

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-228/2020



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Этот номер приходит к вам в тяжелое не только для нашей страны, но для всего мира время. Мы отделены друг от друга, как никогда прежде. Тем важнее ощутить себя не одинокими в своей самоизоляции, а связанными с далекими и близкими друзьями, коллегами, всем тем позитивным, что существует в нашей жизни, несмотря ни на какие беды и невзгоды.

Некоторые театры успели до объявления пандемии сыграть премьерные спектакли, отметить юбилейные даты, отпраздновать бенефисы. Но большинство сделать этого не успело. Поэтому в нашем апрельском номере вы обнару-

жите больше, чем обычно, материалов, связанных с Москвой. Но мы очень надеемся, что это будет для вас, наши дорогие читатели, не менее интересно — ведь редакция, как правило, делает упор на театральной жизни российской провинции, нередко жертвуя рассказами о том, что происходит на подмостках столицы.

А еще в этом номере довольно много материалов, связанных с оперой и балетом, что тоже не совсем привычно для нас и для вас. Но это оправдано, во-первых, 80-летним юбилеем выдающегося танцовщика, чье имя вот уже столько десятилетий гремит по всему миру, — Владимира Викторовича Васильева. Мы так ждали событий, которые были приготовлены с любовью к той дате, но они оказались отложены «до лучших времен». Спасибо, что телевизионный канал «Культура» отмечает эту знаменательную дату не только в жизни Владимира Васильева, но в великой истории русского и мирового балета циклом передач и демонстрацией спектаклей с его участием.

Во-вторых, нам показалось нужным рассказать о новом поколении этого грандиозного искусства в интервью с молодой балериной Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Оксаной Кардаш, о юбилейном вечере артистки «Русского балета» Светлане Устюжаниновой и вспомнить выдающегося артиста балета и педагога Вадима Тедеева.

Во всем остальном — перед вами вполне традиционный номер. А мы приступили к подготовке следующего, который, надеемся, в значительной своей части будет посвящен 75-летию Великой Победы. Очень надеемся справиться с этой задачей с вашей помощью, несмотря на трудное время, которое наступило для всех нас.

Дорогие друзья! Будьте, пожалуйста, здоровы, не поддавайтесь панике, тоске, отчаянию. Мы должны верить, что «все еще будет», как написала когда-то давно в своем стихотворении поэтесса Вероника Тушнова: и южный ветер, и щедрая весна, и новые спектакли, и радость встреч, и отложенные на время фестивали, мастер-классы, бенефисы, бесконечные репетиции и счастье премьер.

Главное — чувствовать: нет силы, которая могла бы нас разъединить!



*Искренне ваша,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

На обложке: В. Васильев
в телефильме «Дом у дороги».
Фото Е. Фетисовой

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

Музыкально–поэтический
вечер к 160–летию

К.Л. Хетагурова (Республика
Осетия). Л. Мамиева

2 ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Ирина Большакова
(Москва). О. Игнатьюк

ДАТА

100–летие И.А. Ликсо.

М. Коростылёва

3 ЛИЦА

Владимир Васильев
(Москва) С. Коробков

В РОССИИ

Брянск. Е. Глебова

Иркутск. Е. Доронова,
О. Сумарокова

Кызыл. А. Кужугет

Саратов. И. Крайнова

Тамбов. М. Матюшина

7 Светлана Архипова
(Смоленск). С. Романенко

12 Валентина Попова
(Севастополь).

21 Н. Микиртумова

29 Светлана Устюжанинова
(Москва). Н. Ончурова

Сергей Левандовский
(Тамбов). А. Обьедков

Оксана Кардаш
(Москва). Д. Семёнова

35 Наталья Ряснянская
(Тамбов). М. Матюшина

ФЕСТИВАЛИ

Международный фестиваль
русских театров «Мост
дружбы» (Иошкар–Ола).

В. Фёдорова

Оперный фестиваль имени
Ф.И. Шаляпина (Казань).

М. Файзулаева

44 МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ
«Маскарад» в Театре

«Красный факел»

(Новосибирск). Ю. Татаренко

«Дуэль»

(МХТ им. А.П. Чехова).

Е. Омеличкина

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Гамлет (Сумарокова)»

(Московский драматический
театр «Человек»).

Н. Старосельская

52

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Сергей Юрский об Эмили

Поповой. М. Романова

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Олег Басилашвили.

«Палата № 26».

М. Фолкинштейн

ВСПОМИНАЯ

Андрея Толубеева

(Санкт–Петербург).

Н. Старосельская

Леонида Зорина

(Москва). В. Андреев

Вадима Тедеева

(Москва). О. Шкарпеткина

87 Ивана Полянского

(Мичуринск). А Обьедков

91 Виктора Дмитриева

(Тольятти). Коллектив
театра «Колесо»

ЮБИЛЕЙ

Ольга Чуваева

(Москва)

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Кларина Шадько

(Ульяновск)

Сергей Комаров (Москва)

ПОЭЗИЯ НУЖНА В ЛЮБЫЕ ВРЕМЕНА

Союз театральных деятелей Осетии всегда в активном поиске. Вот и календарная весна для театралов и ценителей искусства в Южной Осетии началась с прекрасного события – музыкально-поэтического вечера «**Весь мир мой храм**», посвященного **160-летию** великого сына Осетии, поэта **Коста Левановича Хетагурова**.

Организовала мероприятие и написала к нему сценарий народная артистка Республики Южная Осетия **Фатима Качмазова**. И неважно, что юбилей поэта вся Осетия отметила в прошлом году на самом высоком уровне. Творческое наследие Хетагурова всегда востребовано, близко и любимо для любого осетина. Актеры театра читали бессмертные произведения Коста, пели песни на его стихи.

На мероприятии побывала заместитель председателя Осетинского отделения СТД РФ **Фатима Пагиева**. Талантливая и не похожая ни на кого, актриса

прекрасно читала стихи, сорвав бурные аплодисменты.

Две Фатимы – первопроходцы жанра музыкально-поэтического вечера в двух Осетиях. Идея показалась достаточно интересной, именно поэтому ее поддержал Союз театральных деятелей РФ.

Если в 60-х годах прошлого века интерес к поэтам был велик, то сейчас мы наблюдаем, что на сценах театров почти нет поэтических спектаклей. Можно спорить, хорошо это или плохо, но нынешнее мероприятие отчетливо продемонстрировало – потребность в высокой поэзии есть, она никуда не ушла. И есть уверенность, что проведение музыкально-поэтических вечеров совместно с другими театрами из республик Северного Кавказа будет поддержано творческими коллективами. Это всегда интересно, это обогащает и способствует творческому росту и культурному обмену.

Лолита МАМИЕВА

Фатима Пагиева



ТОНКОЕ И УМНОЕ МАСТЕРСТВО К 100-летию юбилею Ирины Анатольевны Ликсо

Ей было 12 лет, когда на одном из семейных торжеств Ира заявила собравшимся родственникам, что хочет стать актрисой. Отец воспринял это заявление с юмором и поинтересовался: «А на Луну тебе слетать не хочется?» Однако девочка оказалась настойчивой и целеустремленной. Она начала заниматься в местном драмкружке, сыграла Лизу в школьном спектакле «Горе от ума», без устали участвовала во всевозможных смотрах и конкурсах и стала в родной Калуге довольно известной личностью.

После окончания школы Ирина приехала в Москву и с первого раза прошла все конкурсные испытания и поступила в старейшую театральную школу страны – **Театральное училище имени М.С. Щепкина** при Малом театре. А с 1942 года стала актрисой **Малого театра**.

Спустя три года, в 1945-м, когда вся страна праздновала 150-летие со дня рождения **А.С. Грибоедова**, Ирина Ликсо дебютировала в возобновленном знаменитом довоенном спектакле «**Горе от ума**» в роли **Софьи**. Афиша блистала прославленными именами: **М. Ленин, В. Рыжова, Е. Турчанинова, М. Царев** в роли Чацкого, **И. Ильинский**... После этого дебюта она проснулась знаменитой. Во множестве статей, посвященных постановке главного драматического театра страны, критики единодушно отмечали незаурядный талант актрисы, сложность, многослойность, привлекательную противоречивость созданного ею образа. Всех поразила неординарность характера грибоедовской героини в исполнении совсем юной актрисы. Подлинно дворянский лоск, светящаяся красота, тонкость психологических нюансов, завораживающий голос и великолепное владение сценическим словом – все покорило в этой Софье.

В газете «Советское искусство» Наталья Кремнева писала о дебютантке: «Впервые услышанный из-за дверей ее голос поражает не только мягкостью и музыкальностью, но и полнотой молодого чувства. Вместе с ней на сцену приходит ощущение молодости и чистоты, сквозящее в непринужденных и грациозных движениях, во взгляде выразительных и вдумчивых глаз... За непосредственностью и обаянием, присущими молодой актрисе, нетрудно разглядеть тонкое и умное мастерство».

Потом Ирина Ликсо сыграет **Наталью Дмитриевну Горич** – и снова будет удача. Ну а тогда, в далеком сорок пятом... В конце спектакля прославленная **Александра Александровна Яблочкина**, игравшая в тот вечер роль **Хлестовой**, а **58 лет** назад игравшая роль Софьи на этой же сцене, подведет юную актрису к рампе и предста-

Ирина Ликсо





«Двенадцатая ночь». В роли Оливии



«Макбет». В роли Леди Макдуф. 1955

«Варвары». В роли Лидии. 1951



вит ее публике — так осуществлялась в театре преемственность поколений. Наверное, не случайно именно Яблочкина протянет руку новой актрисе — тонкое, акварельное, изысканное дарование Ирины Ликсо явилось продолжением сценической линии Александры Александровны в этом театре...

Когда-то знаменитая актриса другого театра, Ольга Андровская, поучая молодых артисток, говорила: «Когда вы будете всходить по лестнице славы, постарайтесь не очень стучать каблуками». Ирина Анатольевна никогда — ни в молодые, ни в зрелые годы — не стучала каблуками, восходя к вершинам успеха. А было их много...

Вообще, интеллигентность, несуетность, ровность — свойства, отличавшие эту актрису, — никак не вязались с ее положением основной героини, «примы» театра. Благородные героини русского репертуара и, конечно, все принцессы, герцогини



«Женитьба Белугина». Белугин — Н. Анненков,
Елена — И. Ликсо. 1945



«Коварство и любовь». Фердинанд — М. Царев,
Луиза — И. Ликсо. 1949

«Почему улыбались звезды». Жанна — И. Ликсо, Однолюб — Н. Светловидов





«Таланты и поклонники». В роли Домны Пантелеевны. 1995

ни, королевы репертуара западного доставались Ирине Ликсо.

Актриса трогательно и нежно сыграла Луизу из «Коварства и любви» Шиллера, Лидию из «Варваров» Горького, шекспировскую Оливию из «Двенадцатой ночи», в пьесах Скриба и Легуве — гордых королев, в пьесах советских авторов — правильных, но порой мучающихся и сомневающих героинь. Шлейф успеха сопровождал практически все создания этой актрисы, но особенную любовь и зрителей, и партнеров по сцене заслужила ее требовательная и избалованная Елена Кармина в спектакле «Женитьба Белугина».

Среди самых любимых ролей были Панова в «Любови Яровой», Ребекка в нашумевшем спектакле «Ярмарка тщеславия», с удовольствием играла Коринкину в «Без вины виноватые», с подлинно трагическим накалом сыграла роль сумасшедшей Татьяны Ивановны в спектакле «Село Степанчиково и его обитатели». Запомнилась необычной трактовкой Войничкой в «Лешем», Утренней феей в одноименном спектакле по пьесе А.Касоны, Андуды из «Незрелой малины»...

До последних дней Ирина Анатольевна Ликсо не молодилась, не скрывала свой возраст — в этом не было нужды: она оставалась красавицей! Не жаловалась на жизнь, спокойно говорила, что в театре у нее всего две роли. Меня поразило, как мужественно и достойно играла актриса одну из самых «скучных» резонерских ролей, когда-либо написанных Островским — роль **Анны Тихоновны Крутицкой** из пьесы «**Не было ни гроша, да вдруг алтын**».

К сожалению, в последние годы ей пришлось оставить преподавательскую работу в Театральном училище имени М.С. Щепкина — на это не хватало сил. Немного грустно, что не сложился «роман» с кинематографом — хотя Ирина Ликсо и снималась у Хамдамова и Калика, но киноактрисой не стала... Видимо, ее призванием всегда был театр, ее Малый театр, в труппе которого эта тонкая, интеллигентная актриса с перламутровым, переливающимся голосом заняла только свое, ей принадлежащее место.

Марина КОРОСТЫЛЁВА

Фото с официального сайта Малого театра

БРЯНСК. Село Сростки, улица Шукшина

В 1969 году на экраны нашей страны вышел фильм «Странные люди», снятый **Василием Шукшиным** по своим рассказам. Картина с ярким актерским составом имела успех, но автор позднее очень сожалел, что не пришла ему тогда идея поселить литературных героев в одной деревне, сделать соседями: «...может быть, они как-то объяснили друг другу, помогли бы понять...»

Шукшинский замысел воплотил **Алексей Доронин**, поставив на сцене **Брянского театра драмы имени А.К. Толстого** спектакль «**Люди добрые!**». Эта работа получилась не только авторской — инсценировка, художественное и музыкальное оформление также созданы режиссером, но и очень личностной. Алексей Доронин бывал на Алтае, в Сростках, встречал тех, кто общался с Шукшиным, и, можно сказать, познакоми-

лся с Василием Макаровичем через одно рукопожатие.

Взяв за основу рассказы «**Петька Краснов рассказывает**», «**Крепкий мужик**», «**Вечно недовольный Яковлев**», «**Степка**», «**Верую!**», Доронин растушевал грани между ними, перекинул мостики от одной судьбы к другой и соединил в одной общей точке. Знаменитый писатель приезжает в родное село, приходит на знакомую улицу и, судя по тому, с какой радостью его встречают: «**Вася приехал!**», для местных жителей он не только желанный гость, но и очень близкий человек.

Шукшин **Юрия Киселева** — сторонний наблюдатель. Он не вмешивается в ход событий, не осуждает и не дает советов, но такая отстраненность не мешает почувствовать его любовь к каждому из этих людей, понимание их поступков, по-

«Люди добрые!» Сцена из спектакля





Зоя – Т. Сычева, Клавдия – И. Аракелова

Зоя – Т. Сычева, Троша – М. Кривonosов, Шурыгин – В. Прохоров





Сцена из спектакля

рой странных, нелепых. Юрий Киселев не пытается играть Шукшина, не стремится к портретному сходству, а черный кожаный пиджак и красная рубашка, отсылающие к «Калине красной», скорее, просто знак. Но вот что происходит: из сдержанного и немногословного рисунка постепенно вырастает образ реального человека, чьи корни никогда не отрывались от родной земли. И веришь, что именно так все и было: приехал Василий Макарович в знакомые с детства места, окунулся в беды и радости односельчан, наслушался разных историй...

Одну из них рассказывает Петька Краснов, впервые в жизни побывавший на курорте и чего только не насмотревшийся. Герой **Иосифа Камышева** сразу подкупает своей искренностью и открытой душой. Уже изрядно набравшись за праздничным столом, он до слез восхищается и южными пляжами, и особой культурой, и отсутствием матерных слов, и вы-

соким ростом Антона Павловича Чехова... Сам Петька известный пьяница, и никто его не воспринимает всерьез, но и не осуждает. В этом большом человеке живет наивный ребенок, на которого невозможно злиться всерьез.

Вот и Зоя, уставшая от непутевого мужа, бранится, но любит. Удивительной нежностью наделила свою героиню **Татьяна Сычева** (в другом составе эту роль исполняет **Светлана Сыряная**). Ее тепла хватает на всех: приобнимет дремлющую на скамейке бабу Нюру, накормит местного дурачка Трошу. Да и Манька совсем не случайно доверяет ей свои душевные секреты.

А жизнь движется по заведенному порядку. Для Маньки (**Кристина Корзникова**) и Степки (**Алексей Дегтярев**) все только начинается, и радость в отношениях этой разбитной парочки льется через край. Баба Нюра **Людмилы Борисовой** уже добрела до последней черты, и



Сцена из спектакля

нужно ей теперь совсем немного — дожидаться сына. В коротких сценах, отведенных в спектакле этому персонажу, сконцентрирована безграничная материнская любовь и бесконечное одиночество. Приезжает из столицы равнодушный сын, но его не хватает даже на то, чтобы обнять старую мать. Борис Яковлев **Олега Чиганова** в среде этих добрых людей как инородное тело. И какую точную оценку дает ему местный интеллигент Петрович, замечательно сыгранный **Михаилом Лаврушиным**, — пренебрежительнейшая личность!

Этому чужаку никогда не понять сути российской глубинки, простого земного счастья Степки и Маньки, и он легко его разрушает. Поединок Степки и Бориса для деревенского парня в конечном итоге закончится плохо. Москвич накает жалобу, без пяти минут муж отправится отбывать срок и совершит нелепейший поступок — сбежит, не дождаввшись все-

го пару месяцев до освобождения, чтобы подышать воздухом родных мест, увидеть близких, а в итоге причинит еще большее горе Нюрке. Алексей Доронин слегка изменил шукшинский рассказ о Степке, где парня ждет из заключения немая сестра. Но есть в этом неоспоримая логика, и трагизм изломанной жизни молодой пары воспринимается еще острее. Роль участкового Гайдукова тоже исполняет **Олег Чиганов**, словно закольцовывая сюжет неумолимой судьбы — от подлости равнодушного мерзавца до карающей силы закона.

Но если с Борисом Яковлевым все ясно, то грубоватый бригадир Шурыгин **Вениamina Прохорова** заставляет размышлять о загадочности русской души. Захотел совершить значительный поступок, и словно что-то неведомое и темное вселилось в него и заставило сломать старую церковь. В противостоянии Шурыгина и односельчан сила будет на



Сцена из спектакля

его стороне – страшная и разрушительная. Потом он станет оправдываться, говорить жене Клавдии (**Ирина Араклова**), что в церковь все равно никто не ходил и не молился, но это лишь слова. А когда, прислушиваясь к себе, Шурыгин осознает весь ужас произошедшего, его душа заплачет, и сам он заплачет скрупулезными тяжелыми слезами.

