку на сцене.

На мой взгляд, пьеса «Слуга двух господ» — тот самый материал, который проверен и временем, и театрами, и публикой. К тому же, я считаю, что она подходит для начала моей творческой деятельности в этом театре хотя бы потому, что я бы не хотел с первого спектакля загрузить зрителя высокой трагедией. Хочется начать легко и празднично. Встретиться со зрителем на легком и понятном ему материале. Это будет очень красивый спектакль с великолепными актерскими работами, что стало

понятно на первых же читках пьесы. Как главный режиссер я, глядя на нынешний репертуар театра, понимаю, что эта постановка будет хорошей заменой в направлении давних спектаклей «плаща и шпаги».

— Вы ставите спектакль на большой сцене театра, на тысячный зал. Это совсем не те масштабы, с которыми вы привыкли работать: все предыдущие постановки были на камерных площадках. Скажите, какие приемы работы будете использовать? Есть ли какие-то трудности или опасения?

— Думаю, спрогнозировать что-то в данном случае невозможно, надо просто попробовать. И надо отметить, что я все-таки ставил спектакли на больших сценах. Не таких, как в Краснодарской драме, но опыт имеется. К тому же, я искренне восхищаюсь, как с самой огромной театральной сценой в Европе и Азии удается справляться Борису Афанасьевичу Морозову — режиссеру Театра Российской армии. Это все говорит лишь о том, что работать с площадками даже такого масштаба возможно, и я понимаю, что у меня нет страха от этих размеров. Я вижу, как работали режиссеры, которые здесь уже ставили спектакли. Это какие-то простые вещи на самом деле. И, благодаря моему мастеру Леониду Ефимовичу Хейфецу, боязни площадки такого размера у меня нет.

У меня был опыт работы с камерным пространством на 160 зрителей в театре «Сфера», где сцена-арена, наподобие цирковой. И там я испытывал некое волнение, потому что зритель всегда, на любом спектакле, сидит вокруг артистов и очень близко к ним. К стандартной итальянской сцене-коробке, как у нас в театре драмы, российский режиссер и артист приучены с институтом. Поэтому боязни перед этим пространством никакой нет, есть желание его освоить. Пьеса Гольдони сама по себе располагает к тому, что артисты должны работать с колоссальной подачей энергии в зрительный зал, подачей текста и жестикуюляцию, укрупняя актерские оценки.

— Расскажите, будут ли какие-то несвойственные для привычного прочтения решения? Какой способ существования актеров вы выстраиваете?



На репетиции

— Я бы очень хотел поставить спектакль в жанре «дель арте», но у меня и у артистов нет навыков и должного опыта работы в этой технологии. И задача досконально изучить это направление перед нами не стоит. Хочется сделать понятный современному зрителю эквивалент такой драматургии и подарить им два часа праздника и хорошего настроения. Но при этом мы с актерами разбираем пьесу «Слуга двух господ» на нескольких уровнях, плюс ко всему, каждую написанную автором подробность насыщаем подтекстом и вокруг нее выстраиваем жизнь героев. Даже самая мелкая деталь, которую читатель может оставить без внимания, для нас становится крайне важной.

Как режиссер, я себе поставил задачу найти некую золотую середину между «дель арте», когда актер играет только маску/характер, и привычным нам всем психологическим театром, где происходит внутреннее очеловечивание и оправдание того или иного персонажа/поступка. Я со своей стороны постараюсь сделать так, чтобы это соединение несоеди-

нимого было живо и динамично на сцене. У меня был небольшой опыт в игре с жанрами и направлениями, например, в сращивании фантастического и реалистического. Меня мастера научили, как это сделать. А главный интерес — посмотреть, как все получится, это ведь любопытно.

Думаю, что такие эксперименты внутри профессии — ее неотъемлемая часть. Ты живой в своем деле, когда постоянно себя в нем исследуешь, что-то пробуешь. Человек всегда использует пространство театра для познания себя. В нашем спектакле никаких тенденциозных новшества на сцене не будет, нет стремления размыть границы театрального искусства, или перевернуть ее с ног на голову. Хочется просто адекватно и убедительно рассказать о том, что случилось.

— *Какого зрителя хотели бы видеть в зале во время спектакля? Кому будет адресована премьерная постановка?*

— Тот период, в который была написана пьеса «Слуга двух господ», как и многие другие пьесы того времени, позволяет нам определить жанр как «высокая комедия». Тогда было два жанра, второй — «высокая трагедия».

Люди разговаривали высоким стилем, что совершенно непривычно сегодня нам с вами — как зрителям, так и самим актерам. Так что как ни крути, публика получит порцию культуры речи — витиеватой, поэтической, динамичной, остроумной.

Ко всему прочему, в то время не было задачи смешить только ради смеха. За основу бралась вроде как простая ситуация, которую автор докручивал до чего-то невероятного для персонажей и увлекательного, но при этом поучительного — для зрителя. И ведь драматурги работали не только над уровнем сюжета, они в нем захватывали несколько культурных пластов.

В сказочных, как я их вижу, персонажах я буду искать человека, который со страхами, страданиями и переживаниями прошлых столетий максимально соприкоснулся бы со зрителем XXI века. Мы не отбрасываем в сторону темы Гольдони, которые

из века в век себя не изживают: потому что они не банальные, потому что они относятся к каждому из нас, потому что они глубокие. Это само по себе говорит о том, что мы ставим комедию другого уровня.

Современному зрителю любого возраста и вкуса будет интересен этот материал, поэтому «Слуга двух господ» не теряет свою актуальность с годами. Одни будут смеяться над глупостью Труффальдино и над тем, какой он «прикольный». Другие будут следить за поворотами сюжета и за тем, как всем предстоит его распутывать каждую секунду сценического времени. Третьи будут рассматривать костюмы и декорацию, выстроенную до мельчайших деталей. А кто-то будет искать и разгадывать дополнительные смыслы, которые мы туда, конечно же, закладываем.

Записала Анастасия ГРОМОВИКОВА

«МНЕ ИНТЕРЕСНО ВСЕ»

— *Андрей Эдуардович, первый вопрос, который я традиционно задаю в ходе знакомства, казался бы, простой: какая концепция в искусстве вам ближе всего? Искусство как инструмент воспитательный, образовательный, развлекательный или какой-либо еще?*

— Я ишу в искусстве эмоции. Мы ходим в театр или смотрим кино для того, чтобы испытывать эмоции. Искусство ради искусства?.. Искусство должно уводить нас от реальной жизни, с одной стороны, а с другой — должно, конечно, отражать окружающую реальность. В начале двухтысячных годов я плотно работал с лидерами новой драмы. Спектакль Михаила Угарова «Обломов», который я оформлял, стал для театральной Москвы того времени легендарным. Тогда я очень интересовался Новой драмой. Сейчас, как мне кажется, в искусстве слишком много натурализма. Я не хочу показывать консерватором, который должен говорить о том, что искусство призвано нас возвышать. Многие сегодня впадают в другую

крайность. Раньше театр стоял как бы на куртах: в романтических, поэтических спектаклях герои умирали подчеркнуто-театрально, в красивых позах под аплодисменты зрительного зала. Я очень люблю разнообразие в жизни и в театре. Сейчас мы переживаем такой период, когда вокруг красота умирает в ужасных мучениях. Я вижу огромное количество отталкивающе некрасивого. Безобразное всегда присутствовало в искусстве, часто, чтобы подчеркнуть гармонию и совершенство. Как ни странно, один из моих любимых режиссеров — Алексей Балабанов, но это не отменяет того, что другой мой любимый режиссер — Лукино Висконти. Это совершенно разные художники, но их обоих интересовали эмоции, страсти и люди, добро и зло, высокое и низкое. Мне интересно все, что про людей, все, что связано с искусством и тем, что вырывает меня из привычного потока ежедневной суеты.

— *То есть вас интересует то, к чему можно прикоснуться как к некоему неощущаемому?*



Андрей Климов

— Да. Я вижу, что мы живем в мире, который постоянно упрощается. Я комплекую из-за того, что у меня нет времени смотреть современные фильмы или сериалы — какие бы интересные они ни были. Многие фильмы, которые рекомендуют знакомые, мне не нравятся, они кажутся примитивными. Я сейчас понимаю — фильмы, которые я смотрел в детстве, были сложнее и рассчитаны на взрослых и более образованных людей. А сегодня сценаристы боятся, что их не поймет зритель, не столь подготовленный к сложным перипетиям сюжета и разного рода отсылкам. Все будто с вопросительным подмигиванием: мол, вы поняли, о чем речь. Раньше режиссера это не интересовало. Ты смотришь Антониони и понимаешь, что должен посмотреть второй, а потом и третий, и четвертый раз. Сейчас у большинства нет времени смотреть кино по несколько раз, поэтому его все чаще снимают как-то «простенько». Я удивляюсь фильмам, которые получают «Оскар», их прямолинейным фабулам, отсутствию многоплановости, скудости подтекстов и примитивности линий повест-

ования. Я за то, чтобы театр был и понятен и волновал смыслами, красотой, аллюзиями. Это ведь и вызывает эмоции — то, за чем я прихожу в театр. Лев Толстой не любил оперу, говоря, что в жизни мы ведь не поем. Но мы же плачем в опере. Я за то, что меня эмоционально трогает.

— *Вы с 1995 года непрерывно работаете в театре, профессиональный опыт у вас достаточно большой и разнообразный. И художники меняются, и театр, и само время. Скажите, как менялось ваше отношение к профессии на протяжении жизни?*

— Вы знаете, со мной происходит странная история: я вижу, как мне с каждым годом все интереснее работать. Всегда казалось, что 50 лет — это такая старость, что на кладбище пора. А сейчас мне 51 год, и так интересно жить! Когда мы учились, один из педагогов нам постоянно цитировал Ван Гога: «Самое главное — стать хозяином своего карандаша». Я понимаю, что нормальный человек всегда в ученичестве, даже в 80 лет. Но также понимаю, что я сегодняшний многое могу и многое знаю, а главное — мне все интересно. Ко всему прочему, в работе я всег-



Репетиция спектакля «Слуга двух господ». Фото И. Романюка

да был перфекционистом. Я не могу отречься от своих первых спектаклей, сказав, что много сделал ошибок в той или иной постановке. Что-то я, конечно, сделал бы по-другому. Сегодня я могу делать одновременно несколько спектаклей в театрах разных городов. В прошлом году у меня был случай, когда я нарисовал спектакль по Булгакову, предполагающий сумасшедший бюджет, который театру был не по силам. Было принято решение перекроить эту работу, более того — перенести премьеру с большой сцены на малую. Мы начали не переделывать, а просто-напросто заново сочинять спектакль с моей коллегой-художницей. И это ведь тоже безумно интересно!