Неслучайно Алексей Доронин выбрал эпиграфом к своему спектаклю слова Шукшина: «Если душа просит высказаться – это хорошая душа». О душе, жизненным предназначении земляки писателя размышляют всерьез. Баба Нюра рассказывает притчу о Любви, которая ходит по земле, и кажется, еще немного, и мы расслышим ее незримую поступь. На Шурыгина навалилась необъяснимая тоска, и он пытается объяснить Петьке Краснову, что душа бывает не только доброй, потому как она не пряник. Петька принес целое ведро че-

го-то веселящего, щедро наливает Шурыгину, Петровичу, Шукшину, и вместе они пытаются отыскать истину в этой «чаше познания». При внешней комичности сцены возникает ощущение чего-то очень важного, интимного, требующего тишины. Что такое жизнь человеческая? Отчего болит душа и есть ли она вообще?

Ответы даст деревенский дурачок, а по сути, божий человек Троша: «Болит...», «Есть...». Этот персонаж, тоже придуманный режиссером, своего рода зеркало, в котором отражаются радость и боль, темные и светлые стороны человека, по нему невольно сверяются поступки. Необычная и невероятно сложная работа **Михаила Кривоносова** убеждает, что жизнь шукшинских добрых людей сохраняет свое равновесие во многом благодаря именно таким людям – не от мира сего.

Елена ГЛЕБОВА

ИРКУТСК. #РУДНЕВКЛАСС

В этом сезоне Иркутскому академическому драматическому театру им. Н.П. Охлопкова исполняется 170 лет. Старейший театр Восточной Сибири, несмотря на солидный возраст, всегда идет в ногу со временем, улавливая тенденции и веяния не только в драматургии сегодняшнего дня и режиссерском новаторстве. Театр стремится к зрителю и выбирает непривычные формы общения с ним, предлагает другой уровень взаимодействия. Так, в феврале 2020 года охлопковская драма осуществила беспрецедентный проект: здесь впервые прошла **Школа театрального критика**.

Курс лекций в течение четырехднев читал известный театральный критик **Павел Руднев**. Занятия посещали **38 человек**, все они прошли конкурсный отбор, отправив для разбора рецензии на спектакли по своему выбору. Проект вызвал большой интерес со стороны общественности, заявки поступили от людей са-

мых разных профессий. Кроме журналистов, на которых он и был рассчитан, на семинар пришли представители органов государственной власти и коллеги из других учреждений культуры, а также юристы, психологи, учителя, студенты.

— Писать о театральном искусстве — это само по себе искусство, тонкостям которого не учат на журфаке. Так что новость о возможности поучиться у одного из самых известных театроведов России стала настоящим подарком. «Изюминки» урокам добавило само пространство, где они проходили, — не скучный кабинет, а настоящая сцена, где хочется говорить, думать, «дышать» о театре. Здорово, что Павел не только провел нас по истории режиссерского театра, но и дал практические, прикладные знания, — поделилась впечатлениями корреспондент-обозреватель газеты «Аргументы и факты» в Восточной Сибири **Дарья Галеева**.

Школа театрального критика — совершенно новый опыт не только для теат-

Иркутский академический драматический театр им. Н.П. Охлопкова



ра, но и для самого лектора. По словам Павла, в таком формате, когда на лекции пришли простые зрители, реальные критики и претендующие на роль критика, он работал впервые.

— Такие семинары — это вопрос коррекции: чем тоньше и основательнее будет высказывание о театре, тем легче театру жить. Блогерство давным-давно включило механизм зрительской оценки спектаклей. Это феномен современной жизни — сочетание профессионального высказывания человека с дипломом и одновременно высказывание любого о театре. Весь вопрос в доверии. Иногда к блогеру возникает больше доверия, чем к театральному критику. И это абсолютно нормально. Чем больше в зале будет людей, понимающих, что труд артиста, режиссера, дра-

матурга, хореографа — это большая серьезная работа, тем лучше. Пушкин сказал в своей главной статье о театре: «Публика формирует драматические таланты». Качество публики влияет на качество спектакля, — рассказал Павел Руднев.

Театр получил огромное количество отзывов с просьбой продолжить проект. Кроме того, занятия в Школе уже дали свои результаты. Наши «семинаристы» присылают и публикуют свои рецензии на постановки Иркутского драматического театра. Так, статья о спектакле «Горе от ума» блогера и японоведа из Владивостока **Ольги Сумароковой** показала нам особенно образной, глубокой и наиболее авторской.

Елена ДОРОНОВА

«Нелепость обо мне все в голос повторяют!»

Накануне Дня дипломатического работника 10 февраля 2020 г. в **Иркутском академическом драматическом театре им. Н.П. Охлопкова** дали «Горе от ума» **А.С. Грибоедова**. Театр, конечно, специально не готовился именно к этому дню, у них своя очень важная в этом театральном сезоне дата — 170-летие. Но, будь моя воля, именно этим произведением стоило бы ежегодно отмечать профессиональный праздник работников дипломатической сферы. Автор «Горя от ума» был, как известно, не только блестящим литератором, но и дипломатом.

Владивосток имеет некоторое отношение к спектаклю — режиссер-постановщик **Станислав Мальцев**, в недалеком прошлом художественный руководитель **Драматического театра Тихоокеанского флота** и **Театра драмы Уссурийского городского округа им. В.Ф. Комиссаржевской**. Мы хорошо знаем стиль работы

Станислава Валерьевича: тщательное прочтение первоисточника, воздействие на сознание зрителя через игру актеров и бережное отношение к подсознанию зрителя, через ювелирное оформление спектакля от сценографии до аудиосреды. Музыкальность режиссера хорошо известна, не удивлюсь, если однажды он поставит оперу и опять нас всех удивит внимательным взглядом на классику.

Стоило ли ехать на спектакль в Иркутск? Чего еще мы не знаем о Грибоедове? Зрители в зале время от времени шепотом произносили прежде актеров фразы — настолько они ушли в народ. А при известном высказывании: «Служить бы рад...» сидящие рядом иронично продолжили: «...прислуживаться тошно» с чувством явно из личного опыта. Однозначно стоило ехать, к хорошему привыкаешь быстро и навсегда, поэтому ради авторского видения режиссера, работе ко-



Софья – Е. Константинова, Чацкий – А. Орлов

того доверяешь, поедешь куда угодно, и тем более в гостеприимную Сибирь.

Только театральному искусству подвластно многослойное прочтение уже известного. Как ни люблю я «Горе от ума», но понимаю, что в голове живет стереотип, приобретенный на уроках литературы. В свое время очарование Грибоедовым сыграло в моей жизни не последнюю роль в выборе профессии. Понять как можно глубже эту личность и мотивы его поступков – моя личная константа. Недаром ходят легенды о том, что за гибель Александра Сергеевича Иран выплатил контрибуцию, подарив Николаю I алмаз «Шах».

Как вы знаете, в искусстве свои законы – художественное произведение рождается с финала. И эта работа хорошо видна, начиная с названия на афише. Посмотрите, сколько знаков препинания в названии: «Горе от ума,;...!-?», это можно расшифровать как: «Горе от ума» и точка. Нет, поз-

вольте, например, так: «Горе! От ума?!» Вы так считаете?» Режиссер не готов ставить точку. Он и нас призывает подумать над теми возможностями, что открывает автор пьесы. Станислав Мальцев понимает, что мы хорошо знаем произведение, интрига строится здесь не на сюжетной линии, а на более внимательном прочтении ставшего классическим текста. Классический – значит, на все времена.

Начинается спектакль, и открываются декорации, которые ошарашивают. Вы видите некие развалины колонн, какие мы обычно ассоциируем с миром Древней Греции или Рима. И в динамике их расстановки уже читается «ритмический скелет» спектакля, а вообще, эти столбики – уберис с них завитушки и углубления – ни дать, ни взять график из Excel, кричащий о замедлении развития, о движении сверху вниз. Так и будет развиваться действие – сначала достаточно живо, затем стремительно вниз.



Чацкий – А. Орлов



Софья – Е. Константинова, Чацкий – А. Орлов

Вся сцена залита обманчивым синим светом луны. Появляются двери-сте- ны откуда-то сверху, словно из космоса, в бешеном ритме. Коснувшись сцены, они «выпускают» на нее очередного героя. Так же улетают высь, освобождая пространство для следующего действия. Объемное синее космическое небо и белая мебель, белые платья, летящий почти все время снег создают неуютное холодное пространство. Теплым там выглядит только Чацкий. Да и мы знаем, что он в конце покинет эту ледяную планету. Но вспомните, как нас учили в школе. Драма этого произведения в том, что Чацкий отвергнут обществом. Его обвинения в сумасшествии, он страдает, он жертва своего характера в большей степени, чем общественных устоев. Бедный Чацкий – всегда думали мы. В этом случае, цветовая гамма должна быть другой: если бы Чацкий выгоняли из уютного теплого гнездышка – а иначе зачем переживать, – все вокруг должно быть

теплого мягкого цвета, а Чацкий – наоборот, в белом или холодно-синем. И в этом случае школьная программа естественным образом получила бы подтверждение, улеглась бы в приготовленное в школьные годы прокрустово ложе «драмы Чацкого».

В антракте группа молодежи – а театр был полон и «ложи блистали!» – обсуждала Чацкого: мол, выглядит не интеллигентно. Не такой он должен быть. Позвольте, а кто такой интеллигентный человек? Что смутило в образе Чацкого? Чацкий действительно не был похож на картинного интеллигента из наших стереотипов, таким скорее выглядел Молчалин (очки, глаза долу, смиренная поза и пр.), от которых избавиться самостоятельно весьма трудно. В чем вред стереотипов? Они как ракушки на днище корабля, чем больше их – тем медленнее движение вперед. Попробуйте очистить душу от «ракушек», хотя бы понять, сколько их там «налипло». Для этого надо всего лишь сходить в театр.



Софья – Е. Константинова, Чацкий – А. Орлов, Лизанька – А. Пушилина

Длинный шарф из будущего, мягкая кофта не по той моде, что проповедовали все герои на сцене. А самое главное – явная теплая гамма цветов костюма Чацкого выбивала почву из-под ног зрителей. Подсознательно мы понимаем, что жизнь с ним, с Чацким. О костюмах стоит отдельно сказать, как об очень удачной находке режиссера и художника по костюмам (**Оксана Готовская**) в противопоставлении главного героя и общества. Мы, кстати, увидим еще один длинный шарф, но по цвету он будет «плоть от плоти» того общества, что не приняло Чацкого: такой же шарф наденет Репетиллов – некто между Чацким и обществом.

Фантазия художника по костюмам ни разу не подвела. Все мужские персонажи были одеты в... халаты. А женские – в легкие полупрозрачные ночные платья и чепчики! Эти предметы туалета на всех женских головках в спектакле много сказали о золотых руках мастеров пошивоч-

ного цеха. Мне кажется, можно делать отдельную выставку и халатов, и чепцов как художественных произведений, и просить публику угадать, где – чей, а сделать это будет легко. Квинтэссенцией характера каждой героини был ее чепчик. Как вы помните из Грибоедова, их в воздух бросали от восторга. На Софье – очень романтичный, почти шляпка, декоративные кружева и ленты бросали загадочную тень на лицо актрисы и обрамляли ореолом наивности и чистоты. Но были и чепцы сродни самурайскому шлему, где декоративные элементы выглядели эффектно и даже агрессивно.

Представьте, все в халатах (у каждого – в соответствии его рангу и статусу в обществе), а Чацкий в первом акте вышел в модной кофте. Халаты припорошены снегом всегда. Потому что это не явление природы, это состояние души: холодно и сонно. Однако не стоит ожидать сомнамбулических ритмов, спящие активно себя вели, но засыпа-



Софья – Е. Константинова, Соня – Д. Рябова, Саша – А. Мартос

ли еще крепче. Чацкий смотрел на это с большим удивлением и в первом акте очень осторожно общался с этой публикой, боясь обидеть. А может, в надежде, что они переоденутся-проснутся. Во втором же акте, когда ему стало предельно ясно, где он находится, переделся он сам. Мягкая кофта сменилась сюртуком с четкими линиями. К финалу он застегнет все пуговицы, закрывшись от сомнамбулической нежиги.

Скажите, зачем Софья распустила слух о его сумасшествии? Ведь она его явно любила. Что изменилось с той поры, как он уехал на три года за границу? Ведь был намек на счастливый конец в первом акте. Чацкий привез апельсины в подарок. Апельсины. Эти яркие солнышки выскочили из его сакважа, не оставя сомнения, что он привез их из Италии. Откуда-нибудь из Венеции, например, не ина-

че! Дух ироничного Карло Гоцци тут же возник на сцене. «Любовь к трем апельсинам», которую, вероятно, разделяет и режиссер спектакля, намекала на противостояние феи Морганы и мага Челио. Вы помните, кто остался в проигрыше? В момент встречи Чацкого и Софьи даже луна начала теплеть, вот-вот и превратилась бы в солнце... Они перекидывались апельсинами, как паролями и словечками, известными с детства, понимая друг друга с полуслова и полувзгляда.

В начале первого акта забываем выход Фамусова (**Степан Догадин**). Превосходная сценическая речь – а ведь это стихи! – актер как будто видит то, о чем говорит. Это очень важно для слушающего. И в стихотворном тексте спектакля важно не просто помнить следующую строчку, но мысль всю целиком, иначе зрителю будет сложно уловить и усвоить смысл

сказанного. Не удивлюсь, если актер сам пишет стихи, во всяком случае понимает и любит поэзию, в этом нет сомнения — была выбрана правильная интонация, ритм, дыхание, речь была естественной, не нарочито рифмованной. Этого бы хотелось пожелать всем актерам. Зрителю важно понимать каждое слово.

В первом акте режиссер сделал все, чтобы мы смогли налюбоваться актрисой, игравшей роль Софьи (**Екатерина Константинова**). В диалоге Софьи и Лизаньки (**Анастасия Пушилина**) обе актрисы подошли очень близко к рампе. У исполнительницы роли Софьи не только красивая фигура, привлекательное лицо, но и очень выразительные изящные руки, которыми она, к сожалению, на мой взгляд, мало пользуется для того, чтобы добиться наибольшей выразительной силы.

Так зачем Софья так жестоко поступила, назвав Чацкого сумасшедшим? Мне кажется, это месть. У Софьи была иллюзия, что она понимает этого человека, хорошо его знает и имеет власть над ним. И внезапно она поняла, что его как Мочалина под каблук не засунешь. Да ей и самой это противно, в конце концов. Отомстила ему за то, что «нарушил покой», сон души, проснуться которой не хватает воли и не дают обстоятельства; за то, что она понимает свою несостоятельность как личность. Но не меняется сама. Очень по-женски. Остальные подхватили эту сплетню с удовольствием и злорадством. По привычке.

Апельсины. Их передавали из рук в руки вместе со сплетней про сумасшествие Чацкого, их брезгливо друг другу перебрасывали, солнышки потускнели, а в конце концов совсем исчезли, погрузив

Скалозуб — А. Залетин, Фамусов — С. Догадин





Графиня Хрюмина (бабушка) – Э. Алексеева, князь Тугоуховский – В. Жуков

сцену в еще больший мрак. Луна восторжествовала. Снег царил, он и так, почти никогда не останавливаясь, сыпался, особенно «нервно» реагируя на жаркие речи Чацкого (**Алексей Орлов**), пытаясь присыпать и его... Второй акт раскрыл потенциал актера, в первом он был слишком осторожен и скован. Теперь – собран, предельно сконцентрирован и готов к решительным действиям. В монолог, когда он узнает, кому обязан слухом о своем сумасшествии, нет наигрыша истерики или горя, Чацкий демонстрирует здесь свой ум, опыт, самообладание. Он сделан из другого теста, союз невозможен.

Нам всегда жаль одиночку, отвергнутого стаей, простите, обществом. Но когда в финале медленно опустилась прозрачная, но непроницаемая стена между Чацким и остальными, неожиданно стало жаль их. Они лишились лидера из по-

роды визионеров, знающих, куда идти, и видящих гораздо дальше горизонта. Режиссер вместе с Грибоедовым наделил его героя еще одним качеством – человеколюбием. Чацкий взшел на сцену из зрительного зала в начале спектакля со свечой в руке, освещая пространство впереди себя. Вышел к нам с ней же, не погасив свечу к финалу, как можно было ожидать от обычного человека, разочаровавшегося в обществе.

Ольга СУМАРОВА

Фото Анатолия БЫЗОВА предоставлены театром

P.S. Пользуясь случаем, поздравляю весь коллектив Иркутского академического драматического театра им. Н.П. Охлопкова с 170-летием. У вас превосходная театральная публика, желаю всему коллективу здравствовать и процветать!

КЫЗЫЛ. Тувинская свадьба на сцене театра

В Тувинском музыкально-драматическом театре имени Виктора Кок-Оола состоялась премьера спектакля «Свадьба кочевников» в постановке Бориса Манджиева. Фольклорное действо, в котором показаны все этапы от сватовства до самой свадьбы, как это было много веков назад, создано в содружестве с тувинскими театральными деятелями. Понятно, что это не просто спектакль, а своеобразный мастер-класс по проведению свадьбы для современного зрителя, особенно молодого. В этом случае театральная постановка более доступна для понимания сути традиционного свадебного обряда, чем научные книги этнографов и культурологов. Их в настоящее время читают единицы.

В программке написано: «Обращение театра к свадебному обряду кочевников-тувинцев и есть один из первых шагов к осознанию великого богатства предков, которое, к сожалению, мы иногда не ценим, легко утра-

чивая или дилетантски смешивая с элементами обычаев других народов, веруя в то, что это и есть наше. Попробуем шаг за шагом восстановить и наполнить содержанием, философией, что оставили нам наши великие предки!» Эти слова являются ключом к пониманию творчества режиссера. Показывая прошлое народа, театр обращается к молодому зрителю на понятном ему языке. Многие театральные деятели избегают ставить спектакли на исторические, тем более эпические темы, ошибочно считая, что это не актуально и современному зрителю не интересно. Борис Манджиев опровергает такие предрассудки. Все зависит от таланта постановщика, от его идеи, от подхода, от языка и стилистики постановки. Совсем не обязательно ставить пошлейшие современные комедийные пьесы с псевдоэротикой, чтобы сделать кассовый сбор.