— *Это значит, что вы вдохновляете себя самим процессом работы?*

— У меня пока некий кураж есть, да. В моей жизни много чего не случилось, но то, что я люблю свою работу — для меня какой-то подарок небес. Я счастливый человек. Когда вижу в пятницу в московских ресторанах несчастных напивающихся людей, отмечающих конец рабочей недели... Я понимаю, что, работая уже много лет без выходных,

я не схожу с ума. Я каждый день принимаю какой-то вызов, который меня интересует и увлекает.

— *Скажите, а что вас вдохновляет в работе над конкретным произведением? Режиссер выбирает материал и предлагает название. С чего начинается поиск решения будущего спектакля?*

— Всегда по-разному. Во-первых, есть такие режиссеры, которые все сразу знают. Они звонят и делятся уже придуманным, но оставляют поле для творчества, где уже я могу фантазировать и придумывать.

— *Грубо говоря, режиссер говорит «что», а вы решаете «как»?*

— Да. Бывает, мне предлагают «Сон в летнюю ночь» Шекспира, где все действие происходит в компании современных хипстеров. Или же мы ставим пьесу Чехова, и режиссер хочет спектакль из мельчайших деталей быта времен самого Чехова. У меня есть и такие спектакли — вплоть до антикварных предметов, и другие — осовремененные или стилизованные. Мы живем в эпоху пост-постмодерна, настолько все уже было. Я вижу кризис в моде, например, где

появившиеся «гении» всегда на чем-то базируются и быстро выжигаются, перегорают. Мы, так или иначе, смотрим новое прочтение творцов прошлых лет, подражание, цитирование, стилизацию... Меня на самом деле расстраивает, что в театре существует мода. Да, она была и есть всегда, но не до такой же степени... в театре. Сегодня, как мы видим, мода на черно-белую или черно-бело-красную сценографию в спектаклях. Я смотрю на это и не понимаю: это Чехов? Горький? Уайльд? Это все в каком-то усредненном оформлении, под которое подложи любую историю — все сработает одинаково. Это становится общим местом. Имея такой колоссальный поток информации, видя бесконечное количество образов мировой культуры, которые любой двумя кликами может найти в интернете и посмотреть, — делать бесконечно одинаковые оформления?.. Стираются границы индивидуальности художников в принципе, я не отличаю одного автора от другого. Лично я не хочу быть неузнаваемым. Может быть, кого-то раздражает, а кто я делаю избыточные или перенасыщенные по яркости и деталям костюмы. Но я считаю, что театр может быть и таким. Я люблю разный театр и могу работать в разных по стилю постановках, сохраняя свой почерк, который, как мне кажется, у меня есть.

— *Тем самым вы подтверждаете, что верны сами себе, возвращаясь к первому вопросу. Говоря о моде в театре, о старой школе театральных художников и современных тенденциях, скажите, что в профессии недопустимо? Чем художнику театра любого направления и стиля пренебречь ни в коем случае нельзя?*

— Я боюсь скатиться к высоким словам, к некой декларации... Но я вижу халтуру. Как бы много ты ни работал, ты должен иметь отстраненный критический взгляд на то, что ты создаешь. Да, ты можешь ошибаться. Но тебе не должно быть все равно. Равнодушие — это ужасно. Выгорание наступает у всех, но нельзя халтурить. Это, правда, видно. У представителей всех творческих профессий.

— *Давайте перейдем ближе к премьерному спектаклю в театре драмы. При полном понимании того, что пьеса «Слуга двух господ» —*

грамматно и интересно построенный материал, классика мирового репертуара, хочется узнать ваше мнение о том, почему она — вне времени — так популярна?

— Я скажу сомнительную вещь, но... мне кажется, что нам иногда просто нравится смотреть на актерскую игру. Мы смотрим фильм «Ирония судьбы», зная его покадрово. Но ведь хотим его смотреть, потому что нам очень нравится, что герои такие узнаваемые, такие близкие, такие очевидные, такие недотепы иногда... И все знают, что будет в конце, и все желают героям этого приятного радостного финала. Я недавно пересматривал фильм «Труффальдино из Бергамо» с Константином Райкиным и восхищался работой великолепных художников, которые в советское время не выезжали ни в какую Венецию. Работая по каким-то гравюрам и журналам, они создали в кадре эту Венецию (в которой я сам был), так, что веришь, будто фильм снимали именно там. А художники по костюмам, не имеющие дорогих тканей, воссоздали ту эпоху — как это красиво и с какой любовью придумано и сделано! Мне кажется, мы хотим прийти в театр и увидеть некое радостное простодушие, и, в том числе, порадоваться за артистов. Я скажу банальную вещь: артист крайне важен в театре, он часто удивляет. Я пришел на репетицию и увидел, что актеры просто читают эту пьесу. Еще ничего нет, это только начало пути. А мне уже смешно — настолько талантливо они это делают.

— *Вы уже работали в Краснодарском театре драмы: с режиссером Вадимом Данцигером вытускали спектакль «Один день из жизни города М.» (по повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон», 2015 год — А.Г.). Скажите, в чем кардинальная разница и в чем сходство вашей работы над тем и нынешним спектаклем?*

— Сходство в том, что в обоих спектаклях присутствует мой почерк. Думаю, он у меня есть. Я раньше переживал, что зритель может не узнать меня в разнообразии моих художественных решений. Потом я понял, что мой стиль узнать все-таки можно, я не могу его не транслировать. Но при этом для театрального художника хорошо, когда ты разный, потому что авторы и режис-



Репетиция спектакля «Слуга двух господ». Фото И. Романюка

серы, с которыми ты работаешь, разные. В первую очередь, разные авторы, которые предполагают разные подходы к работе с их материалом. «Один день из жизни города М.» был решен более традиционно, более строго. Костюмы в нем близки к историческим, периода написания повести. Костюмы же в «Слуге двух господ» будут созданы по силуэту XVIII века, но по тканям и по цвету они будут более яркими, более современными, что ли.

— *А что было для вас самым сложным в работе над созданием спектакля «Слуга двух господ»?*

— Сроки. Я планирую свою работу на два года вперед. Когда поступило предложение, я понимал, что мне будет тяжело, потому что мой график уже сверстан достаточно плотно. Но в данном случае мне очень захотелось поработать с Константином Демидовым, молодым режиссером, с которым я давно знаком. Да и пьеса мне всегда нравилась, и я еще ни разу не оформлял ее. Тем не менее, нам в столь короткие сроки, причем дистанционно, удалось все решить и обо всем договориться.

— *В таком случае заключительный и самый интригующий читателя вопрос: какое на-*

строение вы хотели бы передать зрителю своей работой? Какие эмоции вызвать в зале?

— У французов есть понятие «Art de vivre» — «Искусство жить» Труффальдино — он эту жизнь ест ложками. Ему так всего мало — еды, любви... он сумасшедший жизнелюб. Нас, русских, все упрекают, что мы ходим мрачные и никогда не улыбаемся, что нам многое не в кайф. Да, по большому счету мы закрытые, но это не означает, что мы не можем жить так же распахнуто, широко, открыто. В Краснодаре столько солнца, цветов, такой легкий воздух, который доносится с моря, — в этом есть радость юга, итальянская дольче вита. Я хочу, чтобы это было в нашем спектакле. Чтобы было радостно, чтобы всех захлестнула эмоция праздника. Я уже говорил, что мы ходим в театр за эмоциями. Так вот я хочу, чтобы зритель после нашего спектакля выходил на подъеме и радостно шел в парк с девушкой гулять, например, или же в ресторан с друзьями вкусно поужинать. Чтобы люди поймали это настроение «дольче вита» и перенесли его в свою жизнь.

Беседовала Анастасия ГРОМОВИКОВА

ПРО РОЗЕТТУ – И ТУ, И ЭТУ

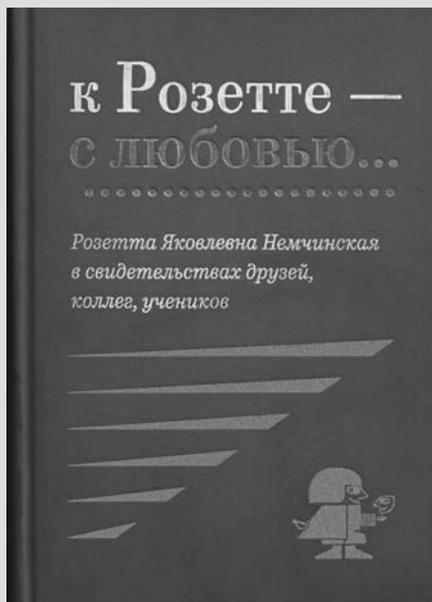
«К Розетте – с любовью... Розетта Яковлевна Немчинская в свидетельствах друзей, учеников». Москва, Российский государственный институт театрального искусства – ГИТИС, 2019

Если бы над книгой о профессоре ГИТИСа **Розетте Немчинской** корпели лучшие полиграфические дома страны, если бы в институте, где она руководила своей мастерской, воспитывая и актеров, и режиссеров, объявили конкурс на лучшую концепцию издания и прочая, и прочая, и прочая, результат получился бы таким, каким получился. Воспоминания о Розетте непременно бы оказались под ярко-красной обложкой, разделены бы, как есть, на семь глав (все равно, что семь нот), начинались бы прологом от **Бориса Поюровского** и завершались словом **Максимилиана Немчинского**, в выходных данных поименованного составителем и ответственным редактором.