Для режиссера характерны формы народного площадного представления, он не за-

«Свадьба кочевников»





Сцена из спектакля

полняет сцену громоздкими декорациями: выходят актеры, и начинается театрализованное действие, которое держит внимание зрителя на протяжении всего спектакля, погружая в свой мир, и публика в зале невольно становится соучастником происходящего, поскольку быть сторонним наблюдателем у Б. Манджиева невозможно. Этому способствует и невероятная скорость сменяющихся событий, быстрый темпоритм спектакля. Антракт не задуман, чтобы не прерывать действие. Актеры не просто играют, они действительно живут на сцене. Режиссер создает такой крепкий ансамбль исполнителей, они так органично завязаны друг с другом в постановке, что некогда им думать о том, как выделиться, сорвать персональные аплодисменты. Постановщик использует новые, но, если вдуматься, хорошо забытые формы народного исполнительства — средства пластической и ритмической выразительности, искусство речи, мимики, жеста.

«Свадьба кочевников» — необычный для нашего театра спектакль. Режиссер привнес в него стилистику народного фольклорного действия без нарочитой «театраль-

щины». Здесь нет неоправданно длинных пауз, обращений напрямую в зал, громоздких декораций, словом, тех недостатков, которые характерны для Тувинского музыкально-драматического театра. Наши исполнители и без этих штампов могут многое: они очень пластичны, музыкальны, органичны, талантливы, что и продемонстрировали в новой постановке.

Все существовали в одном ансамбле, играли с большой любовью к своим героям. Это и народные артисты республики — симпатичные старики **Виктор Наксыл** и **Анзат Куулар**, рассказывающие, как прежде проводились в Туве свадьбы, и заслуженные артисты РТ — неожиданно комичный **Леонид Кан-оол**, сватающий невесту, и старейшины рода **Олег Сат** и народная артистка **Саяна Сат**, заслуженные артисты, сыгравшие родителей молодых — неизменно трогательно комичная, но совершенно непредсказуемая **Ляна Ондур**, **Мерген Хомушку**, **Анай-Хаак Донгак** и **Эдуард Ондар** (мл). Особое слово надо сказать о молодых исполнителях. Именно они стали мотором, стремительно закручивающим действие: мо-



Сцены из спектакля





«Свадьба кочевников». Сцена из спектакля

лождены **Ачыгы Салчак** и **Айдызана Иргит**, жители аала **Аржаана Стал-оол**, **Айзана Чылбык-оол**, **Тана Ховен-оол**, **Айдыс Даржай**, **Шораан Кужаан**, **Онер Кызыл-оол** и **Орлан Оюн**. Если говорить об отдельных работах, стоит выделить первого старика **Саян Монгуш**, который привнес своим комическим образом глубокого старца особую фольклорную природу в атмосферу спектакля, и **Елену Ооржак**, родственницу невесты, сыгравшую довольно узнаваемый образ излишне активной деревенской женщины.

В одном из интервью режиссер сказал: «За последние десятилетия калмыцкий народ утратил очень многое, в том числе и в театральной культуре. Все сейчас стилизованное, надо возвращаться к истокам, пока не поздно. Вот когда сравниваешь то, что есть сейчас, с тем, что видел и слышал в детстве, понимаешь: пришло твое время, если ты не сохранишь что-то сегодня — завтра его уже не будет. Думаю, одной экономикой не возродишь народ, надо делать ставку на культуру, искусство». Истоки, о которых говорит режиссер, — это фольклор, героический эпос.

Основатель якутского «Театра Олонхо» Андрей Борисов сказал: «За визуализацией эпосов — будущее всех российских нацио-

нальных театров». Это своеобразный манифест ведущих современных режиссеров театров национальных республик Российской Федерации: якутского — Андрея Борисова, калмыцкого — Бориса Манджиева, татарского — Фариды Бикчантаева, тувинского — Алексея Ооржака, алтайского — Эммы Иришевой с их многочисленными успешными постановками о прошлом своего народа, о его фольклорном наследии. Начиная свою деятельность в 80–90-х годах, они не думали, что создадут новое понятие — национальный театр своей республики.

Спектакль «Свадьба кочевников» уже живет своей жизнью, он обсуждается в обществе. Зрители, выходя из зрительного зала, говорили, что многого из правил проведения свадьбы они не знали. Действительно, постановка изобилует свадебными песнями, частушками, скороговорками, сценами из традиционного обрядового действия, и каждая его часть имеет глубокое смысловое значение, даже результат игры между молодежью двух породнившихся родов. Спектакль несомненно войдет в «золотой фонд» тувинского театра и будет жить многие десятилетия. Белой дорожке «Свадьбе кочевников»!

Айлана КУЖУГЕТ

САРАТОВ. А Принц против...

Необычную «Золушку» поставили в **ТЮЗе Киселева**. Принц тут решительно против балов, против смотрин невест и вообще — дворцов с их скучнейшим церемониалом. Принц **Михаэль (Михаил Третьяков)** любит мороженое, пирожные и не возражал бы, судя по комплекции, против горячих Золушкиных пирожков. А Золушка (**Елена Краснова**) совсем-совсем домоседка. Пироги печь мастерица, и вечернее платье пошила себе, подозрительно напоминающее фартук-халат. Оба героя такие пухленькие, уютные... они просто не могли не встретиться. А мы, привыкшие к стереотипам даже в сказке, все ждем чуда превращения полной Золушки в «тонкую и звонкую» героиню **Шарля Перро**. Вот и волшебница Крестная рядом. То явится в образе Соседки с морковками,

а то возникнет верхом на облаке, в высокой колдовской шляпе. И три «взаправдашних» эльфа с острыми ушками поселились в Золушкином доме, и сказку эту на наших глазах сочиняют. Однако на бал во дворец приедет та самая милая толстушка Леночка с задорными рыжими локонами (герои сказки сохранили имена актеров). Но ведь и герой Михаила Третьякова отнюдь не юный прекрасный принц из культовой киносказки по пьесе и сценарию **Евгения Шварца**. И его высочеству по нраву девушки ренуаровского типа. Единственное, что здесь взяли из фильма, это мороженое на десерт, за которым уходит Михаэль, пока Золушка-Леночка спасается бегством по длинному дворцовому помосту (очень удобный подиум в зале для появления героев). Еще одна забавная деталь в «Зо-

Золушка — Е. Краснова, Михаэль — М. Третьяков





Сестры Золушки — В. Яксанова, А. Соседова

«Наша Золушка». Сцена из спектакля





Эльф — И. Протасова

лушке наоборот»: все девушки королевства примеряют потерянную туфельку, она якобы «не лезет», хотя видно невостуженным глазом, что туфля им просто-напросто велика.

В ТЮЗе Киселева собрался веселый и умелый народ из **Питера** и **Москвы**, **Магнитогорска** и **Саратова**: хорошо знакомые нам чудесный режиссер **Екатерина Гороховская**, волшебник света **Тарас Михалевский**, опытный драматург **Анастасия Колесникова**. И сценограф **Алексей Вотяков**, и художник по костюмам **Фагиля Сельская**, и хореограф, автор музыкального оформления **Юлия Колченская**. С помощью актерской команды, их этюдов-импровизаций (по словам Анастасии, она лишь записывала фантазии артистов), и родили все вместе сказку на новый лад, назвав ее «**Наша Золушка**». Получилась история вполне современная (программка спектакля как картинка каталога обувного

магазина не слишком большой давности). Да и где сейчас эти милые, сказочно беспомощные девушки-пчелки и злые, крикливые мачехи? Только в сериалах и остались. В «Нашей Золушке» Мачеха — стильная, светская, бесконечно худая дама (**Виктория Самохина**). Настоящие аристократки ее дочери Софи и Элизабет (**Анна Соседова** и **Вера Яксанова**). Эти не будут устраивать сцен: ледяным спокойствием и вселенским презрением веет от них. И наряды у них самые «снежные», зимние. Да если простушка сестра сама вызвалась готовить, убирать, шить, кто ж ей запретит?.. Влюбленный муж — отец Леночки (**Алексей Карабанов**), тоже на стороне молодой жены.

Мода сейчас больше все унифицирует, чем во времена Перро. То, что три дамы, да и все остальные претендентки на сердце (или хотя бы титул) Михаэля, являются на бал в одинаковой черной «униформе», и смешно, и точно. Камзо-



«Наша Золушка». Сцена из спектакля

лы мужчин более яркие и колоритные. Золушку Леночку хотя бы потому стоит выбрать в жены, что она не изменила себе, приехав на королевский бал в удобной хламиде цвета... «цыплячьего восторга». Чудное дополнение к знакомой всем и каждому истории — три забавных эльфа (**Ирина Протасова**, **Ольга Лисенко**, **Александр Степанов**), которые пытаются что-то поменять в сказке, но без тыквы (и волшебного ее превращения) и Феи им никак не обойтись. У Феи, строгой и мудрой (**Тамара Цихан**), своя лирическая линия с меланхолическим королем Теодором (**Валерий Емельянов**). Он-то все и придумал. Как-то на актерском этюде «король» слишком долго смотрел на «фею» и вдруг задумчиво спросил: «А ты помнишь, как у нас все начиналось?» Романтическая вышла

история! Превосходна четверка министров (самый изысканный **Артем Яксанов**, самый нарядный — **Михаил Селиванов** — целую шляпную пирамиду на голове удерживает). Те находят среди принцевых невест своих «дам сердца». Но все наши симпатии — на стороне двух нетипичных влюбленных, не красавцев в обычном понимании слова. Как тут не повторить вслед за Экзюпери? Вот мой секрет, он очень прост: зорко одно лишь сердце. У каждого свое счастье, только надо его разглядеть. На редкость светлый и добрый получился спектакль. И очень волшебный.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

ТАМБОВ. Что в жизни превышает всего

В жизни Тамбовского драматического театра начался интересный период. У актеров группы появилась реальная возможность попробовать свои силы в режиссуре. Так спектакль «Мамки» стал долгожданным пополнением репертуарного списка **Камерной сцены**.

Актер **Константин Карчевский** уже попробовал себя в качестве режиссера, поставив два удачных детских спектакля — «Емелю» и «Сказку о царе Салтане». Новая работа — для взрослого зрителя. Константин взял известную одноименную пьесу драматурга **Аси Котляр**, написанную в 2015 году по горячим следам известных событий на Украине. Но это отнюдь не конъюнктурная тема, схваченная автором, как горячий пирожок.

Под псевдонимом Аси Котляр вот уже свыше десяти лет создает свои пьесы, прозу и стихи учительница математики из Клайпеды **Майя Тараховская**. Но все дело в том, как драматург пишет о себе: «Родилась на Украине в маленьком городке Изяслав Хмельницкой области в обычной еврейской семье, где все занимались конкретными делами и осваивали или достигали высот в обычных или не совсем профессиях». Впоследствии она перебралась и осела в литовском городе, где смогла заниматься любимыми делами: преподавать математику, играть как актриса на любительской сцене, а с 2007 года еще и писать произведения о судьбах женщин и детей. Ее сочинения имеют разные жанры, но затрагивают острые и общечеловеческие темы. И ныне весьма популярны. Пье-

Оксана – Е. Кондрашкина, Наташа – Е. Карчевская, Соня – И. Горбачкая





Оксана – Е. Кондрашкина, Соня – И. Горбацкая

сы, а их у Аси Котляр уже тридцать, поставлены в зоо театрах мира. Сегодня к ним присоединился и Тамбовский драматический.

Так что украинские события драматургу вовсе не чужды. Жанр пьесы «Мамки» Ася Котляр определила как трагикомедию. И посвятила ее всем мамам, написав: «Действие происходит в Украине. Идет самая настоящая война, и все смешалось в этой круговерти: боль, страх, любовь, привязанности. Три женщины, три подруги сидят в погребе во время бомбежки. Одна из них украинка, другая русская и третья еврейка. Скорее всего, так бы и остались они врагами, если бы не любовь друг к другу, к детям, которых растили вместе, к Родине. Украина – моя Родина и все, что сейчас происходит там – страшно. Но выход, на мой взгляд, есть: просто нужно вовремя вспомнить, что все мы – люди».

А вспомнить трем главным героиням

спектакля, что они не просто люди, а еще и закадычные подруги, выросшие на одной улице и взрастившие вместе своих сыновей, в описанной драматургом ситуации иногда оказывается, ох как не просто. Ведь у еврейки Сони (**Ирина Горбацкая**) сын Алекс с пятнадцати лет живет в Израиле – уехал по программе «Наале», так как после смерти мужа она одна его не могла поднять. Сашко украинки Оксаны (**Елена Кондрашкина**) служит в АТО, а Наташин (**Евгения Карчевская**) русский Саша встал по другую сторону баррикад. И доказать друг другу: на чьей стороне сегодня правда, нет никакой возможности. Оттого и кипят страсти в погребке под грохот канонады.

Небольшое глухое пространство Камерной сцены, где в одном из углов черной комнаты разворачивается действие спектакля, а на двух других третях амфитеатром размещена публика, само напо-



Оксана – Е. Кондрашкина, Наташа – Е. Карчевская, Соня – И. Горбацкая

Соня – И. Горбацкая





Оксана – Е. Кондрашкина, Соня – И. Горбачкая, Наташа – Е. Карчевская

минает подвал. Так что зрители как бы оказываются с героинями в одной связке. Эффект достоверности добавляют и звуки взрывов, раздающиеся со всех сторон. Поэтому все время в ожидании тишины находятся без исключения все присутствующие.

Успех нового спектакля в том, что он совсем не о политике, а о признании в любви к матерям, отдающим себя своим детям. А еще в очень удачном выборе актрис на главные роли. Каждая из них создает неповторимый яркий образ, но в то же время «никто не тянет одеяло на себя». Замечательная сыгранность, ансамблевость позволяют артисткам, в конце концов, довести зрителей до катарсиса.

В спектакле, как и положено в трагикомедии, сцены, полные юмора, соседствуют с драматическим напряжением. Ибо женщины, хотя они и разных

национальностей, все-таки по-настоящему любят и дорожат друг другом. Но гражданская война, что развела сыновей-друзей по разные стороны и загнала спасающихся от жуткой бомбардировки их матерей в погреб, постоянно сталкивает женщин. А поэтому между ними то и дело вспыхивают диалогивыяснения: на чьей же из воюющих сторон правда?

Все три актрисы естественны и достоверны во время этих сцен. Как и в признаниях в любви к своим сыновьям. Потому что растили они их для мира, для счастья, а вовсе не для этой бессмысленной бойни. И каждый из зрителей спектакля «Мамки» должен для себя решить сам: что же в этой жизни превыше всего?

Мargarита МАТЮШИНА
Фото Александра УСТИНОВА

СОХРАНЯЮЩАЯ СВЕТ

7 апреля празднует свой **90-летний** юбилей актриса **Малого театра Ольга Александровна Чуваева**, посвятившая старейшей российской сцене более шести десятилетий жизни. Ольга Александровна была занята в спектаклях, еще будучи студенткой Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина, а в первый же год поступления в прославленную труппу сыграла, по признанию критиков и зрителей, одну из самых звездных своих ролей — **Анисью** во «**Власти тьмы**» **Л.Н. Толстого** в постановке **Бориса Равенских**. Об этом спектакле до сих пор вспоминают те, кому посчастливилось его видеть.

В первой главной роли совсем юной актрисы высоко ценили характер женщины, обуреваемой страстями, чем она поначалу вызывала даже какое-то

сочувствие. Но постепенно оно сменялось ужасом перед свершением Анисьей страшных злодеяний...

Уникальная творческая индивидуальность, высочайший профессионализм, трудолюбие и ответственное отношение к каждой, большой или маленькой роли проявлялись на протяжении всего времени служения актрисы единственной в ее жизни сцене в самых разных, мастерски созданных Ольгой Чуваевой характерах. Нельзя не вспомнить **Наталью Дмитриевну Горич** («**Горе от ума**» **А.С. Грибоедова**), **Софью Марковну** («**Старик**» **М. Горького**), **Варвару** из «**Летних прогулок**» **А. Салынского**, блистательные работы в пьесах **А.Н. Островского** разных лет и десятилетий — **Круглову** («**Не все коту масленица**»), **Сосипатру Семеновну** («**Красавец-**

«На всякого мудреца довольно простоты». В роли Манефы





«Власть тьмы». В роли Анисьи



«На всякого мудреца довольно простоты». В роли Турусини

мужчина»), Турусину («На всякого мудреца довольно простоты»), Кукушкину («Доходное место»), Ашметьеву («Дикарка» А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева), Анну Устиновну («Пучина»), Михевну («Последняя жертва»), Манефу («На всякого мудреца довольно простоты»)… А еще — госпожу Журден из «Мещанина во дворянстве» Ж.Б. Мольера, Анну Андреевну из гоголевского «Ревизора», восхитительную Бабушку из «Снежной королевы» Е. Шварца, Марину из чеховского «Дяди Вани», княгиню Тугоуховскую в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, Генеральшу в «Селе Степанчиково и его обитателей» Ф.М. Достоевского, Анну Петерс из «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана…

Это — лишь самое краткое перечисление работ Ольги Чуваевой. Тех, в кото-

рых талант актрисы мерцал, подобно граням калейдоскопа, складывающимся всякий раз в иную, часто неожиданную картинку.

И еще одно нельзя не отметить, говоря об Ольге Александровне Чуваевой: даже на ее фотографиях «из жизни» любишь восхищаться величественной красотой, исходящими от облика актрисы интеллигентностью, мягкостью, чувством собственного достоинства, завидной выдержкой, не позволяющей ничему уничтожить в ней Свет.

Всем тем, чем наделяется от рождения настоящая Женщина.

Уважаемая Ольга Александровна! Примите от нас самые искренние и теплые пожелания всего самого доброго и светлого!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»
Фото с официального сайта Малого театра

СОЕДИНЯЯ ПРОСТРАНСТВА

Международный фестиваль «Мост дружбы» (Йошкар-Ола)

Международный фестиваль русских театров национальных республик России и зарубежных стран «Мост дружбы» в Йошкар-Оле — один из старейших в России. В 1993 году, вскоре после распада СССР, Русский театр драмы из Йошкар-Олы во главе с художественным руководителем, народным артистом Российской Федерации, заслуженным деятелем искусств МАСССР Георгием Константиновым явился инициатором создания Международной ассоциации русских театров (МАРТ) со штаб-квартирой в Йошкар-Оле, а ее президентом стал народный артист СССР Юрий Соломин. Под эгидой

МАРТ сплотились театры, играющие на русском языке в национальных республиках России, в странах — бывших республиках СССР. Было принято совместное решение о проведении Международного фестиваля русских театров республик России и стран ближнего зарубежья. Идею поддержали Министерство культуры России и Союз театральных деятелей РФ. В 1993 году в Йошкар-Оле состоялся первый фестиваль. В последующие годы были проведены еще три форума (1995, 1998, 2000), и цель их заключалась в том, чтобы способствовать развитию русских театральных коллективов в национальных республиках России, странах СНГ и

«Раскольников». «Коляда-театр» (Екатеринбург)



других государствах. Кроме того, фестиваль расширил зрительскую аудиторию театра как в городе, так и в республике, дал возможность установить творческие контакты между театральными деятелями России и стран СНГ.