Эту книгу придумал он, Максимилиан Изяславович, Макс или — Мака, как звала его Розетта, и никто, кроме него, не сумел бы сложить летящую к небесам серенаду о ней — его жене, друге, спутнике, коллеге. Вместе они прожили более 50-ти лет. Вместе выпустили несколько актерских и режиссерских курсов. Вместе объездили полсвета, чтобы повсюду знали об их ГИТИСе и его студентах.

Книга о Розетте — это его, Макса, признание в любви. Это книга — об их жизни и об их творчестве. Это книга о ГИТИСе, увиденном ими и теми, кто был рядом и входил в круг Немчинских на протяжении многих счастливых лет (а таким несть числа). Книга о счастье, которое никуда не исчезло и никуда не делось с уходом Розетты, потому что счастье живет в выпускниках, продолжателях, друзьях.

И все-таки, в первую очередь, это книга о Розетте. Человеке необычайно одаренном, многомерно талантливым, влюбленном в жизнь и ее обитателей, в



театр и музыку, в профессию и профессионалов. Заметки, эссе и очерки, составившие повествование, на первый взгляд, между собой не всегда корреспондируются, не во всем скрепляются единой логикой рассказа, не резонируют друг другу, будучи поделенными на главы, разделы и «департаменты». Но вот что удивительно: на любой странице, открытой случайно или невпопад, с любой строки или наугад выбранного абзаца — на тебя, улыбаясь, «глядит» Розетта — совсем такая, какой ее знал, любил и помнит театральный люд.

Строго говоря, Розетта не была человеком наболо выверенных правил и не подчиняла свою жизнь абсолютному распорядку. А была воплощенной стихией, спонтанным порывом и непрерыв-



*Розетта
и Максимилиан
Немчинские*

ным полетом. Все вокруг нее вихрилось и срывалось с мест, шумело и бурлило, закипало, как в горячем котле. Розетта ценила жизнь и умела жить. Сейчас это ее умение определили бы как витальность, но «витальность» — неподходящее для образа Розетты слово, ей годится — «страсть». Точно так же, как и новомодной «харизмой» артистически яркую и человечески страстную натуру Розетты не объяснить. А вот «характер» и «индивидуальность», делавшие ее уникальной творческой личностью, — то самое, что надо поставить в один со «страстью» ряд. Розетта была человеком с характером, страстным, обладавшим индивидуальным вкусом к жизни, которую превращала в театр, и краски этого театра всегда оказывались праздничными, поющими, переливающимися светом счастья.

Собственно, обо всем этом со страниц книг рассказывают ее друзья и ученики — актриса **Елена Козелькова**, режиссер и педагог **Давид Ливнев**, искусство-

вед **Марина Чегодаева**, концертмейстер **Ирина Иолович**, дрессировщик **Таисия Корнилова**, птенцы гнезда гитисовского **Дмитрий Бертман**, **Александр Федоров**, **Георгий Исаакян**, **Дмитрий Черняков**, **Василий Бархатов**, **Василиса Николаева** etc. От самой Розетты — о мюзикле, из ее книжицы, увидевшей свет в 1988 году после того, как она защитила диссертацию и стала применять на практике то, что сначала искала в теории и анализе. Оказалась первой, кто наработал методику обучения актера бурно развивающегося жанра, сначала организовала школу мюзикла, а потом набрала специализированные курсы для обучения ему в ГИТИСе. Розетта любила узнавать новое, ставить неизвестное, учить неведомому. Ее режиссерский и педагогический дар сложились благодаря неугасимости театрального духа и неизбывной тяги к познанию. Розетта умела открывать горизонты и выводить за границы привычного своих учеников. Тут в пору про-



Розетта Немчинская в Учебном театре ГИТИСа

цитировать Марину Чегодаеву, давшую идеальный портрет Розетты в стихах:

*Моя Розетта,
Раз та, раз эта —
Вы так прелестны и хороши.
И нет предмета
Милей, чем эта
Моя Розетта —
Кристалл души!*

«Та» Розетта поселилась в душе и памяти многих. «Эта» — вот она, как живая: улыбаясь, смотрит на нас со страниц книги, приободряет и лукаво подмигивает. Словно просит никогда не унывать, снова и снова влюбляться в свое дело, ценить жизнь и театр по-настоящему, как могла сама.

Читайте книгу про Розетту — про «ту» и «эту», читайте с любой страницы «наугад». Там отовсюду пробивается талант. Азартно жить, горячо любить и страстно творить.

Сергей КОРОБКОВ

ИСПОВЕДЬ СЧАСТЛИВОГО ЧЕЛОВЕКА

Павел Хомский. «Я счастливый человек...». Москва: Театралис, 2019

Это книга о профессии, несмотря на то, что на первый взгляд она может показаться вполне традиционными мемуарами, монологами **Павла Осиповича Хомского**, бережно записанными и составленными по хронологии **Виктором Борзенко**, сумевшим сохранить живую интонацию непосредственного человеческого общения. И потому, когда читаешь книгу «Я счастливый человек...», слышишь голос Павла Осиповича, видишь его улыбку, блеск совершенно молодых у человека преклонного

возраста глаз и — вспоминаешь, вспоминаешь те долгие десятилетия, что прошли рядом с его театрами в Москве, со спектаклями, которые не забываются со временем.

Я не оговорила, назвав эту книгу повествованием о профессии, потому что богатейшие театральные воспоминания детства и юности — это опыт будущего режиссера: наблюдательность, умение сопоставлять, раскрывать одно через другое. И война для школьника, рывшего окопы, а потом курсанта и поз-



же артиллериста — это тоже своего рода накопление для будущей профессии. Ведь едва ли не в первую очередь вспоминает Павел Осипович фронтовые выступления, первые сыгранные им роли, а порой — события, которые могли обернуться трагедией.

И дальше, дальше, дальше: ЛГИТМИК, Оперно-драматическая студия имени К.С. Станиславского, Рига, Ленинград, Москва...

Для меня эпоха Павла Хомского началась в школьные годы, когда он возглавил Московский ТЮЗ. О некоторых рижских и ленинградских его спектаклях доводилось слышать от друзей родителей, от своих друзей-сверстников, но ведь самой надо было увидеть! И на первый же спектакль Хомского «Варшавский набат» В. Коростылева я отправилась из чистого любопытства и... осталась в этом театре на все годы, не пропустив ни одной премьеры ни в школе, ни после ее окончания, ни позже. Из 20 спектаклей, поставленных Павлом Хомским на тюзовской сце-

не, не пропустив ни одного, я, конечно, к каким-то испытывала столь острую привязанность, что смотрела их по многу раз. И до сих пор в памяти живут мизансцены, ритм, актерские ансамбли, музыка из «Тебе посвящается» М. Бременера и «Наташи» М. Берестинского (довольно слабой по драматургии пьесы, в которую Хомский ввел песни в исполнении Александра Галича, многократно увеличив объем происходящих событий), «Убить пересмешника» В. Тура по роману Харпер Ли и «Будьте готовы, Ваше высочество!» Л. Кассиля с уникальными работами уникальной Лидии Княzewой в обоих спектаклях. А еще — «Звезда» Э. Казакевича и М. Львовского со стихами поэтов, погибших на фронтах Великой Отечественной войны, «Мужчина семнадцати лет» И. Дворецкого, «Тень» Евг. Шварца и «Синее мо-

С родителями. 1932





Павел Хомский



В роли Швейка во Фронтовом театре

ре, белый пароход» Г. Машкина, «Эй ты, здравствуй!» Г. Мамлина и «Том Кенти» С. Михалкова, «Побег в Гренаду» Г. Полонского и «Пять вечеров» А. Володина...

И конечно — первый мюзикл в нашей стране — «Мой брат играет на кларнете» А. Алексина. Этот спектакль, появившийся в 1968 году, остался не только в моей памяти навсегда. И с десятилетиями несколько иначе осмыслилась песня: «В центре нашего двора начинается игра...»

Уникальная (особенно, для нашего времени) способность, чутье Павла Осиповича Хомского на своевременность появления того или иного спектакля, сформировавшееся значительно раньше и отчетливо проявившееся впоследствии, для меня сосредоточилось в ТЮЗе: он ставил спектакли для подростков, но на них толпой

шли и опытные театралы, и любопытствующие зрители. Разрабатывая темы «школьные», режиссер никогда не снисходил до назидания, навязывания, учительской указки — как будто верил в то, что подростки в состоянии сами все понять, отличить черное от белого, пусть им даже потребуется для этого какое-то время.

И с его спектаклей юные зрители выходили не такими или хотя бы не совсем такими, какими переступили порог театра.

В Театре имени Моссовета, куда Павел Осипович Хомский пришел по приглашению Ю.А. Завадского, он прослужил сначала очередным, а затем главным режиссером в общей сложности более сорока лет. Сохранив свой абсолютный слух на музыкальные спектакли («Иисус Христос — суперзвезда» с 1990 года украшает афишу театра), он проявил этот уникальный дар слуха и в



Театральные посиделки

спектаклях драматических, поставленных по произведениям мировой классики и современным, тщательнейшим образом работая над текстом и психологическими связями персонажей во всех нюансах. Будучи уже очень пожилым человеком, Павел Хомский умудрялся непостижимым образом сохранять молодость души и молодость таланта. Это видно, что называется, невооруженным взглядом, в таких спектаклях последних лет его жизни, как **«Свадьба Кречинского» А.В. Сухова-Кобылина**, **«Опасные связи» К. Хэмптона**, **«Римская комедия (Дион)» Л. Зорина**, **«Энергичные люди» В. Шукшина**. И еще — в планах, которых было много...