В 2008 году эта традиция возродилась, фестиваль стал ежегодным. И в ноябре 2019 года в столице республики Марий-Эл проходил уже XVI «Мост дружбы», который возглавил художественный руководитель **Академического русского театра драмы им. Г. Константинова Владислав Константинов**, продолживший дело своего отца. В фестивале приняли участие двенадцать театров из десяти городов, трех стран и семи республик, входящих в состав России. Были спектакли камерные, работы частных коллективов и постановки крупных театров из национальных республик, среди которых и академические. Их объединяло внимание к классике и современной драматургии, русский язык, стремление сохранять и развивать традиции российского репертуарного театра. Нашлось место на фестивале и новациям, смелым поискам.

Открывал форум спектакль **«Раскольников»** в инсценировке **Николая Коляды** по мотивам романа **Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»** («Коляда-Театр», Екатеринбург). Постановка, сценография, музыкальное оформление Николая Коляды. Талантливый и неутомимый драматург является автором нескольких пьес по мотивам классических произведений, которые всякий раз открывают нам героев и сюжетные коллизии известных книг с неожиданной стороны. Вот и здесь было только три актера, которые рассказали о Раскольникове по-новому: Раскольников – **Мурад Халимбеков**, а также занятые в спектакле **Игорь Баркарь** и **Владислав Мелихов**. Сила страданий и метаний главного героя, его поиск своего места во враждебной действительности никого не оставили равнодушным. Неожиданный, шокирующий, раздражающий, этот спектакль был талантливым и убеждающим.



«Любовники». Она, Анна Сергеевна – А. Андриющенко, Он, Гуров – А. Семак. Харьковский Театр для Взрослых (Украина)

Среди участников оказался и коллектив из **Украины**, играющий на русском языке. **«Любовники»**, драму о любви, как обозначен жанр, по **«Даме с собачкой» А.П. Чехова** поставил в **Харьковском Театре для Взрослых (Украина)** режиссер **Кирилл Душин**. Играли двое. Она, Анна Сергеевна – **Анна Андриющенко**. Он, Гуров – **Алексей Семак**. Деревянные щиты из досок со щелями рождали образ ограниченного пространства. Мир окружающий виден, но недоступен... Желто-песочная гамма – цвет досок, песка, костюмов. Эта история несчастливой любви была рассказана проникновенно.

Мелодраму на двоих привез и **Казанский камерный театр «SDVIC»**, родившийся из

студенческой самодеятельности. Театральная жизнь Казани насыщена и разнообразна, поэтому неудивительно, что сразу три русских театра представляли искусство столицы Татарстана. Театр «SDVIG» показал «Скамейку» **А. Гельмана**, к творчеству которого в последнее время приковано внимание многих театральных коллективов — хорошо написанные роли, интересно выстроенная интрига, напряженное выяснение отношений, детективные повороты сюжета. Незамысловатое оформление — скамейка и урны в пустом пространстве сцены. Актеры остаются один на один со зрителями. Интересно и убедительно работали **Анжела Тихонова** и **Александр Фельдман**, сумевшие передать тему человеческого одиночества, неприкаянности в современном жестоком и холодном мире, не располагающем к сантиментам.

Молодежный театр на Булаке (название речки и указание на местоположение театра в городе) из **Казани** показал спектакль «Зима» **Е. Гришковца** в постанов-

ке **Рустама Фаткуллина**. Пронзительная история гибели двух солдат, замерзших по глупости, халатности, нерасторопности безответственного начальства. Мальчишки-срочники (**Дмитрий Сенатов** и **Айнур Низамутдинов**) просто стараются исполнить свой долг. И вот, в холодном маре, в момент, когда явь и бред путаются, сливаются, проникают друг в друга, ребята вспоминают нехитрые эпизоды своей небогатой событиями жизни. В спектакле узнаваемые житейские моменты, много юмора и трогательная за живое тема неповторимости и ценности каждой человеческой жизни. Белое пространство сцены, белые маскхалаты. Цветные костюмы только в сценах видений-воспоминаний. И проекция на весь задник — летнее поле травы, цветов и весело бегущий герой, исчезающий, растворяющийся в воздухе. Спектакль не пугает, не нагоняет жути — он заставляет задуматься, сопереживать, почувствовать ответственность и причастность каждого к происходящему вокруг.

«Скамейка». А. Тихонова и А. Фельдман. Камерный театр «SDVIG» (Казань)





«Зима». Молодежный театр на Булаке (Казань)

*«Оркестр». Пианист — С. Кибилев, Мадам Ортанс — Н. Серёгина.
Академический русский театр им. Евг. Вахтангова (Владикавказ)*



Академический русский театр имени Евг. Вахтангова из Владикавказа представил спектакль «**Оркестр**» **Жана Ануя**. Идеальная пьеса для любого театра, где шесть ярких полноценных ролей для женщин самого разного возраста, которых в труппе всегда больше, чем мужчин. На постановку пригласили московского режиссера **Александра Федорова**. Постановщик ушел от камерного характера пьесы, задействовал сценическое пространство большой сцены, на которой вертикальные передвижные конструкции позволяют менять очертаения места действия (художник **Алина Алимова**). То это уборная, где секретничают оркестрантки, то небольшое помещение, то репетиционный зал, то улица. В спектакле интересное пластическое решение общих сцен, которое придает действию упругость и внутреннее напряжение (пластиограф **Майрбек Матаев**). Каждой из героинь предоставляется сольный выход, каждая имеет право голоса, рассказывает свою банальную, но всегда новую историю так, что начинаешь сочувствовать одиноким и не очень счастливым женщинам.

По праву солирует прима театра **Наталья Серёгина (Уварова)**, играющая роль руководителя оркестра мадам Органс. Она убедительна в обрисовке характера законченной стервы, безжалостной и надменной, но постепенно понимаешь, что и в ее сердце глубоко запрятана боль и отчаянье стареющей красавицы. Каждая из участниц – **Зоя Бестаева, Анастасия Алёхина, Ангелина Ишкова, Элина Захарова** – находит для роли краски, раскрывающие характер и судьбу своей героини. **Станислав Кибилев** уверенно ведет роль, показывая сложный, противоречивый характер Пианиста.

Государственный русский драматический театр из Чебоксар (Чувашия) привез спектакль «**Темные аллеи**» по мотивам рассказов **И.А. Бунина** «**Генрих**», «**Муза**», «**Пароход «Саратов»**» (инсценировка **Анастасии Колесниковой**, режиссер **Олег Молитвин**). Вот уж где «пять пудов любви», так это у Бунина. Но инсценировщик и режиссер столкнулись с трудностями перевода прозы Бунина на язык театра, с соединением сюжетных линий

«Жорж Данден, или Одураченный муж». Русский драматический театр Республики Мордовия (Саранск)





«Песочные солдаты». Русский драматический театр им. А.С. Пушкина (Майкоп, Республика Адыгея)

трех рассказов. Претензии можно предъявить и к оформлению спектакля, к той материальной среде, в которой разворачивается действие. Не совсем удачна и оправдана двухэтажная конструкция, создающая излишнюю суету. Вместе с тем нельзя не отметить, что актеры чувствуют природу бунинских текстов, его психологизм, эротику и страдание, драматическое напряжение.

Русский драматический театр из Саранска (Мордовия) привез комедию Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» в постановке Карена Нерсесяна. Мне уже довелось писать об этой работе в «Страстном бульваре, 10», рассказывая о фестивале «Соотечественники». За прошедшие полгода спектакль ничуть не потерял ни изящества, ни энергии, актеры обрели свободу сценического существования, действие набрало темп. Это стильная

работа режиссера-постановщика Карена Нерсесяна и художника-постановщика **Андрея Запорожского**. Учитывая стилистику ранней драматургии Мольера, режиссер выстраивает фарс. Лидирует сам Жорж Данден, с изяществом и блеском исполненный **Николаем Большаковым**. Актер прекрасно почувствовал и воплотил театральную природу спектакля, соединив актерское мастерство и искренние переживания своего персонажа.

Русский драматический театр имени А.С. Пушкина из Майкопа (Адыгея) привез спектакль «Песочные солдаты» по пьесе для детей современного драматурга **В. Ганзенко**, увы, безвременно ушедшего из жизни. Спектакль поставил **А. Коныхов**, исполнивший роль Старого индейца. Сказка об игрушках, оставленных в песочнице и на детской площадке, которые зажили своей жизнью, получилась



«Кьоджинские перепалки». Русский театр драмы им. Ф.А. Искандера (Сухуми, Республика Абхазия)

и трогательной, и поучительной, и занимательной. Театр изобретательно решил сценическое пространство, рисованный задник, коробки, несколько досок, цветные полотнища — и вот перед нами и жилище монстров, и таинственный мир, где случаются необычайные события.

Взрослые актеры со всей искренностью отнеслись к своим героям — куклам, храбрым игрушечным воинам и злодеям, поэтому вызвали у зрителей и сочувствие, и подлинный интерес. Обаятельная подробность решений подкупала, внутреннее состояние актеров обеспечивало веру в предлагаемые обстоятельства. А когда Старый индеец, грустный и немного таинственный бард, запел песню на стихи **Н. Заболотного** про «растение картошка и про животное паук», такой искренностью и ностальгией повеяло от этой грусти взрослого, много повидавшего мужчины, так и

оставшегося в душе ребенком.

Одним из наиболее ярких и эмоциональных впечатлений фестиваля стало выступление молодых артистов **Русского театра драмы имени Ф.А. Искандера из Сухуми**. В постановке **Александра Коручекова** пьеса знаменитого венецианца **Карло Гольдони «Кьоджинские перепалки»** превратилась в динамичное, яркое, уморительно смешное и изобретательное действо невероятной энергетике. Весь свой жар, восторг от пребывания на сцене, азарт молодости, удовольствие от исполнения трюков, стремительного темпа существования, игры с характерностью и неожиданными приспособлениями, свою фантазию актеры вложили в этот спектакль. Здесь нет ничего «чересчур», потому что мир, в котором живут герои этой невероятной, путанной и такой живой истории, рассказанной и разыгранной темперамент-



«Зойкина квартира». Зоя Пельц – Н. Белобородова, Обольянинов – С. Васин. Академический русский театр драмы имени Г. Константинова (Йошкар-Ола)

ными «итальянцами», полон неожиданностей, резких поворотов, непониманий и просто озорства от переизбытка молодых сил. Жизнь бьет ключом в этом спектакле, который покоряет зрителей, подчиняет их себе и восхищает.

Удивительная подробность. Передо мной в зрительном зале сидела пара вполне respectable зрителей лет сорока, видно, не часто посещающих театр. Хорошо одетые, солидные. Но в финале, когда, наконец, несколько пар влюбленных выяснили свои отношения и готовы были сочетаться браком, а дело было лишь за одной строптивницей, которая в силу характера не давала согласие жениху, зритель крикнул на весь зал: «Да соглашайся ты, наконец!..»

Зал содрогнулся от смеха. Такие реплики привычны в ТЮЗах, но здесь эта живая реакция была так уместна, что привела в восторг и актеров, и зрителей. Это и есть волшебство театра, полное погружение в предлагаемые обстоятельства и чистая радость от встречи с настоящим искусством.

В спектакле заняты тринадцать актеров, называю всех, потому что каждый из них сделал спектакль неповторимым и праздничным — **Аслан Киут, Марина Сичинава, Саид Лазба, Ирина Делба, Осман Абухба, Инал Инапха, Милана Ломия, Мадлена Барциц, Лоида Даутия-Тыркба, Руслан Жиба, Эмиль Петров, Кирилл Шишкин, Аманда Чепия.**

Хозяева фестиваля, **Академический русский театр драмы им. Г. Константинова** показали премьеру — спектакль «**Зойкина квартира**» **М.А. Булгакова** в постановке **Владислава Константинова**, мастера, владеющего большим стилем. В его спектаклях, как правило, передана атмосфера времени, простроены взаимоотношения персонажей, выявлены причинно-следственные связи, особым образом организовано сценическое пространство, в котором чисто театральная зрелищность и занимательность соседствуют с тонкой проработкой характеров, а театральность и гротеск — с психологической достоверностью.

В. Константинов вместе с балетмейстерами **Ф. Смоленцевой** и **К. Царегородцевой** создает изысканный внешний рисунок мизансцен. Он максимально использует и реализует театральность, заложенную в самой пьесе о подпольном доме свиданий во главе с изысканной Зоей Пельц (эффектная **Надежда Белобородова**). Костюмы эпохи чарльстона, фраки, салонные танцы... Все с иголки, стильно и по-настоящему богато — туфли, чулки, визитки, лакированные ботинки, коктейльные платья. Подвижные конструкции, зеркала, металлическое кружево, люстры... И прекрасные типажы. Бледный, порочный, отрешенный Павел Обольянинов (**Сергей Васин**), энергичный Аметистов (**Иван Немцев**). Широкая душа, тоскующий Гусь (**Дамир Сафиул-**



Е. Князев в моноспектакле «Пиковая дама»

лин), нервная и манерная Алла (**Ксения Немиро**), колоритнейший китаец Газолин (**Юрий Синьковский**), смешливая, полная жизни Манюшка (**Юлия Охотникова**). Стильный, продуманный, завораживающий пряной атмосферой порока и отчаянья, спектакль о безвозвратно гибнущем мире, о красоте, пронизанной глетворным запахом смерти, покоряет и заставляет размышлять, сопереживать.

Казанский академический русский Большой драматический театр имени В.И. Качалова привез спектакль, поставленный художественным руководителем театра **Александром Славутским** по пьесе «**Безумный день, или Женитьба Фигаро**». (Рецензия на этот спектакль опубликована в номере 7-227/2020 «Страстного бульвара, 10».) Изобретательно выстроенный, наполненный иронией, сарказмом и забавными трюками, по-театральному яркий и праздничный, но при этом не утерявший ни философской глубины, ни обличительного пафоса, спектакль покориł зрителей. Бурные аплодисменты Фигаро **Ильи Славутского**, **Сюзанне Славяны** **Кашеевой**, графине **Елены Ряшиной**, гра-

фу **Павла Лазарева**, **Марселине Светланы Романовой** долго не умолкали.

Завершился фестиваль выступлением **Евгения Князева** – народного артиста Российской Федерации, актера **Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова**, выступившего с моноспектаклем «**Пиковая дама**» по повести **А.С. Пушкина**. В 1996 году в одноименном спектакле, поставленном выдающимся режиссером **П.Н. Фоменко** в Вахтанговском театре, он сыграл **Германна**. Нынешний моноспектакль – воспоминание о той незабываемой работе. Блестящее владение словом, тонкая нюансировка фраз, глубина постижения текста Пушкина и раскрытие смысла этой мистической повести никого не оставили равнодушным.

Фестиваль «Мост дружбы»–2019 вновь продемонстрировал нужность и важность сохранения русского языка, русской литературы на огромных пространствах России и постсоветского пространства. Полные залы, восторженный прием публики это подтвердили.

Валентина ФЁДОРОВА

МОГУЧАЯ СТИХИЯ

Оперный фестиваль имени Ф.И. Шаляпина в Казани

Оперный фестиваль имени Ф.И. Шаляпина в Казани давно считается фестивалем-долгожителем, каким не может похвастаться ни один оперный театр во всем постсоветском пространстве. Ему скоро исполняется **40 лет**. По насыщенности зарубежных гастролей в течение театрального сезона **ТАГТОб им. М. Джалиля** занимает первое место в России. На открытии фестиваля, проходившего в феврале, присутствовали председатель Госсовета РТ Фарид Мухаметшин и директор Большого театра Владимир Урин, вручившие правительственные награды артистам и

сотрудникам театра в год векового юбилея образования ТАССР.

Казанская публика с особым интересом относится к шаляпинскому оперному фестивалю, он всегда проходит в атмосфере любви к шедеврам оперной классики и, как правило, многие зрители не могут попасть в эти дни на спектакли, театр всегда полон до отказа. Нынешний XXXVIII фестиваль прошел без премьеры, и этому есть ряд причин. Шла напряженная подготовка будущих московских гастролей лучших классических и современных национальных опер и балетов на исторической сцене

«Богема». Г. Гатина и Р.Э. Морси





«Риголетто». А. Хисматуллина

Большого театра в середине июня 2020 года в дни празднования 100-летия Республики Татарстан. Другая причина связана с тем, что прославленный балетмейстер и хореограф **Владимир Васильев** планирует отметить свой юбилей хореографической постановкой на музыку «**Реквиема**» **Моцарта** на сцене Татарского оперного театра имени Мусы Джалиля, и в постановке плотно заняты исполнительские театральные коллективы.

На фестивале были представлены лучшие постановки в режиссуре талантливых современных оперных мастеров — **Юрия Александрова** и **Михаила Панджavidze**. Это шедевры зарубежной и русской оперной классики «**Риголетто**»,

«**Аида**», «**Севильский цирюльник**», «**Царская невеста**», «**Пиковая дама**», «**Борис Годунов**», всего 10 спектаклей, из которых «**Трубадур**» и «**Набукко**» поставил **Ефим Майзель** (США).

Афишу украсило также концертное исполнение любимой казанской публикой и давно не исполняемой пуччиниевской «**Богемы**», в которой одна из партий философа Коллена полюбила самому Шаляпину, и он с удовольствием пел ее в Большом театре в 1910 году. Концертное исполнение «Богемы» было настолько артистичным и ярким, что перед глазами возникли живые сцены французского молодежного общества богемы из прошлых казанских постановок. Дуэт Рудольфа и Мими в ис-

полнении солиста Каирского оперного театра, многообещающего тенора **Рагаа Эльдина Морси** (Египет) и звездочки оперной казанской труппы **Гульноры Гатиной** был органичным и вызывал у зрителей восторг и упоение как красотой музыки, так и тонкой передачей молодыми солистами оперной стилистики «самой французской из итальянских опер».