В повествовании Павла Осиповича о семье, о людях, с которыми сводила его судьба, о театрах, об артистах, ощущается очень сильно та же черта, что царил в тюзовских спектаклях: не назидая,

не поучая, с иронией рассказывая о своих столкновениях с идеологами эпохи, он говорит о вещах, чрезвычайно важных. Например, вот такой вывод: «Я критически отношусь к себе. Но все же думаю, что это счастливое ремесло. Есть первоначальное полетное чувство свободы. Потом уже начинаются ограничения: пространством, временем, артистами... Раньше были идеологические ограничения, теперь — материальные. Мне, к сожалению, пришлось очень много работать в те времена, что не могло на мне не отразиться. Мы все вышли из советской идеологии, многие ломались, не выдерживали...

И все равно я считаю себя счастливым, я счастливый человек: всю жизнь занимаюсь тем, чем хотел заниматься. Несчастливая сторона заключается в том, что редко удается достичь желаемого, хотя вроде бы ничто и не мешает. Но



«В дороге»

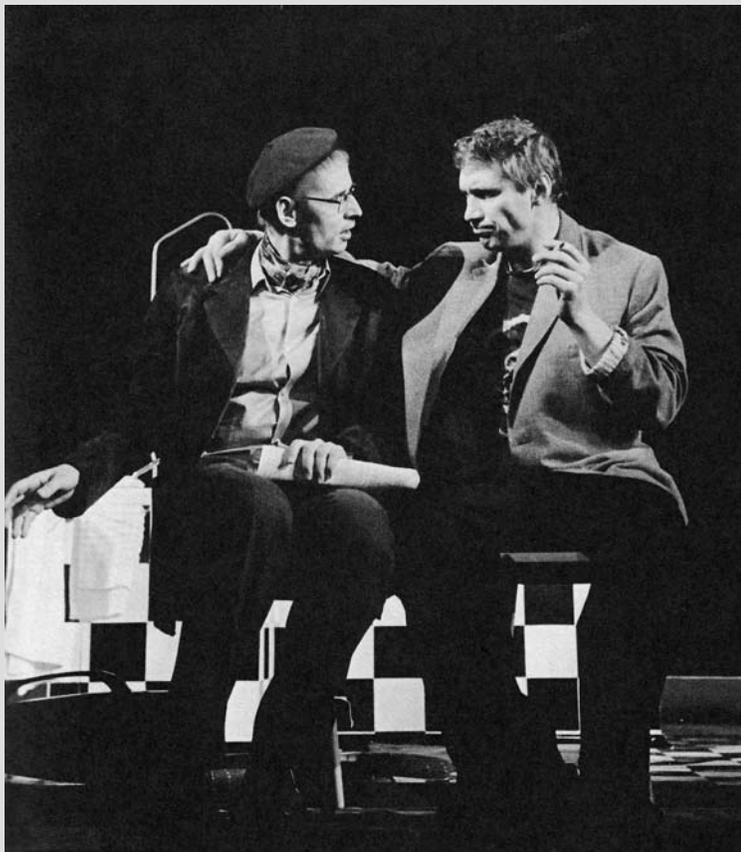
в конечном счете нужен постоянный прорыв через какие-то сложности. Режиссура не терпит ни легкомыслия, ни чистого наукообразия. Искусство должно быть легким, даже если оно погружено в быт: оно должно восприниматься как воздух, которым мы дышим».

Легкость, о которой говорит Павел Осипович Хомский, дается не экспериментами и попытками самоутверждения — она даруется врожденной интеллигентностью, умением трезво, а нередко и иронично взглянуть на себя, пристальным наблюдением над опытом коллег, над жизнью улицы, над взаимоотношениями людей. И, конечно, талантом, мастерством, которое посто-

янно нуждается в подпитке.

А личностей такого уровня становится сегодня все меньше. Эпоха их почти совсем ушла...

И потому как завещание артистам и молодым режиссером звучат слова Хомского: «Что может быть интересней человека на сцене?! Человек завораживает. Если нет живого человека, то ничто не интересно, какие бы ни были формы, технологии, жанры... Боюсь, как бы мы не растеряли по пути часть своего багажа — то, что постигли и постигли, чему научились. Боюсь, что бесконечные «мыльные сериалы» испортят даже самых талантливых артистов. Там ведь все надо быстро-быс-



«Возможны варианты».
А. Адоскин
и Ю. Кузьменков

тро, нет тщательного отбора средств, пристального внимания к детали, к стилю, а правдоподобие — это еще не правда. До поры до времени талантливые артисты будут приносить в сериалы то, что умеют, что наработали в театре, свой «неприкосновенный запас», но сколько они сумеют его эксплуатировать? Раз, два, три... А потом и они покажутся нам пустыми.

Растерять можно очень быстро. Жизнь быстро проходит. А мы хотим всего и сразу, и все у нас — как-то приблизительно. Так и выходит, когда делаешь быстро...»

Книга осталась незавершенной — закончить ее помешал уход из жизни Пав-

ла Осиповича Хомского, планировавшего многое рассказать об артистах, с которыми довелось ему работать.

Не случилось. Смерть чаще всего приходит внезапно.

Но остались светлые, замечательные страницы о **Ростиславе Плятте, Леониде Маркове, Вере Марецкой, Фаине Раневской, Сергее Цейце, Сергее Юрском**, краткие, но чрезвычайно емкие упоминания о некоторых других мастерах. И в этих словах Павла Хомского они все словно оживают для нас.

Сегодня и навсегда — по неписаному, но утвержденному мемуарами закону Театра...

Н.С.

НЕУМИРАЮЩИЙ ПЕТРУШКА

Симона Густавовна Ландау (1913–2008) — театровед, педагог, писатель, жена и соратница **Андрея Петровича Трапани**, с именем которого связан расцвет **Театра кукол в Тамбове** (он был его главным режиссером с 1962 по 1979 г.). Истинные просветители и энтузиасты, Андрей Петрович и Симона Густавовна много сделали для развития театрального дела в нашем городе. В 2013 году, к столетию С.Г. Ландау, на фасаде дома по ул. Карла Маркса, 147, в котором они жили, открыта мемориальная доска Трапани-Ландау.

Литературное наследие С.Г. Ландау включает книги и статьи по истории театра, мемуары, поэтические сборники. Статья «Неумирающий Петрушка» посвящена истории рождения Театра кукол в Тамбове — одного из самых первых в России. Статья публикуется впервые.

Страницы истории

Театры рождаются по-разному. Одно несомненно: хорошие театры (или *живые театры* — по Бруку), те, которые способны к росту, к саморазвитию, к противостоянию ложным, навязанным извне или эгоцентрически формальным, а тем более — чисто меркантильным влияниям, и, наоборот, в противовес им несут собою правду о жизни, животворящие чувства и мысли, нужные людям, — такие театры рождаются *от любви*.

Тамбовский театр кукол тоже был рожден истинной влюбленностью в *искусство играющих кукол* и пониманием его неограниченного значения для детей супругами **Ефимовыми, Александром Петровичем и Натальей Николаевной**, соединившими в себе талантливых художников и умных педагогов. Они пришли к этой идее не сразу, но закономерно, соединив свои жизни и свои устремления.

Александр Петрович родился в 1892 году, в Борисоглебске, тогда уездном городе Тамбовской губернии, в семье ремесленника. Его отец, Петр Иванович, — выходец из крепостных крестьян — был цирюльником и парикмахером. Делал парики для актеров-любителей, выступавших в Народном Доме, и заезжих артистов-гастролеров. Сблизившись с миром театра, он осознал значение образования и отправил трех своих сыновей учиться в Пензенское училище живописи.

Александр окончил его перед самой Империалистической войной. На войну он пошел рядовым, а закончил ее в первом офицерском чине — прапорщиком. За проявленную в боях храбрость был награжден Георгиевским крестом. В Гражданскую войну сражался в рядах Красной Армии. Был командиром стрелкового полка. После ранения под Казанью — демобилизован и вернулся в Борисоглебск, где в Народном Доме работал декоратором и организовал собственную художественную студию, в которой и встретился со своей будущей женой Натальей Николаевной.

Она тоже уроженка Борисоглебска. Родилась в 1903 году в семье военного врача Николая Алексеевича Сонины. Культурная обстановка и природная одаренность девушки способствовали ее увлечению живописью. Окончив школу в 1919 году, она уехала в Пензу, в то же училище, которое закончил Александр Петрович, но на несколько лет позже него. Там им не суждено было встретиться. Проучившись год, Наталья Николаевна вынуждена была прервать занятия из-за скоропостижной смерти своего отца от брюшного тифа. Вернувшись в Борисоглебск, она стала посещать студию Ефимова, за которого и вышла замуж в 1922 году. Однако, стремясь завершить свое профессиональное образование, Наталья Николаевна поступила на второй курс Педаго-



Александр Петрович Ефимов

гического училища с отделением преподавателя рисования и черчения, которое и закончила. Когда дети — сын Вадим и дочь Лия — немного подросли, начала работать в школе, и уже в Борисоглебске, увлекшись театром кукол, организовала из учеников кружок юных кукловодов.

В 1930-м году семья Ефимовых переехала в Тамбов. Александр Петрович стал преподавателем черчения и топографии в Тамбовском Кавалерийском училище, вступил в члены Союза художников, писал на заказ портреты передовиков производства, ветеранов войны, декоративные панно. Два таких панно написаны им в санатории, расположенном в красивейшем доме в стиле модерн бывших богатых тамбовских промышленников Асеевых. Участвовал в выстав-

ках, в том числе во Всесоюзной выставке армейских художников.

Его портреты и пейзажи свидетельствовали о незаурядных способностях, но, к сожалению, времени для творчества по истинному влечению души, особенно — пейзажно-лирического, не хватало. А природу, свидетельствует сын Ефимовых, «родители очень любили», и если уж выбирались в красивые тамбовские места, то всегда обязательно — с этюдником и палитрой.

Наталья Николаевна преподавала рисование и черчение в Тамбовской школе № 6. И тут тоже, с первых же дней работы, создала из старшеклассников кружок кукольного театра, в чем ей много помогал Александр Петрович. Истинные подвижники любимого дела, они не жалели на него ни сил, ни времени, увлекая за собой и детей, так как хорошо понимали огромное воспитательное значение театра, возможность через него развивать их и эстетически и нравственно, одновременно прививая им трудовые навыки.