Довольно удачен был на нынешнем фестивале кастинг оперных исполнителей. Спектакли прошлых лет открывались новыми гранями и неожиданными поворотами в драматургическом развитии оперных образов. «Спектакли всегда разные, — рассказывает бесценный ведущий фестиваля **Эдуард Трескин**, — это кино сняли, и оно крутится. Спектакль определяет состав участников.

На фестивале он звездный. Авторитет нашего фестиваля очень высокий и за границей. Об этом мне говорили многие зарубежные певцы, ставшие участниками фестиваля. Фестиваль от фестиваля отличается, прежде всего, исполнителями. Не могу сказать, что один хуже, а другой лучше. Это то же самое, что сравнивать Пушкина с Лермонтовым, кто из них лучше писал? Просто они разные».

Наряду с российскими певцами в спектаклях участвовали артисты из **Украины, Республики Беларусь, Египта, Италии, Германии и США**. Истинной удачей фестиваля можно назвать участие в нем блестящей молодой певицы Мариинского театра, нашей землячки **Айгуль Хисматуллиной** в партии Джильды в «Риголетто». С каждым го-

«Царская невеста»





«Борис Годунов»

дом ее сопрано крепнет, переливаясь чудными сверкающими серебристыми оттенками, ее пение очаровывает и проникает в душу. Предполагаю, если в будущем счастливо сложится судьба певицы, она со своим огромным потенциалом сможет достичь уровня таких звездных исполнительниц, как **Альбина Шагимуратова**. Благодаря этой замечательной певице «Риголетто» можно назвать одним из лучших спектаклей фестиваля.

«Царская невеста» (преьера 2019) за год стала более зрелой и совершенной, она смотрится на едином дыхании и каждый раз поражает мастерством режиссера, верно расставившего ключевые этапы драмы. Драматический накал действия, актерское мастерство

сложившегося состава настолько высоки, что трагическая музыка оперы вызывает у зрителя трепет, волнение и высокий градус напряжения, каким обычно обладает триллер в кинематографе. Лучшие работы в вокальном и актерском смысле, на мой взгляд, сложились у **Екатерины Сергеевой** (Любаша) из Марининского театра и **Максима Остроухова** (партия Бомелия) из Новой оперы имени Е. Колобова. Приглашенному во второй раз на премьерный спектакль **Станиславу Трифонову** (Белоруссия), владеющему разнообразным спектром драматических красок, не хватает в голосе широкого дыхания и мощного наполнения, характерного для русской школы пения, столь необходимого для преодоления вокальных сложнос-



«Пиковая дама». Т. Ерастова и Н. Ерохин

тей арий и ансамблевых сцен «Царской невесты».

В этом году заметен более целенаправленный подход к проблеме кастинга солистов на нынешние фестивали. «На фестиваль мы подбираем певцов, в первую очередь, по профессиональным качествам, для нашего театра важно именно качество исполнения артиста. Кроме того, стараемся знакомить со зрителями новые имена. У нашего театра сложилась следующая традиция. На шаляпинский фестиваль, а также в течение всего театрального сезона, мы приглашаем артистов не только из России, но и из других стран. Подбор идет в зависимости от класса певцов. Есть первоклассные артисты, имена которых известны даже тем, кто не ходит на оперу, например, Анна Нетребко, Ильдар Абдразаков и

другие. А есть певцы другого класса, которые знамениты, они ездят по миру, их имена известны, график расписан на годы вперед. Но они не так медийны, а вследствие этого менее популярны среди широкой публики. Театр старается приглашать и таких именитых артистов, но чаще всего мы зависим от занятости певца и его гонорара», — сказала в интервью **Е. Остроумова**, кастинг-менеджер ТАГТОиБ.

Превосходным оказался подбор солистов на титульные и второстепенные партии в «Борисе Годунове», благодаря чему баратовская постановка в редакции М. Панджавидзе превратилась в истинную драму царя Бориса. По сути, она являет собой хрестоматийный пример блестящего воплощения **Михаилом Казаковым** партии царя Бориса. Он вновь и вновь открывает непости-



«Аида»

жимые психологические грани душевной драмы царя-ирода. Слава М. Казакова, обладателя редкого баса-кантанта (высокого баса), давно перешагнула границы России. «Его бас непостижимо гениален», отзывается о его даровании иностранная пресса. Действительно, потрясающая работоспособность и постоянное совершенствование вокального и актерского мастерства позволили ему в настоящее время стать одним из лучших басов на мировом оперном небосклоне.

Достоинно смотрелись те спектакли, в которых главные партии исполняли талантливые и харизматичные артисты. В этом ряду стоит отметить «Пиковую даму» с **Николаем Ерохиным** из Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (Герман), **Анной Нечаевой** (Ли-

за) и **Татьяной Ерастовой** (графиня) из Большого театра, **Владимиром Целебровским** (Елецкий) из «Санкт-Петербург Оперы». В основном, это уже устоявшийся состав корифеев, глубоко чувствующий стилистику и драматический накал страстей оперного шедевра Чайковского.

Органично смотрелись Аида и Радмес в замечательном исполнении **Оксаны Крамаревой** из Украины и **Ахмеда Агади** из Марининского театра, успешно выступающие в дуэте в самых разных оперных спектаклях. В этом году Ахмед Агади пребывает в отличной певческой форме, он с блеском преодолевал технические сложности различных опер фестивалей.

Истинно итальянским шедевром, искрящимся как шампанское, ощущался «Севильский цирюльник» в искромет-



«Севильский цирюльник»

«Набукко»





«Сююмбике»

ной постановке **Юрия Александрова**. Шутки, комедийные хореографические мизансцены сопровождают этот удивительный спектакль от начала до конца. На нынешнем фестивале блистала в партии Розины **Альфия Каримова**, ведущая солистка Астана-оперы. По признанию артистки, это ее первая «космическая» роль, которая, как мы услышали, удалась на славу. Много певиц приглашали на эту роль, но Каримова превзошла всех своим блестящим вокалом и комическим дарованием. И в целом состав был звездный — лучший Фигаро (**В. Мороз**, прописавшийся на Казанской сцене в этом амплу), убедителен комедийной трактовкой образа Альмавивы **А. Татаринцев**, уморителен Дон Базилио **Сергея Магера** из

Украины; актеры, один другого лучше, создавали истинный праздник гениальной оперы Россини.

Шаляпинский фестиваль на протяжении длительного времени держит высокую планку известного в мире оперного форума, являясь уникальным брендом Татарстана, привлекающим артистов со всего мира. Со мной солидарны и другие музыковеды, критики, к примеру, Игорь Корябин из Москвы, определивший его статус следующими словами: «Казанская опера — институт однозначно европейского уровня!»

Маргарита ФАЙЗУЛАЕВА

МУЗЫ И СМЫСЛЫ ВЛАДИМИРА СКВОРЦОВА

За последние несколько десятилетий мы уже привыкли к различным интерпретациям, разработкам отдельных сюжетных мотивов и прочим «перетолкованиям» трагедии, известной некогда в единственном варианте: «Гамлет» Шекспира. Позже с любопытством, порой и с абсолютным приятием воспринимали такие пьесы, как «Убийство Гонзаго» Недялко Йорданова, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Томаса Стоппарда, «Гамлет машина» Хайнера Мюллера. Постепенно привыкали и к классическим персонажам, не просто переодетым по нынешней моде, но и ведущим себя по современным стандартам...

Все это либо раздражало, либо привлекало — в зависимости от зрительских вку-

сов. Кто-то оставался приверженным навсегда к классическим образцам, кого-то влекло новаторство режиссеров. Но так или иначе сюжет о принце Датском оставался в восприятии привязанным исключительно к имени Уильяма Шекспира — даже в те времена, когда авторство его стало подвергаться сомнениям.

И вряд ли кому-то, кроме специалистов по русской литературе XVIII века, приходила на память трагедия поэта и драматурга Александра Петровича Сумарокова, первого писателя-дворянина, для которого литературная работа стала основным делом жизни. «Не злата, не серебра, но муз одних искал», — сказал он сам о себе... В 1748 году Сумароков написал свою вторую трагедию, «Гамлет». Годом раньше появилась его

Гамлет — Ф. Мурзабеков, Полоний — В. Майзингер



трагедия «Хорев», послужившая толчком к созданию постоянного публичного театра, так что мы вправе говорить об этом плодовитом литераторе как об «отце русского театра».

Полагая, что самым главным в драматургии являются просвещение и воспитание первенствующего в государстве сословия — дворянства, Сумароков в основу своих стихов и драматургических произведений в качестве основополагающей коллизии закладывал конфликт между долгом и чувством. Строго соблюдая закон классицизма о трех единствах, драматург в своих трагедиях придерживался необходимости ярко продемонстрировать борьбу «отталкивающего в своем безобразии порока и цветения святой добродетели» (Д. Благой).

Спустя два года после публикации сумароковского «Гамлета» трагедия была представлена на сцене в Санкт-Петербурге, и это стало первым появлением Шекспира на отечественных подмостках. Конечно, от Шекспира там было слишком мало: большинства персонажей не было, появились новые, сюжет был подчинен законам и эстетике классицизма, но все же явление английского драматурга (хотя бы по имени) на русской сцене стало фактом весьма знаменательным.

Однако вскоре, как в истории нередко случается, оказались забыты имена тех, кто составлял славу XVIII столетия, — Тредиаковского, Сумарокова, Кантемира, Озерова и других. Скорее всего, имя Михайлы Васильевича Ломоносова живо по сей день благодаря не его литературным произведениям, а научным открытиям да еще героическому явлению из Холмогор в Москву за знаниями... Однако, по неписаному закону все той же истории, рано или поздно возвращаются в культуру напрочь забытые имена и произведения.

Так в репертуаре **Московского драматического театра «Человек»** появился трагифарс «Гамлет (Сумарокова)». Режиссер **Владимир Скворцов** в содружес-



Гертруда — М. Цховребова, Клавдий — Д. Филиппов, Полоний — В. Майзингер

тве с художником-постановщиком **Марией Рыбасовой**, художником по костюмам **Викторией Севрюковой**, художником по свету **Андреем Тарасовым**, режиссером по пластике **Константином Мишиным**, сам выступив в спектакле дизайнером звука и музыкальным оформителем, отважно взялся за забытую трагедию, привлечшую его внимание, скорее всего, ради любопытного «многослойного» эксперимента: вернуть в Год театра память об истоках русского театра — задача, конечно, благородная, но, пожалуй, не самая главная. Важнее, как представляется, были для Владимира Скворцова не канувшие в небытие колли-



Гамлет — Ф. Мурзабеков, Офелия — А. Постникова

зии долга и чувства, возвращение некоторых ушедших, но не потерявших своей прелести особенностей русского языка допушкинской эпохи, и еще одно — возможно, самое увлекательное для театра: это не произвол режиссера, а само время превратило трагедию Сумарокова в трагифарс, как определил жанр своего спектакля Скворцов.

И именно для осуществления этой цели понадобились те оттенки, против которых протестовал тот, кто создал одну из первых пьес российского репертуара: в частности, мистический, таинственный элемент и категорический запрет «раздражать Мельпомену смехом», если речь идет о трагедии.

Спектакль театра «Человек» ненавязчиво, но атмосферно точно пронизан мистикой насквозь, это ощущается в особом звукоядре, в интонациях персонажей, в их манере поведения. Кроме того, в оформлении сцены, до поры до времени невидимые для зрителя, обозначены

пространства условных рая и ада. И то, что герои способны переходить из одной «двери» в другую, не окончательно обретая покой или геенну огненную, — дает каждому из действующих лиц внутреннюю свободу выбора между раскаянием подлинным и фальшивым. Так же, как и изобретательно придуманные Викторией Севрюковой костюмы на молниях — стоит дернуть за замочек, и другой окажется не просто одежда, а как будто выглянувшая на свет Божий сущность человека...

Во всем этом ощущаются трагизм и фарсовость происходящего, реальность и мистика наслаивающихся одно на другое событий — это дает очень точное ощущение смятенности Гамлета, невозможности однозначно решить коллизию долга и чувства. **Феликс Мурзабеков**, кажется, проживает свою сложную роль на грани нервного срыва. Пространство зала и подмостков в театре «Человек» сближено настолько, что заставляет максимально включиться в



Арманс — А. Кирьян, Ратуда — С. Свибильская



Сцена из спектакля

происходящее, чувствуя себя частью событий. А лица артистов видятся словно на экране кинотеатра — во всех мельчайших проявлениях их чувств, мыслей, сомнений и смятений.

Серьезно, глубоко проработав сценическую версию огромной по объему трагедии Сумарокова, Владимир Скворцов словно сжал, сдвинул событийный ряд до особенно острых и сильных моментов своего трагифарса. Поэтому каждый из действующих лиц приобрел четкость и укрупненность, снивелировав одно из необходимых условий классицизма: герой — носитель одного качества. Таким остался, пожалуй, лишь Полоний в мастерском исполнении **Владимира Майзингера**.

Двойственность Клавдия (**Дмитрий Филиппов** более других подчинен в этой версии законам трагифарса, и выполня-

ет свои задачи безукоризненно) очевидно не сразу, но его внутренние переходы совершаются в мимике, жестах точно и без нажима.

Совершенно покоряет Гертруда в блистательном, темпераментном и глубоком исполнении **Милены Цховребовой**. В спектакле, не рассчитанном на сочувствие, ей сочувствуешь, ей веришь, почти физически ощущая муки позднего, неожиданно нахлынувшего раскаяния.

Яркий темперамент отличает и Офелию **Арины Постниковой**. Она любит Гамлета, но привязана к отцу, которому привыкла подчинять свои чувства. И вслед за Гамлетом готова с полным правом повторить: «Нельзя мне умереть... Что делать мне теперь?..»

Нельзя не отметить и мастерское существование в пространстве трагифарса двух вымышленных Сумароковым персо-

нажей — Ратуду, «наперсницу Офелиину» (Светлана Свибильская), и Арманса, «наперсника Гамлетов» (Андрей Кирьян). В интерпретации Владимира Скворцова они менее всего напоминают «слуг прощениума», а становятся активными участниками происходящего — не просто на их глазах, с их непосредственным, живым и неслучайным участием.

Спектакль «Гамлет (Сумарокова)» оставляет впечатление сильное, его хочется разгадывать, подобно сложному ребусу, а в наше облегченное время это представляется задачей необходимой.

И еще об одном хочется сказать.

В своем отзыве о спектакле Наталья Косыкова написала: «Никто даже не подумает, что старорусский чем-то сложен, когда актеры так несут образы героев: сложнейшие сцены играют столь легко, что красота языка становится подчеркнута воздушной, а выйдя из театра, по этим фразам даже начинаешь скучать. Вот уж точно, говоря словами героев постановки, — восколебало!»

И припомнилось одно из словечек Алексея Николаевича Арбузова из пьесы «Мое загляденье» — «воскрыливший» герой... Так что возникало кое-что из былого время от времени — и знать для этого старорусский язык не было особой необходимости. Была необходимость культуры.

К счастью, она проявилась в спектакле театра «Человек», где режиссер и артисты «не муз одних искали», а смыслов — слишком важных для настоящего и будущего.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото с официального сайта театра

P.S. 17 апреля режиссеру Владимиру Скворцову исполнилось 50 лет. Прекрасная творческая зрелость! И мы от всей души желаем руководителю театра «Человек» процветания, тех увлеченности и энергичности, что наполняют спектакли этого коллектива. А также — новых ролей на сцене и на экране.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ДЕСЯТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОИСКАХ ЧЕХОВА

Премьерой «Чайки» отметил юбилей Антона Павловича Чехова театр, носящий его имя. Пятой по счету в бурной истории Московского художественного. От предыдущей, выпущенной в полет Олегом Николаевичем Ефремовым, ее отделяет четыре десятилетия. Худрук МХТ Сергей Женовач отважился на рискованный шаг — доверил постановку самой знаковой для возглавляемого им театра пьесы Оскарасу Коршунувасу — режиссеру, чьи творческие искания лежат, по преимуществу, за пределами классической чеховской традиции.

С первых же минут становится ясно — спектакль Коршунуваса обращен к Заречным и Треплевым образцам 20-х годов XXI века, поставлен о них и для них. Это «полупотерянное» поколение — нервное, беспредельно самолюбивое, не особо, к сожалению, образованное, агрессивное и вместе с тем такое беззащитное — интересует режиссера прежде всего. Он хочет хотя бы попытаться залучить эту часть публики в Камергерский и для этого, с его точки зрения, все средства хороши. От азартной инстаграм-вакханалии перед началом (зрителей приглаша-



Аркадина — Д. Мороз, Дорн — С. Дужников

ют делать снимки и выкладывать их под хэштегом #чайкакоршун) до отсутствия финального «Константин Гаврилович застрелился» (демонстративные инфантилы редко доводят счеты с жизнью до необратимого результата).

На идею работает все. И атмосферные видеоинсталляции «колдовского озера», которое художник **Артис Дзерве** вписывает в интерьер зрительного зала, и декорации **Ирины Комиссаровой**, вдохновленной фантазией режиссера превратить соринскую усадьбу в современный загородный коттедж с панорамными окнами, вдоль которых скользят занавесы «трех цветов времени». И костюмы **Агне Кузмицкайте**, мотивы которых она «подсмотрела» в инстаграмах актеров, занятых в спектакле. Всеми доступными способами режиссер и его команда стремятся показать сегодняшним Костям, Нином и Машам — чеховские герои это вы сами. И ваши друзья. И родители. И все остальные. Все-все-все. До

единого. А потому написанное великим драматургом 120 лет назад имеет к вам самое прямое отношение.

Спектакль Коршунюваса очень точно попадает в сегодняшний день. Многие именно такой и видят нашу жизнь — как бесконечное представление, разыгрываемое всеми и каждым ради букетов, аплодисментов и новых, более выгодных ролей. И преуспеет на этих подмостках только тот, кто убедительно сыграет требуемое «кукловодом», а не продемонстрирует ему свою подлинную сущность. И даже если перевести эту «картину мира» на язык более возвышенных смыслов, то все равно упрямся в ронсаровское

*«Всесильная судьба нам назначает роли,
И небеса следят за нашей игрой».*

Впрочем, Коршунювасу явно ближе шекспировская формула. Не зря же во время «увертюры» к спектаклю, когда актеры прямо на глазах у публики малопомалу «выходят из себя», облакаясь в

судьбы своих персонажей, **Игорь Верник**, играющий Тригорина, бродит по сцене с айфоном, якобы пытаясь разузнать, кто первым заявил, что весь мир театр. Для режиссера традиционное противопоставление Шекспира и Чехова не работает. Он считает их авторами одной группы крови, ведь и тот, и другой вглядываются в человеческую природу сквозь призму «маска VS душа».