Жизнь не делилась для них на работу и на частную, домашнюю жизнь. И школа, где кружковцам отвели небольшое помещение в подвале, и дом Ефимовых превратились в единую мастерскую. Под руководством Александра Петровича и Натальи Николаевны дети вместе с ними мастерили кукол и оформление, клеили, пилили, строгали, шили, красили, изобретали шумовые эффекты. Кроме того, занимались музыкой, пением, художественным чтением, изучали историю живописи, посещали выставки и концерты. Обучение было поставлено на серьезную профессиональную основу: Ефимовы уже тогда были хорошо знакомы с теорией и практикой куклольников страны. У них у самих была обширная библиотека. Настольной книгой в доме была «Записки петрушечника» талантливой Н.Я. Симонович-Ефимовой, выпущенная в свет в 1925 году.

Наладила Наталья Николаевна и активную переписку с Ленинградским Те-

атром кукол Евгения Деммени, получая от него советы, методическую литературу и, главное, необходимые для формирования репертуара пьесы. Кружковцы выступали со своими спектаклями и у себя, в 6-й школе, и, осмелев, в других школах, детсадах, красноармейских частях и клубах, а также в близлежащих селах. И всюду им были рады, и всегда им сопутствовал успех как у маленьких, так и у взрослых зрителей. Но, конечно, самодеятельному кружку было очень трудно. Фактически, помещения для занятий и репетиций не было. Средств — для приобретения необходимых материалов и оборудования — тоже.

Ефимова не раз обращалась в ГорОНО, поддержки, однако, не находила, пока... Пока однажды не приехала комиссия из Наркомпроса с проверкой состояния в Тамбове внешкольной работы. Начальству из Центра очень понравилось то, что делалось в этом плане в школе № 6. Оно определило ее школьный Кукольный театр как «начинание, прекрасно поставленное и так необходимое детям», развитие которого «тормозит отсутствие специальных ассигнований». В результате чего 10 декабря 1933 года появилось Постановление Городского Совета за № 99б «Об утверждении представленной сметы ГорОНО на содержание Кукольного Театра в сумме 1200 рублей». Вслед за этим постановлением Горсовета, официально принявшим коллектив кукольников школы № 6 на свой бюджет, последовало назначение с 1 января 1934 года Ефимовой Н.Н. его художественным руководителем (с исполнением обязанностей директора). С этого момента и считается начало профессиональной деятельности Тамбовского Театра Кукол, который получил название «**Театр Петрушки**».

Оформление коллектива из самодеятельного в профессиональный потребовало некоторой перестройки: к способным, уже повзрослевшим ученикам прибавился ряд актеров, а также музыканты. Кукловодами в первые годы бы-



Наталья Николаевна Ефимова

ли **А. Фадеева** (еще учившаяся в девятом классе), **Н. Сутырина**, **Л. Романцова**, **В. Воропаев**, **Т. Лихачёва**, **А. Боев**; чуть позже добавились **З. Шилинская (Власова)**, **А. Альский**, **В. Болдырев** и другие. Художником официально стал А.П. Ефимов, музыкантом — молодой талантливый композитор **Леонгард Лихачёв**. Большое участие в работе по музыкальному оформлению спектаклей принимали и другие деятели, в том числе и выдающийся тамбовский композитор **Т. Сметанин**.

Вообще вокруг высокоинтеллигентных и образованных Ефимовых (и их детища — «Театра Петрушки» как очага культуры) легко сплывался пласт любящих искусство людей. В этом смысле Тамбовскому Театру Кукол с самого начала повезло. Ему был дан импульс для решения больших задач — и педагогических,

и творческих. Его создатели смотрели на театр как на важное культурно-просветительское дело и ставили перед собой не ремесленные, а художественные цели. Наталья Николаевна ездила на стажировку к **С.В. Образцову** и послала туда свою сотрудницу, кукловода Н. Сутырину, проявившую способности и интерес к лепке кукол и реквизита — вообще к оформительской работе. А в середине 30-х годов Н.Н. Ефимова прошла заочно трехлетний курс обучения режиссуре в ГИТИСе, так что рубеж любительщины был стремительно преодолен. Ефимовы были в курсе всех сложных проблем, встававших перед кукольниками в то непростое время борьбы самых разных творческих и идеологических течений.

Это не значит, что путь был гладок. Наоборот — он был труден и непрост, далеко не всегда встречая понимание в вышестоящих управленческих организациях. В 1934–36 годах театр находился в ведении ГорОНО и лишь в апреле 1937 года был переведен в систему Комитета по делам искусств. С большими трудностями, но все же, наконец, в феврале 1935 года ему было выделено помещение на втором этаже левого крыла Облдрамтеатра — небольшой зал и две маленькие комнатки. Начали обживать. Александр Петрович украсил залчик двумя панно: «Иванушка с Жар-птицей» и «Золотая рыбка». Приобрели роль, занавеси, необходимое оборудование для мастерской.

В репертуар вновь созданного театра вошли некоторые, наиболее удачные спектакли школьного кружка. Это — две пьесы **Ю. Гауша** («Самбо» и «Юкки и Лол»), присланные еще театром Е. Деммени, «Репка» **Е. Васильевой**, «Гусенок» **Н. Гернет** и **Т. Туровер**, «Приключение лентяя» **М. Данилевской**. Конечно, спектакли были обновлены и заново отрепетированы. От них осталось всего несколько фотографий.

Куклы были почти все перчаточные. Головы — скульптурно-деревянные. Бы-

ли и из папье-маше. Образы условно-обобщенные, сохраняющие лишь типично характерные и национальные черты. Очень выразительные. В «Юкки и Лол» — это грубоватые фигуры зимовщиков и эскимосов, людей сурового Севера, с их обветренными монголоидными лицами, разодетые в кухлянки, с ритуальными бубнами в руках. В «Самбо» — африканцы и звери. Оформление — предельно лаконичное. Две пальмы, агава. В «Юкки и Лол» — виден край юрты и сани. Атмосфера передана скупой, но детали — даже на снимке — впечатляют сознательным, строгим отбором. Ведь коллектив театра передвигался в общем-то исключительно пешим ходом. Изредка — на общественном транспорте. Актеры вынуждены были на выездах нести кукол и реквизит в чемоданчиках или иной раз везти их и ширму на обыкновенной тачке. Своей-то машины, конечно, не было. Но А.П. Ефимов умудрялся и при этом насыщать спектакли художественно созданным стилем места и времени — духом эпохи, смысловой цельностью, выражающей идею произведения.

К спектаклям для младших школьников принадлежали и «**Волшебная калаша**» **Г. Матвеева**, и «**Шестеро товарищей**» по **братьям Гримм**, и «**Веселый портяжка**» **Л. Веприцкой** и другие. Драмматургия для театров кукол еще только нарождалась. Большого выбора не было. И все же у тамбовцев просматривается твердая линия отбора доброкачественного литературного материала, который они всячески стараются расширить.

Так для ребят постарше — среднего школьного возраста — появляются пьесы более глубокого познавательного плана: «**Братья Монгольфье**» **Г. Владычиной** и **Е. Тараховской** — о первых воздухоплатателях, действие которой развивается во Франции накануне революции 1789 года, «**Колдун**» **С. Пелова** — о жизни первопечатника Ивана Федорова, трагическая история человека, обвиненного в мракобесии за то, что он хотел дать людям свет знания — книгу; «**Бе-**

лая Крыса» В. Мамонова и Н. Чани — о событиях времен Павла I. На ширме возникают острохарактерные персонажи эпохи Людовика XVI — сам король, фанатик-аббат, придворные, народ на площади, братья-изобретатели воздушного шара Жозеф и Этьен Монгольфье, или образы Старой Руси — Иван Грозный, Малюта Скуратов, бояре, чернецы, а также — солдаты, царедворцы, дамы в пышных кринолинах, шуты — окружение сына Екатерины II.

В каждом из этих спектаклей был точено схвачен колорит времени и национального стиля без излишней этнографии, в художественно-обобщенном виде. Здесь уже мы видим применение и тростевых кукол. Некоторые лица кукол были мимирующими. Сын Ефимовых вспоминает куклу аббата — страшного монаха в капюшоне, который открывал рот под песенки Беранже, вызывая восторг зрителей (эту куклу, по дошедшим до меня сведениям, взяли в музей ЦАТК имени С.В. Образцова). И еще он помнит замечательного тигренка из «Самбо», которого водили двумя руками, и пасть его была не хуже настоящей. Когда он разевал ее — зрители замирали. В общем — эффектов тамбовцы не чурались.

Получив скромное помещение, они пытались освоить все доступные в те годы выразительные средства: круг, который позволял быстро менять декорации или давал ощущение движения — по гоно, скачку на лошадях и т.п.; экран, на котором разыгрывались теневые картины. Искали они и в области музыки. Если в школьном кружке был только самодельный шумовой оркестр — барабан, кастаньеты, дудки, трещотки, свистульки и треугольники, то теперь у них был на стационаре рояль и для выездов — баян и другие подсобные инструменты. Все спектакли были музыкальны. К большинству из них писалась специальная музыка. Композиторы и музыканты, увлеченные творческим духом, царящим в коллективе, с удовольствием сотрудничали с Ефимовыми.

В своем постоянном стремлении к совершенствованию, тамбовцы хотели, конечно, прикоснуться и к классике. К столетию гибели А.С. Пушкина, широко отмечавшемуся в стране, они поставили «Сказку о попе и работнике его Балде» и «Сказку о Золотой Рыбке». «Сказка о попе...» была оформлена в ярких кустодиевских тонах, с пышными, условно-гротескными формами кукол — обитатель поповского подворья. Очень смешным и совсем не страшным оказался Чертенюк. Весь спектакль был веселым, радостным, полным юмора, словно отвечая пушкинской характеристике: «Что за прелесть эти сказки!». Что же касается «Золотой Рыбки», спектакль нес в себе нечто тревожно-печальное. Благодаря кругу, каждый новый приход Старика к Рыбке являл собой смену декораций — задник с изображением моря становился все темнее, мрачнее, волны становились все выше и выше. Это ощущение усиливалось музыкальным оформлением (к обоим пушкинским спектаклям его писал Леонгард Лихачёв). Лейтмотивы — разные для Старухи, Старика и Рыбки — сталкивались, сплетались и распадались, растворяясь в могучей теме моря как трагической судьбы — расплаты. Старухе — за ее жадность. Старика — за безволие. Музыка помогала эмоциональному раскрытию философской мысли Пушкина.