Ну, что ж, раз весь мир театр, то почему не попробовать разобраться, что на что влияет в большей степени — жизнь на театр или, может быть, наоборот. И где проходит грань, отделяющая искусство от повседневности. И существует ли она вообще для нас сегодняшних. Актеры перемежают чеховские реплики производственной «отсебятиной», адресованной то залу, то самим себе, то партнерам, делая зрителей свидетелями изнаночной стороны сверкающего (дивная световая партитура **Евгения Сабалюкса**) тысячью оттенков

сценического чуда. И закручивается тугая спираль: зрители-актеры «по жизни» наблюдают за актерами «по профессии», играющими спектакль об актерах по профессии и актерам по жизни. Ну, чем не гамлетовская «мышеловка»? Тем более, что Костя, как и несчастный Датский принц, разыгрывает свой спектакль (не ограничивающийся представлением о Мировой душе), в первую очередь, для матери и ее любовника.

Чеховские «пять пудов любви» в спектакле Коршуноваса распределены не совсем так, а иногда и совсем не так, как к этому привыкли отечественные поклонники чеховской драматургии, поколений Аркадина+.

Сорин (**Станислав Любшин**) любит всех. Всех жалеет и понимает. Похоже, только он один еще не утратил способности к любви-сочувствию, любви-состраданию. Но, главное, он любит Жизнь. Саму по себе, как процесс, даже если она не оправдала его надежд. Док-

«Чайка». Сцена из спектакля





Борис Тригорин — И. Верник, Заречная — П. Андреева

тор Дорн (**Станислав Дужников**) тоже любит жизнь, но не испытывает соринской горечи, тоски по разбитым мечтам, поскольку — и в игре Дужникова это очень чувствуется — все, что смог — воплотил, к тому, что не сбылось, выработал отношение исключительно философское. Он обрел внутреннюю гармонию, которой в этой чеховской компании всем остальным катастрофически не хватает. Все остальные, говоря о любви к кому бы то ни было, имеют в виду в первую очередь себя, любимых.

Тот же Дорн для влюбленной в него Полины Андреевны (**Евгения Добровольская**) — не столько объект реального чувства женщины, осознающей неумолимое приближение старости, сколько герой невоплощенной девичьей грезы о чем-то несбыточно-идеальном, удобная фантазия, в которую можно в любой момент сбегать из жутковатой вселенной, в которой она вынуждена вращаться в орбите самодовольного супруга (**Евге-**

ний Сытый), не устающего любоваться собственной персоной.

Медведенко (**Павел Ворожцов**), отнюдь не похожий на традиционного никчемного рохлю, любит Машу. Любит. Ради того, чтобы доказать себе и ей, что он, прочно стоящий на земле со своими 23 рублями учительского жалованья, лучше, чем Костя, который еще не заработал своим трудом ни копейки (к тому моменту, когда это произойдет, Маша уже будет медведенковской женой).

Маша (**Светлана Устинова**) любит Костю. Страстно, самозабвенно: с каким чувством эта девушка вполголоса проговаривает отрывок Костиной пьесы — мурашки по коже. Но при этом эта неутоленная и неутолимая страсть для нее — повод пустить под откос свою собственную жизнь, жизнь мужа (ну, ладно, тот напоролся на то, за что боролся) и судьбу их ребенка (который уж и вовсе ни в чем не виноват!). Страдать ей гораздо



Петр Николаевич Сорин — С. Любшин

удобней, легче и проще, чем нести ответственность за свою жизнь и жизнь близких. И сколько таких Маш знакомо каждому из сидящих в зале (если они сами ими не являются)!

Костя (**Кузьма Котрелёв**) любит Нину. Точнее — свою любовь к ней: вот, мол, на какое глубокое чувство способен я, художник, жаждущий новых форм. А между тем его видекамера, на которую он записывает всё и всех, включая себя, принципиально ничем не отличается от ручки и блокнота, с которыми не расстается Тригорин. Беспардонность, с какой Костя врывается со своей камерой в личное пространство окружающих, сродни тактике капризного ребенка, выражающего таким образом свое недовольство ими. Рискнем предположить, что таких вот Кость сегодня гораздо больше, чем во времена Антона Павловича. Талантливые (ну, в крайнем случае, одаренные), они не способны к упорному труду, рутина разъедает

их нежные души, а зарабатывать на хлеб насущный им скучно. Они легкокрылы ровно до тех пор, пока дует попутный ветер, лететь, опираясь на встречные потоки, не умеют. И учиться этому особого желания не выказывают.

Нина (**Паулина Андреева**) любит Тригорина. Как средство, с помощью которого можно проникнуть в манящий мир богемы. Сегодняшняя Нина — напористая, умеющая пользоваться своей «вечной женственностью» любит не искусство в себе, а себя в искусстве. Если сто лет назад ее роман с Тригориним можно было воспринять как результат смятения души, под напором захлестнувших ее чувств позабывшей о своем призвании — сцене, о таланте, над которым надо работать денно и нощно, то сегодня невооруженным взглядом видно не склонную к романтизму барышню без особых дарований, сорвавшуюся с трамплина, который хотела использовать для устройства своей карьеры, но пол-

ную желания начать все сначала с каким-нибудь другим «облаком, похожим на роаль».

Тригорин любит и Нину, и Аркадину, каждая из которых дает этому «облаку» возможность чувствовать себя каменной кручей. Обе женщины для него — питательный субстрат. Слишком питательный, слишком обильный, чтобы Борис Алексеевич должен был прикладывать усилия для добывания жизненных сил. Он было рванулся, пленившись молодостью Нины, чуть приподнялся над поверхностью субстрата, но корни этого экзотического растения уже отвыкли сами добывать себе питательные вещества, и так красиво начинавшийся роман развеялся, как туман над озером.

По-человечески больше всего сочувствуешь Аркадиной (**Дарья Мороз**), растратившей отпущенный ей дар любви на людей, которые не стоили этого чувства. А дар оказался конечным — иссяк. И теперь надо как-то жить без него, не давая окружающим догадаться о размерах пустоты, поселившейся в душе. А убедительнее всего это можно делать... на сцене. Вот почему пребывание в кругу родных и близких она с радостью заменила бы номером гостиницы, где так славно учить новую роль. Ирина Николаевна агрессивна, энергична, безжалостна. Потому что знает: рассчитывать она может только на саму себя. Тригорин с радостью «переселится» на более мощный субстрат, как только он появится на горизонте. А сын... Ей и самой страшно от того, что она не может любить Костю так, как хотела бы — слишком сильно в ее мальчишке отцовское начало. «Киевский мещанин» — это диагноз. Роковой диагноз. Хлопок за сценой не равносителен самоубийству. Может быть, действительно у доктора склянка с эфиром лопнула. Этот Костя не застрелится и будет паразитировать на окружающих, в первую очередь, на собственной матери до конца дней. Ее дней.



Аркадина — Д. Мороз, Константин Треплев — К. Котрелёв

Чехов, обнаруженный Оскаром Коршунасом и мхатовскими артистами в XXI веке, воспринимается как камертон именно нашего времени, которое Антону Павловичу рисовалось совсем другими красками. Выходит, не так уж и невероятно, чтобы театр генерировал жизнь, а не наоборот?

Виктория ПЕШКОВА

Фото Екатерины ЦВЕТКОВОЙ

МНЕ ПОВЕЗЛО — Я ОКАЗАЛАСЬ В МГУ

Ирина Александровна Большакова — бессменный директор московского театра «Мост», созданного когда-то на основе Студенческого театра МГУ. Театру «Мост» в апреле исполнилось **20 лет**, и каждый москвич знает его уютное помещение на Большой Садовой, 6. Здесь царит особый, молодежный дух: молодая труппа, веселые юные лица, молодежный репертуар и легкая беззаботная атмосфера, притягивающая сюда студенчество всей Москвы. «Мост» всегда был домом студенчества.

– *Ирина Александровна, я помню, как мы впервые познакомились с вами в конце 90-х в редакции журнала «Театральная жизнь», где я вела круглый стол по проблемам молодых театров. С тех самых пор вы и возглавляете свой театр, будучи его бессменным директором, а также супругой и соратницей его художественного руководителя Евгения Славутина. Вы – особенная, очень красивая театральная пара, знаменитая не только в Москве, но и за ее пределами. Расскажите, как вы нашли друг друга, ведь это теперь тоже часть истории вашего театра!*

– После окончания театроведческого факультета ГИТИСа я пришла в Московский Университет, в отдел по работе со студенческими театрами. А Славутин, будучи уже кандидатом наук, к тому времени руководил театральной студией на механико-технологическом факультете, который он закончил. Он как-то показывал «Брак поневоле» Мольера во Дворце культуры на Воробьевых горах, и я заглянула в зал, да так и не смогла выйти, попав в эту сумасшедшую стихию трюкового бурлеска. Весь зал (а это 660 человек) буквально сходил с ума

Ирина Большакова



от смеха — такого Мольера я больше никогда не видела. Даже в «Комеди Франсез». Вскоре мы уже познакомились лично, ну а потом уже случилось то, что случилось — мы нашли друг друга, как оказалось, на всю жизнь. И вот это первое впечатление от его очень яркого таланта сыграло, конечно, для меня огромную роль!

— *А у кого вы учились на театроведческом факультете ГИТИСа?*

— У нас руководителем курса был уникальный, легендарный Павел Александрович Марков. Целых пять лет, раз в неделю, мы усваивали его уроки. Он делал не просто анализ текстов, которые мы ему представляли, но учил пониманию самой сути театрального искусства.

— *После учебы в ГИТИСе вы не хотели строить свою собственную театроведческую карьеру?*

— Некоторое время я публиковалась в разных театральных изданиях, но постоянной работы у меня не было. А в это время один из моих друзей позвал меня в Московский Университет, рассказав о местной увлекательной жизни и студенческих театральных опытах того времени. И я пришла работать во Дворец культуры в главном здании МГУ. Меня эта работа, действительно, очень увлекла: студенческие спектакли были очень живые, очаровательные, лишённые академизма. А театральными коллективами руководили молодые режиссеры, которые еще только учились в театральных вузах. И моя работа заключалась в том, чтобы находить этих режиссеров для постановки спектаклей на разных факультетах, а также курировать процесс их выпуска.

— *И Евгений Славутин был одним из таких молодых режиссеров?*

— Да, но он, получая академическое образование в университете, руководил театральной студией, занимаясь очень серьезно театральным самообразованием. Далее, защитив диссертацию, выпустив книгу по истории алгебры и работая впоследствии в Академии наук, он не остыл к театральным опытам, а скорее наоборот, и после 35 лет оставил науку, полностью посвятив себя театру. В молодости у него было очень

яркое трюковое мышление. Его учителями были Мейерхольд и материалы по комедии дель арте. Потом пришло время интереса к психологическому театру, но любовь к комическому, выраженному через парадоксальные образы, проявляется по сей день во многих его спектаклях.

— *Расскажите о Студенческом театре МГУ.*

— Мы пришли в него в 1980-м году. Студенческий театр МГУ был уже легендой театральной жизни Москвы. В 1958 году театр возглавил Ролан Быков, и он поставил спектакль, который посмотрела вся театральная Москва. Этот была «Такая любовь» Павла Когоута. А в дальнейшем, благодаря приходу Сергея Юткевича, Марка Захарова, Романа Виктюка Студенческий театр МГУ стал одним из лидеров нового театрального языка, рождавшегося в период оттепели.

Минуя последовавший затем период Брежневского застоя с его цензурным давлением, последней жертвой которого стал спектакль Виктюка «Уроки музыки», Славутин, а затем и я перешли в Студенческий театр МГУ, как раз в канун перестройки. В воздухе чувствовалось какое-то напряжение и веселое ожидание перемен. И в этот новый исторический момент в руки Славутина попадает пьеса Виктора Коркия, написанная в жанре стихотворного фарса, «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили». Само название звучало каким-то нагловатым вызовом. Спектакль просто взорвал Москву. И не только Москву. К нему был очень большой интерес в пределах всей страны и далеко за ее пределами. Самая первая зарубежная статья об этом спектакле появилась в центральной испанской газете «Эль Паис» на следующий день после премьеры. Писали о нем и «Монд», и «Нью Йорк Таймс», писали в немецкой, финской, чешской прессе. Весь мир отреагировал на появление этого спектакля, но не только потому, что это был яркий и отчаянно смешной спектакль. Важно было то, что и со Сталина, и с Берии там снимался демонический ореол, и люди получали через этот спектакль определенное духовное освобождение. Он обладал совершен-



Евгений Славутин и Ирина Большакова

но терапевтическим эффектом. Мы выезжали с ним на гастроли и в Ленинград, и в Одессу, и во Владимир, играя его там на самых крупных площадках.

— *В эти же годы у вас в театре появился спектакль очень редкого жанра — в форме кабаре.*

— Да, это был спектакль «Синие ночи ЧК». Тему его навели воспоминания Юрия Петровича Любимова, как в сталинские времена существовала практика организации концертов на Лубянке для служителей этого учреждения. И актеры чувствовали себя, мягко говоря, не совсем уютно. В нашем спектакле эта тема стала формообразующим началом. Актеры выходили на сцену как бы под строгим сопровождением «людей в штатском». Но спектакль был очень веселым, что, по признанию Кшиштофа Занусси, его поразило. Он потом приехал на спектакль еще раз, снял на камеру некоторые номера и включил их в свой фильм о перестройке, который делал по заказу «Би-Би-Си».

С этим спектаклем мы попали на крупнейший Эдинбургский фестиваль, в котором в тот год участвовало (в соответствии с каталогом) 537 театров. Перед его началом через весь город проходил грандиозный парад, где все участники торжес-

твенно двигались фестивальным шествием, пели и танцевали. Наша группа ехала на открытой платформе грузовика. Мы играли наш спектакль двадцать дней подряд. На первый же показ пришел Джон Оуэн — организатор фестиваля. А на следующий день уже появилась его статья в газете, где он писал о том, что воздух свободы на фестивале был бы не таким мощным без нашего спектакля. И на другой же день на него были проданы все билеты. Надо сказать, что абсолютно все крупные английские газеты напечатали рецензии на наш спектакль, не стесняясь восторженных выражений. К тому же мы были приглашены на канал «Би-Би-Си» в программу «Лучшие на Фриндже», где показывали фрагменты нашего спектакля. Потом мы ездили с ним в Финляндию, Западный Берлин — объездили многие города и страны.

Потом появился спектакль Славутина «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» по неизданной еще пьесе Венедикта Ерофеева, и он сам приехал к нам на премьеру. Это была первая постановка его пьесы, в которой мы не делали никаких сокращений. Пьеса вскоре вышла в театре на Малой Бронной и в Театре на Юго-Западе — но в сокращенном варианте, ко-



Георгий Долмазян, Евгений Славутин и Ирина Большакова

торый был напечатан в журнале «Театр». В нашем же спектакле, шедшем четыре часа, была замечательная стихия народной вольницы! Еще мы закупили для показа спектакля 450 белых медицинских халатов (по количеству мест в зале), которые зрители получали с номерками от одежды в гардеробе. Они надевали их на себя, чувствуя какое-то карнавальное веселье... А потом, по мере развития действия, люди постепенно снимали эти халаты, не желая ассоциировать себя с врачами.

— Получился некий интерактив, длящийся на протяжении действия... А как новая постановка «Вальпургиевой ночи», премьера которой состоялась в прошлом сезоне, соотносится с первым спектаклем?

— Первая была сделана в ДК МГУ на Большой Никитской, где тогда располагался Студенческий театр МГУ. Там была большая глубокая сцена и зал на 450 человек. А сейчас мы работаем в камерном зале — и эта разница многое определяет. Прошедшие с тех пор почти 25 лет — это тоже фактор, ко-

торый не позволяет выпустить обычную копию. Конечно, это другой спектакль, и Славутин нашел для него совершенно новую форму, в которой доминирует взгляд современного зрителя. Кроме того, получился жанр очень неожиданный — почти мюзикл, только не с вокальной, а с пластической, танцевальной фактурой.

— Когда выпускался тот первый спектакль, вы работали в театре МГУ, а теперь возглавляете созданный вами театр «Мост» — театр, который был учрежден Департаментом культуры Москвы. Что же послужило толчком преобразования Студенческого театра МГУ в театр «Мост»?

— У нашего театра был международный авторитет суперуспешного коллектива. И к нам все время приезжали знаменитые гости. Например, однажды позволили, сказав, что в Москве сейчас Ванесса Редгрейв, которая хочет посетить наш спектакль. Найдется ли для нее местечко? Что было, кстати, не так безосновательно, поскольку зал всегда был забит. При-

ходил к нам даже советник Джорджа Буша по Восточной Европе.

В 1995 году мы должны были покинуть наше здание на Моховой, которое передавалось церковной общине университета, и потеряли свой дом. Понимая, что сохранить театр в этих условиях становится все труднее, обратились в Правительство Москвы с просьбой сделать на базе нашего театра общемосковский молодежный студенческий театр. И мне в этой ситуации не приходилось долго ходить по кабинетам, доказывать нужность нашего театра — все люди, к которым я обращалась, отнеслись к нам с пониманием. Юрий Михайлович Лужков нас также поддержал. И в мае 2000 года мы уже получили все необходимые документы — так появился в Москве театр «Мост».

Через несколько лет нам дали наше нынешнее помещение на Большой Садовой, 6. Два года здесь шел ремонт, и мы смогли на этом скромном пространстве в 485 квадратных метра разместить и репетиционный зал, и костюмерные, и офисы для сотрудников, и фойе для публики, и зрительный зал на 90 мест. Так начался совершенно другой этап, который поменял направление всей нашей жизни и нашего репертуара в том числе. Ведь до этого мы работали на крупных площадках, а теперь сцена оказалась очень камерной. Но мы научились вписывать наши спектакли и в пространство зала, и в окружающее пространство.