Так — от спектакля к спектаклю — постановщики набирались опыта. Каждая постановка становилась событием. Но событие это происходило не только для его создателей, но и для тех, кто его воспринимал (именно так, потому что просто зрителями нельзя назвать людей, соприкасавшихся с Возвышенным). Дело в том, что в 30-х годах в провинциальной России еще было очень много людей, никогда не встречавшихся с театральным искусством. Об этом всегда помнили тамбовские кукольники. Просветительство было их credo.

Почти каждую постановку сопровождал ведущий — не как докладчик или скучный назидатель-комментатор, а как



Кружок кукольников. 1930-е

действующее лицо. В «Братьях Монгольфье», например, это был как бы современный летчик, в шлеме, крагах, в темных очках. Его играл актер в живом плане. Играл, не перевоплощаясь до конца, как в драме, а лишь от лица современника полетов Водопьянова, Леваневского, Чкалова, Байдукова, помогая зрителям понять события тех давних лет в их конкретном драматизме и историческом значении — наука движется вперед через великие испытания и жертвы, но они не напрасны. Отвечал на вопросы. Беседовал. О чем? Обо всем! И о театре тоже. Ведь и о нем всегда возникало желание узнать побольше. Театр, как и воздушный шар братьев Монгольфье, был для ребят загадкой. Невиданным чудом.

Другой пример. Пушкинские сказки шли в сопровождении двух «дедов» — сказителей. «Деды» эти были одеты в порты

и рубахи, подпоясанные вервием, с онучами и лаптями на ногах (актрисы А. Фадеева и З. Шилинская). И «дедами» они становились на глазах у зрителей, надевая на свои молодые лица длинные бороды из пакли. Чисто масочный игровой прием, придававший исполнительницам раскованность и легкость, позволял общаться со зрителями в народно-балаганном стиле. Это окрашивало представление дополнительной веселой, юмористической краской, делало его еще более театральным и вместе с тем наглядно тут же раскрывало секрет: что такое театр как искусство перевоплощения.

Для Ефимовых — людей с врожденным педагогическим чутьем — эта сторона работы была не менее важна, чем чисто постановочная. Да, собственно говоря, обе стороны для них были неразделимы. Наверное, поэтому у них родился

именно такой образ **Петрушки**. Их Петрушка тоже был ведущим, вернее — «полпредом» театра. Без него не обходился практически ни один спектакль. Но были созданы и особые «**Петрушкины обзоры**», или иначе — «**Петрушкина эстрада**»: сборные представления, ревю, в которых этот народный собирательный образ, герой традиционных площадных действ, являлся главным хозяином и распорядителем. Иногда это происходило на ширме, но большей частью — в открытую, просто в руках его неизменной исполнительницы — юной **Шуры Фадеевой**, играющей перед ширмой в «живом плане». О ней, еще участнице школьного театра, пишет сын Ефимовых, Вадим Александрович: «Она была яркая личность, душа кружка, а позже — артистка-кукловод, игравшая одновременно и «живые» роли перед ширмой. Она была создана для театра». По всем воспоминаниям, это так и было (В. Меджинская: «Мы, пионеры 35-х годов, любили Кукольный театр. <...> Ходили с радостью на его представления, затаив дыхание, следили за жизнью кукол на сцене и были счастливы, когда добро побеждало зло. А куклы были для нас одушевленными «маленькими человечками» с их радостями и горестями. Театр был полон чудес, но самым главным чудом была Шура Фадеева <...> Веселая, звонкоголосая, всегда улыбающаяся, она была нашим кумиром. Девчонки на Шуру смотрели с восторгом, подражали ее походке, делали такую же короткую стрижку, как тогда было модно. И ходили на все представления, где она была занята. Шура была очень общительна и приглашала детвору принять участие в работе кукольного кружка. Но она была старше, и мы... робели. А когда она стала артисткой-кукловодом — то всецело занялась своим любимым делом... Отдалилась от нас...»).

Талант Фадеевой, открытый и выпестованный Натальей Николаевной, оказался счастливым находкой для тамбовского Театра кукол. Она стала в полной мере соавтором уникального образа Петрушки, внешний облик которого был за-

мечательно угадан и воплощен художником Ефимовым. Вначале Тамбовский Петрушка пользовался трафаретным пищиком, но почти сразу этот прием был отброшен. Голос у Фадеевой отличался такой звонкостью, был так высок и прозрачен, что спутать его нельзя было ни с чьим другим: он естественно и закономерно стал голосом Петрушки, не требуя никакой иной отличительной звуковой окраски, чтобы сделать его внебытовым обобщенно-условным образом-типом, образом-символом.

Здесь, как и во всем другом, тамбовские кукольники активно искали непроторенных путей, новых форм. Ведь все было впервые: в эти годы они шагали по целине. Между тем, как было Ефимовым хорошо известно, ниву Петрушки веками пахали до них. Но не так, как им виделось в их творческих устремлениях. Чисто агитационный театр Петрушки первых лет Революции, использовавший этот образ в традиционно условном плане голый сатиры, их не устраивал. Тем не менее они ясно понимали его корневую народную силу. И не хотели отрываться от этих корней. Чтобы разговаривать с неискушенным зрителем на одном, понятном им обоим языке. Поэтому и представления «Петрушкиной эстрады» были посвящены прямому разговору на злободневные темы и включали в себя различные комедийные сценки в куклах, танцевальные и вокальные кукольные номера, репризы и шутки, перемежающиеся конферансом Петрушки, его переговорами со зрителями, свободной переборской репликами, острым словом, а то и едким осуждением. Шурочкин (Фадеевой) Петрушка никогда не терялся. Обаяние ее таланта заключалось в огромной непосредственности и импровизационной яркости реакций, сходной с игрой артистов итальянской *commedia dell'arte*, благодаря чему ее Петрушка сразу завладевал сердцами зрителей.

В начале 30-х годов Максим Горький неоднократно высказывался об этом образе как о «необходимом герое *народной куколь-*



Кукольный кружок за работой. Стоят (слева направо) А.С. Фадеева, Н.Н. Ефимова, А.П. Ефимов. Тамбов. 1933

ной комедии». «В грубом и наивном образе этом, — говорил он, — трудовой народ воплотил сам себя», и ставил его наравне с Геркулесом, Прометеем, Микулой Селяниновичем, Василисой Премудрой, даже с Фаустом, в которых «гармонически сочетались мысль и чувство». Но что знаменательно — кукла А.П. Ефимова не была ни грубой, ни примитивной. Сохраняя общий облик, доставшийся ему в наследство от архаических форм *низового театра*, с его длинным крючковатым носом, красной рубашкой и колпаком с бубенчиками, ефимовский Петрушка отличался удивительным обаянием и каким-то скрытым, я бы даже сказала — природным — благородством. Этот уродец был симпатичен и по-своему красив.

С.В. Образцов в принципе отверг образ Петрушки, считая неприемлемой условность самой традиции — независимость от психологических мотивировок поведения: высказывание на ширму ниоткуда и проваливание с нее в ни-

куда, застывшую улыбку, лишаящую, по его мнению, этот образ возможности выражать другие состояния души. Парадоксально, но традиционная улыбка до ушей ефимовского героя не была похожа на действительно неприятный оскал многих старых Петрушек (в том числе и у одного из последних петрушечников — И.А. Зайцева) и не казалась застывшей, — наверное, благодаря блеску умных глаз и запрятанной в углах губ не то лукавинки, не то грусти. В разных поворотах в умелых руках Фадеевой, в разных наклонах головы и движениях плеч он мог выражать различные настроения и мог быть то бесшабашно-веселым, то гневным, то резким, то добрым, то обиженным, то победительным — всяким! Он — жил. Это и было, на мой взгляд, завоеванием или — по тому времени — открытием тамбовцев. В период острейшей борьбы в 30-х годах с малейшим отходом от «*форм реальной жизни*» тамбовский Театр кукол сумел пройти по этой «огнен-

ной линии» творчески — без потерь. Сохраняя сугубо обобщенный, условно-театральный стиль народной куклы он, с одной стороны, избежал утонченной эстетской стилизации, заметной в зарисовках образа Петрушки у Симонович-Ефимовой, но, с другой, и не скатился в натурализм, в прямую подражательность старому примитиву, при том, что тематика, волновавшая его создателей, была не абстрактна, а глубоко связана с проблемами сегодняшнего дня, с нравственным и общеобразовательным культурным воспитанием. Это был театр активной жизненной позиции. Одним словом — живой театр. И сила его заключалась в том, что он искал не правду факта, а правду *чувств и живительной деятельной мысли*. Искал ее на путях постижения законов психологической игры актеров Театра кукол.

Я не знаю, кто преподавал режиссуру и мастерство актера на курсе заочников, который окончила Наталья Николаевна Ефимова, хотя она училась в то же самое время, в том же ГИТИСе, что и я. На режиссерском факультете тогда блистали такие замечательные педагоги, как А.Д. Попов и А.М. Лобанов — режиссеры подлинно психологической школы. Их учениками, моими сверстниками, были Г. Товстоногов, Б. Покровский, Е. Феофанович, ставшая впоследствии режиссером Театра кукол в городе Орле, и другие. В кулуарах и аудиториях института мы встречались с крупнейшими мастерами искусства перевоплощения, такими, как Москвин, Топорков, Степанова, Тарханов, Михоэлс. Проблемой работы с актером и «работы актера» была пропитана вся атмосфера ВУЗа. И хотя книга К.С. Станиславского с изложением его системы вышла лишь в 1938 году, ее основные положения уже давно были на слуху и пропагандировались, и проводились в жизнь близкими к МХАТу деятелями театра. В эту атмосферу не могла не окунуться и Н.Н. Ефимова.