В связи с этим из репертуара ушли крупные проекты — например, «Аэропорт», где было много музыки, танцев, действующих лиц. Ведь наш театр с самых первых лет тяготел к музыкальным жанрам. Еще во времена студенческого театра к нам пришел Алексей Кортнев и возникла группа «Несчастный случай», они работали во многих спектаклях. Несколькими годами позже пришел Георгий Долмазян — возникла еще одна музыкальная группа, и в театре появился музыкальный режиссер, певец и аранжировщик. Со временем он проявился как талантливый режиссер, и сейчас уже половина спектаклей в репертуаре — это его постановки, многие из которых по-

лучают театральные премии и приглашаются на фестивали.

— *У вас — «белый театр»: в нем все белое — стены, мебель, сцена...*

— Это была идея Славутина. Он сказал: театр будет именно белым. Дизайн определяет внутреннее состояние души — светлая атмосфера, светлое настроение, полет. И зрителям этот стиль нравится.

— *У вас вообще очень тесная связь со зрителем, в том числе благодаря вашей камерности. У публики всегда есть возможность живого общения с исполнителями, вы очень демократичны!*

— Да, мы — «открытый» театр. Мы готовы разговаривать с нашими зрителями. Часто практикуем творческие встречи со зрителями после окончания спектакля. Например, особенно интересно складывается разговор после спектаклей «Четыре Любы. Оттепель» или «Русский авангард. Эпоха в лицах». Эти спектакли выполнены в очень интересном жанре, мы назвали такой тип постановок «Мост-Проект». Работы рождались этюдным методом на основе документов эпохи и поэтического материала. В них много драматизма, рожденного самим материалом, и есть энергия преодоления, свойственная молодости.

— *Что еще является вашей родовой особенностью?*

— То, что у нас есть школа. Поскольку мы вышли из стен МГУ, сохранили традицию «обучающего театра». Сюда приходят студенты разных вузов и проходят подготовку к актерской профессии. Кто-то потом уходит в другую жизнь, а кто-то понимает, что не может жить без сцены и остается здесь на долгие годы. А есть люди, которые уже по двадцать лет работают в нашем театре. Потом появляются новые, которые идут на смену, благодаря чему театр все время обновляется.

— *Как удается за довольно короткое время воспитать актера?*

— Обучение ведет Евгений Славутин по собственной методике. Он опирается не на тренинги, он раздвигает личностные и интеллектуальные горизонты молодых людей. Развивает их мировоззрение, много беседует с ними об искусстве и жизни. За-

нимается «личностным преображением» каждого. И многие в результате этих занятий действительно преображаются и личностно, и творчески.

— *В вашем репертуаре много пьес авторов-современников...*

— Я думаю, это счастье для каждого театра — возможность создавать спектакль в тесном контакте с автором. Первым автором, с которым Славутин познакомился и тесно общался в процессе подготовки спектакля, была Татьяна Толстая. Когда появился первый сборник ее рассказов, Славутин «проглотил» его за ночь и тут же стал искать ее номер телефона. Они познакомились, и он поставил несколько произведений из этого сборника, а новелла «Милая Шура» в исполнении Людмилы Давыдовой до сих пор украшает наш репертуар. Было очень живое общение с Виктором Коркия во время постановки его пьесы о Сталине — он что-то перекраивал и переписывал специально для нашего театра. И с Венедиктом Ерофеевым Славутин очень тепло общался, бывал у него в гостях и возвращался, всегда наполненный яркими впечатлениями. Владимир Войнович сам передал Славутину свой водевиль «Фиктивный брак» и часто приезжал в театр с друзьями. Сейчас Георгий Долмазян работает над пьесой Олега Богаева «Русская народная почта».

— *Театр «Мост» находится в самом центре Москвы, на Большой Садовой у метро «Маяковская». Это помогает популярности?*

— Место, где расположен театр, — конечно же, очень важный фактор. Но мне кажется, что на популярность нашего театра влияет в основном «сарафанное радио». Известно из многих отзывов, что к нам зрители если попадают и смотрят хотя бы один спектакль, то потом уже идут на все остальные, приводя с собой своих друзей.

— *Да, я вижу, что в вашем зале зрители всегда преимущественно «свои», своего круга, посвященные в дух вашего театра. К тому же у вас необыкновенная атмосфера. Когда приходишь — сразу же молодые люди окружают вниманием и заботой, с улыбкой показывая, куда следовать по вашим витиеватым лестничным переходам. И все необычайно при-*

ветливы и вежливы. С надменными билетами крупных театров их даже сравнить невозможно.

— Да, гостей у нас встречают студийцы — и в этом тоже продолжение славных традиций Студенческого театра.

— *И у вас ведь давно уже сформировались собственные звезды, на которых идет ваша публика!*

— Можно многих перечислить — в основном, это актеры старшего и среднего возраста, у которых за спиной, помимо таланта, опыт и «звездные» роли. Это Евгений Никулин (Тевье молочник в «Поминальной молитве»), и он как раз учился на географическом факультете МГУ), Людмила Давыдова, Юрий Огульник, Марианна Лемешко, Илья Кожухарь (он закончил психологическое отделение МГУ), Дмитрий Чуриков, Анатолий Сафронихин, Юлия Вергун, Алексей Захаров, Фамиль Велиев. И почти все наши ребята-актеры получают еще какое-то дополнительное образование.

— *А какой ваш любимый спектакль в театре?*

— Люблю «Сирано». Еще — два наших последних спектакля, «Поминальную молитву» и «Вальпургиеву ночь». Они очень сильные, мощные и, по моему, являют знак определенной зрелости нашего театра.

— *А мой любимый спектакль — «Чехов», в котором Георгий Долмазян сыграл в одном времени и пространстве три пьесы Чехова. Совершенно уникальная вещь! Получилось целое полотно жизни России до революции. У вас в театре сейчас два направления: «классика» в лице Евгения Славутина и «новая режиссура» в лице Георгия Долмазяна. Можно сказать, что это два стиля вашей сцены?*

— Они, конечно же, разные по своему художественному языку, но, что очень важно, духовное поле у них общее. У них никогда не возникает принципиальных разногласий. И поэтому, при всем разнообразии наших спектаклей, у театра есть свое совершенно определенное лицо, которое нравится определенному зрителю. Зрителю, для которого стакан всегда наполовину полный, а не пустой, а в конце туннеля должен быть свет.

Беседу вела Ольга ИГНАТЮК

ПЕРВЫЙ ТАНЦОВЩИК СТОЛЕТИЯ

Его называют Богом танца. Шалашным в балете. Первым среди равных. Революцию, совершенную **Владимиром Васильевым** в мужском танце, единоличным актом не назовешь: тут были и предшественники, и соратники, и самостоятельно проявлявшие себя «последователи». Но Васильев, а не кто иной, записан в историю балета как первый танцовщик столетия: все новое, что происходило на территории танца XX века, он переосмыслил в соответствии со своими представлениями о хореографическом театре, поверял собственным отношением к искусству и к жизни. Пока одни копировали других, другие копировали себя, третьи занимались собирательствами, Васильев в любой роли открывал такие миры, какие ни повторить, ни пересоздать после его ухода со сцены долго никому не удастся. Он попал в профессию в поворотный исторический момент и вышел на сцену с чувственным опытом тектонического сдвига, пережившего жизненные уклады и представления о них. На первых порах интуитивно, а затем все более осознанно в ролях-персонажах-образах Васильев проявлял главную для себя художественную тему — «всего человека», чей выбор приводит к поступку, меняет неодолимые обстоятельства, направляет на путь самопознания. Влияет на окружающий мир. Со временем тема, вызревавшая в творчестве Васильева, сделалась его художественной верой. Стала главной для целого артистического поколения. Голос Васильева зазвучал октавами, тембр сделался всеохватным.

Вступив в труппу Большого театра в 1958 году, выпускник московской балетной школы начал с танцев в операх, приобретал сценический опыт на гротесковых ролях (Пан в «Вальпургиевой ночи», Иванушка в «Коньке-Горбунке», Петрушка в одноименном балете **Игоря Стравинского**), сближая интонации классического и характерного танцев.

Федор Лопухов, наблюдая за Васильевым, говорил о том, что он «ярко выраженный русский танцовщик с понятием русской широты».

С легкой руки великой **Галины Улановой** и в дуэте с ней он впервые пробует чистые лирические лады классического балета в «Шопениане», ведет роль **Принца** в «Золушке». Особняком в тот период — партии **Али-Батыра** в «Шурале» **Фарида Яруллина**, **Фрондосо** в «Лауренсии» и титульная — в «Паганини». **Касьян Голейзовский** сочинил для Васильева хореографические миниатюры — «Нарцисс» на музыку **Николая Черепнина** и «Фантазию»

В. Васильев в хореографической миниатюре «Нарцисс». Выступление на Конкурсе артистов балета в Варне, 1964. Фото из личного архива





Е. Максимова и В. Васильев в балете Людвиг Минкуса «Дон Кихот». Фото из личного архива

на музыку Сергея Василенко, «Сказку для Шута, семерых шутов перешутившего» и, наконец, «Лейли и Меджнуна».

Но до них — важная партия **Данилы-мастера** в балете **Юрия Григоровича «Каменный цветок»** Сергея Прокофьева (1959), где танец Васильева приобретает симфонический строй.

В 1964-м он танцует «Нарцисса» на открытой сцене первого Международного конкурса в Варне и получает Гран-при — единственный в истории состязания. Тогда же Парижская академия танца удостоивает его Премии имени Вацлава Нижинского «Лучший танцовщик мира».

В нем видят автора, а не копировальщика, открывателя, а не апологета. В свод устоявших традиций московского балета Васильев вписывает неожиданные словосочетания, проводит в нем неизвестные рифмы, настраивает свои тональности. Подготавливает новый театр.

Когда в 1964 году хореограф Юрий Григорович приходит в Большой театр, на многие годы Васильев становится главным исполнителем его знаковых постановок «Щелкунчик», «Спартак», «Иван Грозный». Васильев выступал на сцене с Улановой, Плисецкой, Алонсо, Фраччи, Кальфуни, Понтуа, со многими примами Большого, но лучшим по сей день признают его дуэт с **Екатериной Максимовой**. По словам Михаила Барышникова, «она словно купалась в васильевском чисто русском лиризме, а он любовался тем редкостным даром, который пребывал в его руках. Он всегда был вполоборота к ней — полный готовности к самопожертвованию, к духовному подвигу. И благодарный зритель ощущал дыхание сокровенного!»

С первых шагов в театре Васильев открыл в себе свойство прочитывать хореографический текст самостоятельно: его персонажи выросли вместе с ним, вмес-



В. Васильев в балете «Спартак». Фото из личного архива

те с ним менялись и побуждали меняться зрителя.

Впервые появившись в «**Дон Кихоте**», он иначе, чем предшественники, воплотил образ Базиля. Перекроил партию под себя, изменил мизансцены, придумал неммыслимо бравурные трюки, насытил ими танец и произвел тем самым коренной переворот в исполнительской технике, о чем Юрий Григорович сказал: «Владимир Васильев... открыл новую эру в истории мужского классического танца... Он создал новый эталон, ставший классическим и у нас в стране, и во всем мире».

«Слово» Васильева с легкостью преодолевало пограничную полосу рампы, шло к залу напрямую, не требовало посредников и переводчиков: он почувствовал, что может сам придумывать сюжеты и сам их воплощать. Вовремя напутствовал Касьян Голейзовский: «Тебе надо обязательно ставить. У тебя есть талант!» Хореографические поиски начались в 1971 году с мифа об Икаре, за ним последовали «**Эти чарующие звуки**». Авторский стиль Васильева, проросший из стиля исполнительского, отличает его как хореограф-режиссера тягой к всеохватности любой сценарной темы, любого художественного замысла: от «**Икара**», «**Чарующих звуков**», «**Макбета**» и «**Анюты**» до «**Ромео и Джульетты**» Сергея Прокофьева (1990), «**Фрагментов одной биографии**» (1983), «**Дома у дороги**» (1984), «**Сказки о Попе и работнике его Балде**» (1989, 1999, 2006 и 2011), «**Золушки**» (1991), опер «**О, Моцарт, Моцарт...**» на музыку Моцарта (режиссер, 1995) и «**Травиаты**» в Большом театре (режиссер, 1996), «**Красного мака**» (2010) и спектакля-притчи по Мессе си минор Баха «**Dona Nobis Pacem. Даруй нам мир**» (2015). Создал он и собственные версии классических «**Дон Кихота**», впервые поставленного для Американского балетного театра (1990), «**Жизели**» в Римской опере (1994) и Большом театре (1997), «**Лебединого озера**» (1996) в Большом театре, «**Щелкунчика**» в школе Большого театра в Бразилии (2014).

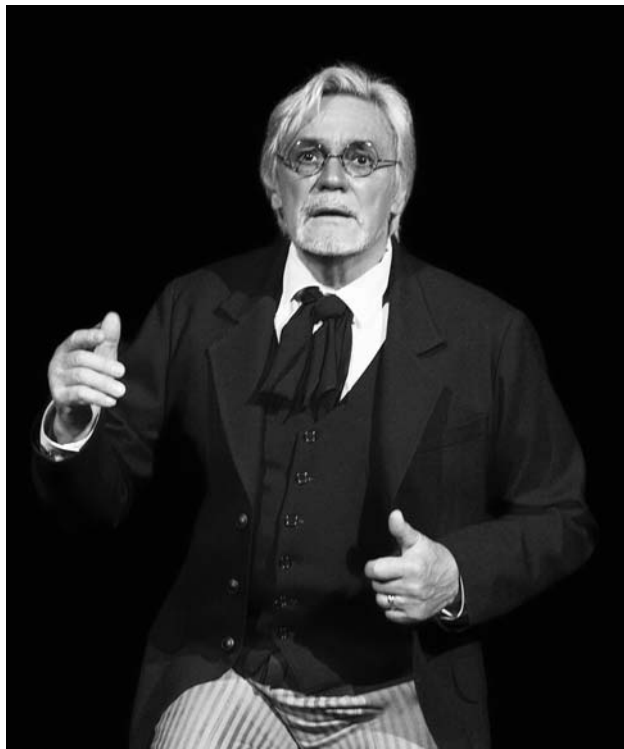
Глубокие русские корни Васильева бесшовно и естественно сходились с художественным космополитизмом. Причем, космополитизмом, возросшим не на идеологических протестах или художественном инакомыслии, а как раз на природной широте постоянно развивающихся творческих взглядов, всегда отличающих художника от исполнителя, мастера от эпитона, гения от таланта. Васильев не уставал от самоконтроля и по сотне раз проверял себя в творчестве. Эта сверка не была легкой. Она обостряла мысли, будоражила чувства. Настойчиво расширяла сферы деятельности: вкладывала в его руку кисть и перо. Тогда он начинал писать пейзажи, и сквозь них проглядывали возможные «одежды» будущих его спектаклей. Тогда он слагал стихи, чтобы через них «...дойти до самой сути. В работе, в поисках пути...» Художническое ощущение мелодической фразы и пластического образа влилось в его живописные и поэтические работы, наполнило их музыкальным звучанием и сионимутным движением.

Президент Государственного музея изобразительных искусств имени Александра Пушкина Ирина Антонова раскрыла феномен держателя «танцующей кисти» Владимира Васильева: «Он владеет тем, что мы называем “вторым призванием” или “скрипкой Энгра”. В его живописи и акварели поразительно то, что в общем есть в природе этого замечательного человека и артиста, — удивительная искренность, умение дойти до глубокого выражения себя в творчестве... каждая акварель, каждая живописная работа излучает его удивительное, высокопоэтическое ощущение окружающего, доброты, красоты и какое-то очень возвышенное понимание мира».

Его творческих деяний не исчислить в ряд — получится необъятно, неммыслимо, бесконечно. Встречи и сотрудничество с величайшими мастерами эпохи: хореографами, композиторами, дирижерами, художниками поделили Владимира Васильева поистине бесценным художественным опытом. Без преград и барьеров он



Е. Максимова и В. Васильев в балете «Ромео и Юлия». Фото из личного архива



*В. Васильев в балете «Анюта».
Фото А. Мищенко*

отдает нажитое молодежи. Организовал собственную мастерскую для отечественных хореографов и осуществляет в ней монографические программы по произведениям А. Платонова, В. Астафьева, Н.В. Гоголя, В. Шукшина, Л.Н. Толстого. Снимает телевизионные фильмы, записывает радиoproграммы, выступает как драматический артист. Опекает школу Большого театра в бразильском Жоинвилле и руководит биеннале «Арабеск» — российским открытым конкурсом артистов балета и хореографов имени Екатерины Максимовой.

В 1980 году Владимир Васильев снял художественный фильм «**Фуэте**», где парafразом к роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» рассказал не только про собственную судьбу, но и про судьбу художника в своей стране, которая держала взаперти романы, объявляла изгоями Мастеров,

могла обласкать наградами, но могла и пожаловать равнодушным умолчанием. Спустя тридцать лет, в 2010-м, в юбилейный для себя год, продолжил кинематографическую исповедь на сцене Нью-Йоркского Сити Центра — в хореографической поэме «**Баллада**» на музыку Ф. Шопена, посвященной памяти Екатерины Максимовой.

«Баллада» вышла признанием, исповедью мужественной и нежной.

Красивый и гибкий человек с не отнятой временем статью статью силой своего дара и полетом своей мысли раздвинул пространство зала до космического безбрежья. Исповедь «на ладони» соединила великие образы века, в каком он формировался как художник — века загадок Гамлета Джона Гилгуда, пронзающих взглядов Отелло Лоуренса Оливье, тонких душевных вибраций Марлона Брандо, мелодики кинокартин Бергмана, Феллини, Висконти.



В. Васильев в хореографической композиции «Баллада Шопена». Фото Н. Аловерт

Но осталось многое, чем Художник еще не успел поделиться. Должны были пройти годы, чтобы стало возможным осуществить мечту, — воплотить в сценических образах **Высокую мессу Баха**, вошедшую в ряд величайших художественных творений человечества. Мессу си-минор Бах задумал как религиозный обряд, но вышла она художественным слепком с мира, духовным завещанием потомкам.

Васильев поставил спектакль о том, что есть Человек, каков его путь и в чем его божественное назначение во Вселенной. Цифра и нота — ее портрет, спасение человечества в его единении, в любви к ближнему. «Смысл имеет лишь жизнь, прожитая ради других», — так видит мир и в нем человека автор спектакля.