Насколько коллектив тамбовского Театра кукол сумел воспринять основы

психологической игры, нам неизвестно. В газетах тогда о спектаклях Театра кукол рецензий почти не печатали. В лучшем случае — помещали отчеты о выполнении им финансовых планов, количестве новых постановок и «обслуженных» зрителей. Было только два отзыва — один о спектакле **«Приключения лентяя» Данилевского**, где герой — Петрушка, уваливая от учения, отправляется искать счастливую страну лентяев и претерпевает в связи с этим множество всяческих злоключений. Деля замечания об однообразии игры некоторых актеров, рецензент Р. Черняк вместе с тем подчеркивает удачное исполнение А. Ефимовым — Короля, Н. Сутыриной — Королевы, В. Воропаевой — Судьи, и особенно А. Фадеевой — самого Петрушки. И хвалит великолепные типажи кукол и декорации, являющиеся не только фоном спектакля, но и составной частью действия. «Художник театра своим оформлением постановки заявил о своем несомненном мастерстве. Спектакль прошел в обстановке непринужденного веселья, без всякой назидательности». Другой отзыв относился к **«Белой Крысе»**, в которой снова на первый план была выдвинута А. Фадеева, игравшая крепостного мальчика Егорку. «У этого шустрого мальчонки голова набита всякими затеями, — пишет рецензент. — Ребята хохочут над его проделками и волнуются, когда ему угрожает опасность». Хвалит он игру Н.Н. Ефимовой в роли упрямого солдата Павла и Н. Сутырину в роли жеманной и капризной Императрицы. А также композитора Л. Лихачёва за удачную музыку («красиво прозвучал менуэт, гавот и особенно — песенка матросов»). И, естественно, красочные декорации, типажи кукол и стиль костюмов художника А. Ефимова (псевдоним — А. Светлов).

Как видно, и Н.Н. Ефимова, и А.П. Ефимов, художники по профессии, все же сумели подчинить себя, свои чисто художественные интересы — создание законченных скульптурных типов (в чем

А.П. Ефимов был действительно несомненным мастером) — задачей театральным, оживлению этих скульптурных фигур через творчество актера. Без чего искусство театра не существует. Обе тенденции существовали в театре Ефимовых в единстве. И заслуга в этом принадлежит Наталье Николаевне. Она всеми силами стремилась научить актеров пропускать образ *через себя*. «Я помню, — пишет актриса З. Шилинская (Власова), — как наши куклы заставляли ребят плакать, жить той жизнью, что и куклы. Они воспринимали их как живых». В «Тамбовской Правде» помещено письмо детей из села Сосновка: «Кукольный театр мы видели впервые. Мы очень удивились — вдруг обыкновенные куклы сами ходят, сами пляшут, разговаривают и поют...».

Но тамбовский Театр Кукол обращался не только к детям. Он хотел разговаривать и со взрослыми. Попытался найти в них сознательных помощников. Уже в 1935 году А.П. Ефимов писал в той же «Тамбовской Правде», что в их производственный план включен «ряд постановок и для взрослой аудитории с докладами по художественному воспитанию детей, в первую очередь, для студентов учительского института, педагогического техникума и пионервожатых. Прозрительный опыт таких спектаклей доказал их необходимость и вызвал большой интерес». Театром были обслужены почти все районы края. «Те пятнадцать дней, что мы провели в Платоновском районе, — пишет на сей раз Н.Н. Ефимова, — были настоящим радостным праздником для школьников. Да в этом нет ничего удивительного — дети колхозников увидели кукольный театр впервые. В щелку ширмы мы наблюдали широко открытые глаза, полные радостного напряжения лица. Громкие дружные аплодисменты сопровождали каждое удачное движение куклы... После спектакля мы проводим беседы со зрителями. Рассказываем им, как самим сделать «Петрушку», какой литературой пользовать-



Симона Ландау. Начало 2000-х

ся при организации театра». («Тамбовская правда» 1935г. №249).

Так, соединяя широкие просветительские, нравственно-воспитательные и художественные задачи, тамбовский Театр Кукол пытался найти свой творческий путь. Он был — этот театр — и серьезный, и веселый. Он был и эмоциональный, и умный. Он только еще все пробовал и искал. Но хорошо знал, зачем существует. Казалось — все впереди.

Но пришла беда. 20 августа 1937 года Александра Петровича арестовали. Тогда арестам подвергся почти весь командный состав Кавалерийского училища в городе Тамбове. Аресты проводились в лагерях недалеко от Тамбова, в Тригуляевском лесу, где в то время жили командиры с семьями, по-лагерному, в фанерных домиках. Ефимова увели ночью, и больше никто из близких его не видел.

Сохранилось, правда, такое воспомин-

вание молодой в то время художницы Тупицыной (Головченко) Веры Владимировны, посланное гораздо позже режиссеру А.П. Трапани, возглавлявшему Театр кукол Тамбова в 60–70-х годах. Она рассказала в письме от 25/XI 1964 года, что еще в начале лета 1937-го года договорилась с Александром Петровичем о приеме на работу. Ему нужен был помощник. «Я с нетерпением ждала, — пишет она, — первого сентября. Но вот за 3-4 дня до этого прибежала ко мне актриса театра Шура Фадеева и сообщила, что мой будущий руководитель арестован как «враг народа». Я была потрясена известием об аресте Ефимова, так как до этого от многих слышала, что он — светлая личность, обаятельный человек, высококультурный, эрудированный во всех областях знаний специалист, способный, целеустремленный художник, всей душой преданный Советской Власти. Я была убита оттого, что потеряла такого учителя. Числа 30 августа 1937 года, вечером, я шла по улице Советской и увидела колонну изможденных людей, которая шла под вооруженным конвоем. В этой колонне был и Александр Петрович. Его худощавая фигура возвышалась над толпой, в руках он нес свою командирскую шинель, а глаза его были устремлены на меня. Я стояла на тротуаре и не могла отвести глаз от него. В его взгляде я почувствовала прощание с его женой, Натальей Николаевной, прощание со всеми нами, с выпестованным им коллективом. В этом взгляде я как бы прочла завещание: работайте без меня. Пройдя несколько шагов, он оглянулся и махнул мне рукой. С тех пор никто из нас ничего не слышал о его судьбе...».

Наталья Николаевна еще некоторое время оставалась на своем посту, но уже с 1 января 1938 года были назначены новый директор (Игнатьев Л.И.) и художественный руководитель (Степанов С.В.). Ефимова была оставлена в труппе в качестве актрисы, но все равно ставила спектакли — «Три поросенка» С. Ми-

халкова, народную сказку «Кот, Лиса и Петух», «Как Кролик победил Льва» М. Гершензона, пьесы на революционные темы — «Красный флаг» Г. Матвеева, «Таня — революционерка» Верейской и другие. Художником этих постановок стала та самая Вера Головченко, которую перед самым своим арестом пригласил в помощницы А.П. Ефимов. В создании кукол участвовали скульптор С. Корчагин и Н. Сутырина, давно увлекавшаяся этой работой.

А в мае 1938 года нагрянула новая беда: из-за неисправности электропроводки в Облдрамтеатре случился пожар. Большая часть имущества кукольников сгорела — куклы, ширмы, бутафория, музыкальные инструменты. Пришлось снова вернуться к бродячей жизни и играть спектакли на чужих площадках — в школах, детсадах, клубах Тамбова и на селе — в избах-читальнях, интернатах, да где приютят. Когда здание Облдрамтеатра было наконец к 1939 году основательно перестроено и отремонтировано, кукольники получили помещение на сей раз уже в правом его крыле, где они находятся и по сию пору. Но Н.Н. Ефимовой вскоре все же пришлось уйти с любимой работы, и в профессиональный театр она больше никогда уже не вернулась. Работала воспитателем в Детском доме и там, как и ранее, организовала кукольный кружок. Была награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной Войне». Все это, однако, произошло гораздо позже...

Театр же продолжал работать. Готовил к летним гастролям 1941 года пьесы С. Преображенского и С. Образцова «Большой Иван» и Е. Тарховского «По щучьему велению». Но... Началась война. Над Родиной повисла смертельная угроза. Весь мужской состав театра ушел на фронт. Ушел и молодой музыкант и композитор Леонгард Лихачёв, писавший музыку почти ко всем спектаклям тамбовских кукольников — и в первые же дни погиб в разбомбленном эше-

лоне. Организовали небольшую концертную группу **З. Шиленская, К. Власов и А. Альский** для обслуживания фронтовых частей Советской Армии и тоже покинули театр. Оставшиеся в Тамбове актрисы, привлекая себе в помощь старших школьников, играли спектакли в госпиталях для раненых солдат, в детдомах и школах. В «Петрушкиной эстраде» громко зазвучали антифашистские и патриотические темы.

А. Фадеева, которая к тому времени уже работала в ТЮЗе, а затем в драмтеатре, помогала своим бывшим товарищам. И звонким, победительно-призывным голосом Петрушки тоже, по-своему, сражалась с врагом. Но в 1942-м году и она ушла медсестрой на фронт. И вместе с ней ушел на фронт основной герой тамбовского Театра Кукол – Петрушка. Фадеева после фронта больше никогда уже не вернулась на сцену – может быть, потому что там не было Ефимовых. Я узнала, что она работала библиотекарем в одном из санаториев ЦК КПСС. Написала ей, она не ответила. Но имя талантливой создательницы образа Петрушки на скрещении условной народной традиции и русской психологической школы актерской игры должно остаться в памяти национальной истории искусства *«играющих кукол»*, как попытка, предвещающая многие будущие открытия. Действуя большей частью открыто с Петрушкой, надетым на руку на виду у публики, она так сливалась с характером своего героя – забияки и свободолюбца, что старинная кукла в колпачке с бубенцом становилась совершенно как живая, – никто и не замечал, что за нее говорит, двигает ее ручками, смеется и гневается актриса. Оживление «мертвой материи» происходило волшебным – тут же, в данную минуту. Вечное чудо сценического перевоплощения, истинного театра. Без Ефимовых и их ученицы Шуры Фадеевой в Тамбове в те времена образ Петрушки никогда бы и не ожил.

25 ноября 1941 года в правое крыло Облдрамтеатра, где располагались кукольные, упала бомба. Прорвала все этажи до самого подвала, разворотив половину здания. На этот раз Театр кукол был окончательно закрыт. Не было для него места, не стало людей, способных продолжать работу, – ни художника, ни режиссера, ни композитора, ни ведущей актрисы, ни всех остальных сподвижников.

Дело А.П. Ефимова было пересмотрено после долгих хлопот сына, Вадима Александровича (В.А. Ефимов во главе своего взвода саперов участвовал во взятии города Данцига (Гданьска); преодолел все ограждения, первым ворвался на окраину, сражаясь вместе с другими штурмующими частями Советской Армии в жесточайших уличных боях. И за проявленный героизм Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июня 1945 года был удостоен высокого звания Героя Советского Союза). Ему, наконец, выдали справку о том, что отец реабилитирован посмертно ввиду отсутствия состава преступления решением Верховного Суда СССР 16 ноября 1957 года, отменившего постановление «тройки» от 5 ноября 1938 года. Где и когда погиб и похоронен отец – узнать не удалось.

Так, волею неотвратимых обстоятельств, оборвалась жизнь тамбовского Театра кукол того времени. Будто в плодоносящее прекрасное дерево ударила молния и расщепила его. И все же в обугленных ветвях слышался шелестящий звук прошлой истинной жизни. И корни, питавшие его, остались живыми. Заложенный Ефимовыми дух искания, дух творчества, несмотря на все превратности, не позволил этому очагу культуры угаснуть. Тамбовский Театр кукол возродился. Но это уже другая страница его истории.

Симона ЛАНДАУ
Тамбов, 2001

ЭЛЬВИРА ШУБИНА: ЧТОБЫ ПОМНИЛИ

*В Пермском академическом театре оперы и балета имени П.И. Чайковского на протяжении нескольких сезонов проводится цикл вечеров, посвященных легендарным артистам, чье творчество вписано золотыми буквами в историю отечественной музыкальной культуры. Инициатива создания «живой» энциклопедии театра принадлежит его директору **Андрею Борисову**, неизменным автором и режиссером вечеров выступает солист оперы **Олег Иванов**, ведущая — **Людмила Деменева**. Программы о творчестве **Клавдии Кудряшовой**, **Лилии Соляник**, **Валерия Тюменцева**, **Ольги Захаровой** и **Владимира Елина**, руководителя театра в 1990-е годы **Михаила Арнопольского** продолжил событийный вечер, состоявшийся в апреле — о народной артистке России **Эльвире Шубиной** (1939–1999).*

Эльвира Шубина пришла в Пермскую оперу в конце 1960-х, и ее приход ознаменовал собой начало новой эры в творчестве театра. В сложившемся вокальном образе труппы появился голос невиданной красоты и неслыханной энергетике — мощный, ренессансный, безусильно сочетавший в себе полярные регистры, что выводило его за пределы рамок певческих амплуа. Такие голоса рождаются раз в сто лет, а, может быть, и реже: им бывает тесно в лоне традиций, наладившихся схем и заведенных правил. Они способны перевернуть устоявшийся уклад, взорвать обычай, повести за собой и открыть новые дали. Они настораживают ревнителей старины, но и восхищают своей особостью, избранностью, уникальностью.

После окончания Уральской консерватории Эльвира Шубина попала в молодежную группу, сформированную для поездки в Милан, в знаменитый Teatro alla Scala, но стажировку вскоре отменили — разразился Карибский кризис. Железный занавес опустился ниже, перспективы рухнули разом, несостоявшиеся стажеры, представлявшие генерацию новых голосов, мгновенно остались не у дел, без работы в театрах, куда надо было подавать заранее. Шубина и не думала «сдавать» свой голос в консерваторский архив, металась между Пермской филармонией и Сверд-

ловским педагогическим институтом, где стала понемногу преподавать, нетерпеливо ждала очереди, чтобы показаться в какой-нибудь театр, и однажды исписала убористым почерком школьную тетрадь в двенадцать страниц, запечатала в конверт и заказным письмом отправила на адрес министра культуры СССР Екатерины Фурцевой. Получила ответ спустя три дня: поезжайте в Пермь, там о вас знают, предупреждены. Назначили день и час прослушивания, известили худсовет. Она тут же сорвалась с места, отменила уроки и поехала искать счастья. Простуда, подстерегающая певцов всегда не вовремя и всегда врасплох, не помешала. Пела, не чуя ног, полный театральный свет слепил заплывшие от нездоровья глаза, лиц арбитров было не разглядеть, распознать их реакцию — тоже. В зале стояла полная тишина. Ее голос раздвигал пространство, ворожил, поднимался в горные выси, взывал, требовал и молил, превращая простуженную дебютантку в древнегреческую жрицу, а ее пение — в обряд, и победительно наступал теплыми волнами, возвращаясь к земной тверди. Такой молитвенной страсти и такой колдовской ворожбы эти стены давно не слышали, а, может быть, не слышали никогда. На два с лишним десятка лет этот голос станет здесь главным богатством и достоянием, а его обладательница — первой артисткой труппы.



В заглавной роли в опере «Вириния»

В 1970 году, после трех лет работы в театре, где коллеги дивились, как быстро Шубина входит в репертуар (Ярославна в «Князе Игоре» Александра Бородина, Татьяна в «Евгении Онегине», Оксана в «Черевичках», Мария в «Мазепе», Настасья в «Чародейке» — все в операх Петра Чайковского, Наташа в «Русалке» Александра Даргомыжского, Аида и Амелия — в операх Джузеппе Верди «Аида» и «Бал-Маскарад», Княгиня в «Черте и Каче» Антонина Дворжака, Любка в «Семене Котко» Сергея Прокофьева, Юкки в «Празднике фонарей» Антонио Спадавеккиа), она поет партию Иоанны в «Орлеанской деве» Чайковского на сцене Кремлевского дворца съездов. Эксперты, изучая гастрольную афишу Пермской оперы, восхищены и растеряны: как обладательница меццо-сопрано может одновременно выступать в партии Амелии в «Бале-Маскараде» Верди, написанной для высокого голоса? «Голос певицы, — пишут про Шубину-Иоанну в столличном журнале, — превосходно звучит на

разных динамических уровнях — от мягкого ровного пианиссимо до мощных ослепительных кульминаций, когда он, как луч света, пронизывает всю массу хора. Уже в самом звуке голоса угадывается характер женственный и гордый».

Шубину отличает не только вокальный диапазон — от контральто до сопрано спинто, что позволяет ей петь буквально всё — от Маргариты в «Фаусте» Шарля Гуно до Ортруды в «Лоэнгрине» Рихарда Вагнера, а в конце творческой карьеры еще и Марфу в «Хованщине» Модеста Мусоргского и Кармен в «Кармен» Жоржа Бизе. Шубину отличает умение обнаружить характер персонажа в *звуче голоса*, о чем не думали прежде, разделяя певческую партию и роль как таковую надвое, вокализирование и сценическое действие пополам, музыкальную трактовку и театральное воплощение нотного текста на разные части. Шубина превращает свое пребывание на оперной сцене в один бурлящий поток, и, кажется, что вокруг этого



Сольный концерт в программе «Опера парад». Фото Д. Куликова. 1991

потока бьет ключами самая что ни на есть реальная жизнь. Рвутся границы между следующими одна за другой сценами, сливаются в целое фабульно разнящиеся эпизоды, безостановочной прописью, образуя единый сюжет, соединяются темы, мотивы и обстоятельства.

Через характер, образованный звуком, рождается *Teatr*.

Ее зачастую не узнавали на сцене — обманывались. Кроткая голубица решительно превращалась в фурию, робкая вчера тургеневская барышня назавтра представляла в облике женщины-вамп. Амплитуда театрального преобразования потрясала так же,

как потрясала амплитуда голоса. Уловить моменты, когда моляба оборачивалась воровбой, воровба — гимнической одой, а гимн — слезами, не удавалось. Стиль Шубиной, во многом поменявший эстетику Пермской оперы 1970–90 годов, — был стилем живого актерского чувства, каким устанавливается непрерывный диалог с партнерами, хором и оркестром, с зрительным залом. Она воплощала в малоподвижном по тем временам оперном театре знаменитые прописи Бориса Пастернака:

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышит почва и судьба.*

Оперная время, Шубина своевольно меняла устаревшие правила, подчиняла своему певческо-артистическому дару оскудевшие «обстоятельства» оперной сцены, делала ее живой, наполняла страстью и чувством, негласно объявляла себя режиссером собственных ролей и целых спектаклей. Она вошла в историю мирового музыкального театра, как единственная исполнительница всех написанных для сопрано партий в операх Петра Чайковского (помимо названных это **Наталья Жемчужная** в «Опричнике», **Лиза** в «Пиковой даме» и **Иоланта** в «Иоланте»). Она искусно проявляла общие мотивы в сюжетах западноевропейского репертуара — от **Елизаветы Валуа** в «Дон Карлосе» **Верди**, **Тоски** и **Баттерфляй** в операх **Джакомо Пуччини** до «Кармен». Она вошла в жизнь нескольких зрительских поколений как выдающаяся певица и актриса. Для других — стала высокой легендой.

Сергей КОРОБКОВ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 8-218/2019

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 600 экз.

ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №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

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Аристократы поневоле» в Орловском академическом театре имени И.С. Тургенева

ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный фестиваль «Соотечественники»
в Саранске

I Фестиваль международного театрального фестивального
союза «Театр. Территория единения»

МИР МУЗЫКИ

Премьеры в Московском академическом музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко
и на Камерной сцене Большого театра

ВСПОМИНАЯ

Майю Соловьеву (Петропавловск-Камчатский)

www.strast10.ru

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