Новый замысел Владимира Васильева — спектакль **«И воссияет вечный свет»** — тоже в Казани: за «Мессой» Баха — **«Реквием»**

Моцарта. Вместе с «Балладой» Шопена и «Dona Nobis Pacem» он составит триптих. Все те же вопросы волнуют Владимира Васильева: «Я не знаю, зачем я родился на свет...» Его голос звучит со сцены как признание миру, и в нем не ложная скромность, а неудовлетворенность сделанным, неуспокоенность Мастера. Артиста, хореографа, художника и поэта Васильева в его сегодняшнем отношении к жизни ни в коем случае нельзя назвать человеком играющим. Он поразительно доверчив и открыт, как поразительно доверчивыми и открытыми были его герои на балетной и драматической сцене, на теле- и киноэкране, в радиотеатре. Он снова на своем месте: у самой рампы, глаза в глаза. Он взял однажды «крупный план» и держит его, чтобы не сбить «дыхания сокровенного», не остановиться в пути.

Сергей КОРОБКОВ

СВЕТЛАНА АРХИПОВА. СВОЙ ВЗГЛЯД

Как театральная художница Светлана Архипова дебютировала в Смоленском драматическом театре в 1995 году. С режиссером Виктором Маминым на малой сцене она выпустила спектакль по пьесе Нины Берберовой «Маленькая девочка». Это была ее дипломная работа в РАТИ-ГИТИСе, где она училась на курсе Сергея Бархина — одного из самых заметных театральных художников нашего времени.

Впоследствии с тем же Маминым Архипова работала в Смоленском театре над постановкой сказки «Золотой ключик» на большой сцене, а также «Кукольного дома» Ибсена и «Любови под вязами» О’Нила — на малой. Спектакли «Маленькая девочка» и «Кукольный дом» оказались долгожителями. Около десяти лет они оставались в репертуарной афише театра. А «Любовь под вязами» в связи с уходом в 1999 году из театра исполнителей главных ролей Оксаны Киселевой и Дмитрия Шумейко едва дождала до конца сезона. Я не случайно вспоминаю сейчас именно эти старые спектакли. Светлана Архипова выступила в них не просто как сценограф, а как полноправный соавтор режиссера-постановщика. И Виктор Александрович Мамин это признавал. Именно сценография, по сути, подсказывала ход, выстраивала магистральную линию, а в результате — помогла наиболее полно восприятию того, что являлось главным в пьесе.

Декорация к драме Нины Берберовой «Маленькая девочка» — глухая черная стенка с узкими то окнами, то дверями (в зависимости от ситуации) разделяла жизнь героев как бы на два мира. Правда и искренность располагались в левой части сцены, а призрачное, иллюзорное, как становилось ясно по ходу спектакля, благополучие и взаимопонимание — в правой, то есть за стеной. Стремление создателей смоленской «Маленькой девочки» не замыкать



Светлана Архипова

театр в рамках театра фактически свело на нет внятно обозначенную в пьесе и важную для Берберовой тему русской эмиграции. В спектакле Мамина и Архиповой на первый план выходит трагедия крушения налаженной жизни немолодых и уважающих друг друга супругов, а также жутковатая история 19-летней девушки, опрометчиво и очень активно включившейся в игру взрослых людей.

Как художник Архипова невероятно восприимчива и пластична. Ей удается отражать в своих работах дух времени — тенденции, интересы, вкусы. Разумеется, приходит это не само собой, а как резуль-

тат по-настоящему творческого подхода и большого трудолюбия. Режиссер **Андрей Лапиков**, поставивший в Смоленске «Тартюфа», в одном из интервью заметил «к слову» о Светлане Архиповой, что не каждый художник, стремясь отразить идею постановщика, способен сделать такое количество эскизов, предложить режиссеру столько вариантов костюмов и декораций.

В соавторстве с Архиповой Лапиков поставил немало спектаклей. Кроме упомянутого мольеровского «Тартюфа», это «Гамлет» Шекспира в Алтайском краевом театре драмы им. В.М. Шукшина, «Дамы-невидимка» Кальдерона в Благовещенске, «Дон Хиль Зеленые штаны» Тирсо де Молины в Тюменском драматическом театре, «Дон Жуан» в Тамбовском академическом драматическом театре, «Мамаша Кураж» Брехта в Новочеркасском драматическом театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Новую совместную постановку, запланированную на этот сезон в Нижегородском театре, прервала внезапная смерть режиссера в феврале 2020 года.

Сама же Светлана Вилениновна не раз подчеркивала, что ее творческий принцип – работать с режиссером в одной связке, способствовать как можно более полному и точному воплощению его замысла. «Как правило, прочитав пьесу, имеешь какой-то свой взгляд, – говорит художник, – и если он совпадает с режиссерским, замечательно. Но если не вполне совпадает, спор лучше не устраивать, потому что это неизбежно пойдет во вред будущему спектаклю. Ведь по большому счету, главный творец спектакля – режиссер, если мы говорим о настоящем мастере. И все остальные должны подчиниться его идее, полюбить ее и идти в этом направлении».

Светлана Архипова родилась в Киеве, в семье военного инженера, но уже давно и по праву считает себя смолянкой. В отрочестве она увлекалась не только рисованием: занималась фехтованием, серьезно подумывала поступать в институт физкультуры. Однако в один прекрасный день пришла в художественную школу, и результат не замедлил проявиться.



Эскиз к спектаклю «Кукольный дом». Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова. 1999



Эскиз к спектаклю «Маленькая девочка». Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова. 1995

Первое высшее профессиональное образование Архипова получила на художественно-графическом факультете Смоленского пединститута (ныне Смоленский государственный университет) и по распределению некоторое время работала учителем рисования. Сценография, по собственному признанию будущего главного художника Смоленского драматического театра, вошла в ее жизнь, можно сказать, случайно. На последнем курсе худграфа, когда вместе с руководителем диплома **Анатолием Ивановичем Шлюпкиным** искали тему для выпускной работы, а это должен был быть интерьер, никак не могли выбрать подходящий объект, перебрали, казалось бы, все



Эскиз к спектаклю «Три ses-тры и другие пациентки доктора Чехова». Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова. 2003



Эскиз к спектаклю «Одна абсолютно счастливая деревня». Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова. 2009

возможные варианты. Неожиданно пришло решение, что это может быть интерьер драматического театра. «Ну а когда я изнутри увидела эти коридоры, мастерские, сцену, — вспоминает Светлана, — возникло стойкое ощущение, что все это и есть мой мир, и что мне хочется здесь остаться...»

В 1990 году Светлана Архипова окончила

пединститут, а уже через два года в ее жизни возникает Российская театральная академия — ГИТИС. По окончании в 1997 году факультета сценографии ей посчастливилось поработать и ассистентом главного художника Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в Москве (балеты «Суламифь» и «Саломея»), а затем ассистентом главного художника Большого театра (опера «Псковитянка», балет «Дон Кихот» и другие спектакли). Излишне говорить, какая это была школа для молодого театрального художника. В те же годы (с 1997 по 1998) Светлана Архипова работала над драмой «Иванов» Чехова в «Содружестве актеров Таганки» (режиссер Николай Губенко) и сказкой «Золотой петушок» в Московском ТЮЗе (режиссер Кама Гинкас). Продолжала оформлять спектакли в Москве и других городах, в частности, в Краснодарском музыкальном театре, и в последующие годы, когда основным местом ее работы стал Смоленский государственный драматический театр им. А.С. Грибоедова.

Важную роль в творческой биографии художника сыграла встреча с режиссером Анатолием Ледуховским. Их первая совместная работа — опера А. Щетинского «Слепая ласточка» в «Геликон-опера» — была поставлена в августе 2002 года. Впоследствии «Слепая ласточка» с успехом участвовала в фестивале в Германии. Творческое содружество с Ледуховским оказалось плодотворным и внесло немало ярких эпизодов и в историю Смоленского драматического театра. Началось это в 2003 году, когда Ледуховский поставил на смоленской сцене два спектакля: драму «Маркиза де Сад» по пьесе японского писателя Юкио Мисимы и «Три ses-тры и другие пациентки доктора Чехова» по знаменитой чеховской драме. «Три ses-тры...» получили приглашение на чеховский фестиваль в театре «Балтийский дом», который в конце 2009 года проходил в Санкт-Петербурге и был посвящен 150-летию со дня рождения великого драматурга. Задуман фестиваль очень интересно: два вече-



Эскиз к спектаклю «Сотворившая чудо». Липецкий драматический театр на Соколе. 2015

ра подряд два разных театра играли одну и ту же чеховскую пьесу. То есть происходила своего рода творческая дуэль. Фестиваль именно так и назывался — «Дуэль».

Однако поездка не состоялась. Будто бы не нашлось средств, чтобы восстановить спектакль, так как к тому времени театр покинула актриса, которая играла Машу, а режиссер в этой роли видел только ее. Нашлись, вероятно, и другие причины, помешавшие театру принять столь лестное предложение. Словом, не случилось, о чем нельзя не сожалеть — спектакль был необычайно интересен и по форме, и по подходу к литературной основе, и по сценографии.

За год, который Анатолий Ледуховский проработал главным режиссером Смоленского драматического театра, они с Архиповой выпустили еще три спектакля. Благодаря двум из них Смоленск ярко прозвучал на театральных фестивалях. Так, «Одна абсолютно счастливая деревня» по повести **Бориса Вахтина** была удостоена **Гран при** на II Международном фестивале «Смоленский ковчег». Сценогра-

фия к этому спектаклю отмечена специальным призом «За лучшую работу художника-постановщика». Председатель международного жюри второго «Смоленского ковчега» **Александр Вислов** признал, что по поводу «Одной деревни» в жюри не возникло противоречий: все единогласно проголосовали «за».

А поставленный осенью 2008-го «**Ревизор**» по пьесе **Гоголя** в том же году получил приз «За постановочное мастерство» на «**Славянских театральных встречах**» в **Гомеле**. Адресованный интеллектуальному зрителю, этот спектакль отличался нарочитой скупостью изобразительных средств в оформлении: черная сцена, огромный подсвеченный снизу портрет Гоголя и белый рояль как своего рода культурный символ. Во втором акте, когда действие переносится в день сегодняшний, о чем свидетельствовали современные костюмы персонажей, число портретов на сцене увеличилось — восемь совершенно одинаковых Гоголей. Намек на то, что одной из главных примет нашего времени является тиражирование.

К 200-летию Гоголя в Смоленском драматическом театре состоялась премьера еще одного спектакля — на малой сцене поставили «Шинель». Режиссер **Олег Кузмищев** не стал превращать повесть в пьесу. Каждый персонаж у него как бы вместе со зрителями читает гоголевскую «Шинель», совершая по ходу повествования необходимые действия. Архипова выстроила на сцене большую книгу с эластичными, передвигающимися страницами, на которых были изображены то графические пейзажи зимнего Петербурга, а то и вовсе — иллюстрации к повести. А между страницами разворачивались описанные Н.В. Гоголем события. Это было очень красиво.

В одном из интервью художник сказала, что из всех театральных жанров ей ближе всего опера и объяснила, почему: «Там художник находится в жестких рамках либретто: изображение концентрированное, все лишнее отсекается. Остается только главное — душа».

В Смоленске опер не ставят, хотя размеры сцены Театра им. А.С. Грибоедова сопоставимы с масштабом сцены ГАБТа. Идея создать в Смоленске театр синтетический, где в репертуаре были бы не только драматические спектакли, но и мюзиклы и даже нечто подобное ленкомовской «Юноне и Авось», канула в Лету вскоре после безвременной смерти в 1999 году в 53-летнем возрасте **Петра Дмитриевича Шумейко** — тогдашнего главного режиссера. В памяти многих смоленских театралов сохранился его программный спектакль «**Капитанская дочка**» — опера, которую Петр Шумейко в 1993 году поставил на музыку петербургского композитора **Валерия Бровка**.

Как могли бы выглядеть декорации Архиповой к оперным спектаклям, легко представить по красочным эскизам, которые были включены в экспозицию персональной выставки сценографа в Доме художника в 2008 году. Своим лучшим музыкальным спектаклем Светлана Архипова считает «**Царевича Ф. Легара** (режиссер **В. Цюпа**) в **Красноярском музыкальном театре**, который в 2012 году получил премию «**Золотой витязь**». А на следующий год сценогра-

фии Архиповой к мюзиклу «**Мама**» **Ж. Боржоа**, того же режиссера и также поставленном в **Красноярске**, но уже в **Театре оперы и балета им. Д. Хворостовского**, был присужден приз «**За лучшую работу художника**» на фестивале «**Театральная весна**».

В Смоленском драматическом театре оперный опыт наверняка пригодился художнику во время работы над комедией **Кена Людвига** «**Одолжите тенора**», получившей сценическое название «**Benvenuto, Отелло!**» (премьера 2011 года, режиссер **Игорь Войтулевич**). В спектакле речь идет об оперном театре, и художнику несколькими сочными мазками удалось ярко выразить атмосферу происходящего.

За четверть века работы в Смоленском драматическом театре в декорациях Светланы Архиповой поставлено более 40 спектаклей по русской и зарубежной классике — по произведениям Лермонтова и Грибоедова, Гоголя и Островского, Чехова и Горького, Тургенева и Достоевского, Берберовой и Зощенко, Булгакова и А.Н. Толстого, а также Шекспира, Голдони, Ростана, Гофмана, Перро, Ибсена, Теннесси Уильямса, Мозма, О'Нила и других блистательных авторов.

Из современных пьес, которые ставились и продолжают ставиться на сцене Смоленского театра, хотелось бы вспомнить «**Этюды любви**» **Елены Поповой**. Смоленский спектакль по этой пьесе в постановке теперешнего главного режиссера театра заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь **Виталия Барковского** в мае 2011 года был удостоен приза «**За лучшую режиссуру**» на фестивале «**Славянские театральные встречи**». На мой взгляд, добрая половина успеха «Этюд» по праву принадлежит художнику-постановщику. Авангардный стиль сценографии Архиповой — большие стеклянные прямоугольники и одноцветные непрозрачные параллелепипеды — придает спектаклю динамичность, что чрезвычайно ценно, поскольку в самой пьесе практически нет действия.

Но главная награда, которой по праву гордится Светлана Архипова как сценограф, — «**Золотая Маска**» по итогам 2013 го-



Сцена из спектакля «Шинель». Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова. 2009

да. В 2014 году ею была удостоена работа «Ведогонь-театра» «Васса» по первой редакции одноименной пьесы **М. Горького** (режиссер **А. Ледуховский**), как лучший спектакль в драме, малая форма. «Васса» прошла на премию сразу по нескольким номинациям: «Лучшая работа режиссера», «Лучшая работа художника», «Лучшая женская роль» (**Наталья Тимонина**), «Лучшая роль второго плана» (**Дмитрий Лямочкин**). Признаюсь, когда я посмотрела «Вассу» в зеленоградском «Ведогонь-театре», трудно было отделаться от ревнивой мысли, что и смоленские спектакли Ледуховского и Архиповой — практически все — следовало бы представить на «Маску». Но об этом, вероятно, из ложной скромности в нашем театре не подумали...

Интересно складывается и творческое содружество Светланы Архиповой с режиссером **Геннадием Балабаевым** — художником **Липецкого драматического театра на Соколе**. На этой сцене они поставили совместно несколько спектаклей. Это «Касатка» **А.Н. Толстого**, «Буратино» **Б. Бу-**

жор по мотивам «Золотого ключика», а также «Сотворившая чудо» — по обошедшей многие сцены мира пьесе **Уильяма Гибсона**. «Сотворившую чудо» в 2016 году увидели и смоляне: спектакль участвовал в **V Международном театральном фестивале «Смоленский ковчег»** и был отмечен в номинации «Лучшая женская роль». За главную роль слепоглухонемой девочки приз получила артистка **Александра Иванцова**.

В год 350-летия со дня рождения Шекспира **Геннадий Балабаев** и **Светлана Архипова** поставили в **Смоленском драматическом театре им. А.С. Грибоедова** «Сон в летнюю ночь». Роли герцога Тезея и его невесты царицы амазонок **Ипполиты**, а также царя эльфов **Оберона** и его супруги **Титании** исполнили заслуженные артисты России **Олег Кузьмищев** и **Ирина Голованова**. Любопытно, что практику использовать одних и тех же актеров в ролях Тезея/Оберона и Ипполиты/Титании еще в 1970 году вопреки театральным традициям ввел **Питер Брук**, подчеркивая таким образом,



«Benvenuto, Отелло!» Смоленский драматический театр им. А.С. Грибоедова. 2011

что мир фей и эльфов — зеркальное отражение мира людей. Смоленский спектакль был выстроен с тем же посылом.

Архиповой удалось создать магическую атмосферу этой запутанной и полной романтики шекспировской пьесы, где стирается грань между сном, реальностью, а также настоящей и навеянной зельем любовью. Сценическое пространство волшебным образом превращалось то во владения герцога Тезея, то в полный странных знаков лес. Основным элементом сценографии служила гигантская ладонь, как бы подбрасывающая игральные кости. Благодаря причудливому свету в ходе спектакля иногда казалось, что она вот-вот сожмется в кулак, и от вальяжно расположившегося на ней персонажа останется всего лишь мокрое место... Действие происходило не только на сцене, но и в зрительном зале и даже на балконах, где располагается световое оборудование.

Из сценографических работ Архиповой к спектаклям сегодняшнего репертуара Смоленского государственного драматического театра им. А.С. Грибоедова хочется выделить уже довольно старый спектакль — трагикомедию «Поздняя любовь» А.Н. Ост-

ровского (режиссер-постановщик **Виталий Барковский**). В одном из углов сцены художником был оставлен небольшой просвет, откуда по ходу спектакля выходят на сцену действующие лица. Появившись, каждый персонаж, прежде чем начать взаимодействие с партнерами, на секунду замирает в этом просвете, словно бы переходит из одной реальности в другую, игровую.

Продумывая сценографию к своему очередному спектаклю, Архипова-художник никогда не гонится за формой ради формы, сколь бы модной и остроумной она ни казалась. Ее цель — создать атмосферу, в которой наиболее внятно могла бы прозвучать главная тема спектакля. Бывает, работающие с Архиповой постановщики обыгрывают не все детали придуманного художником сценического оформления. Не знаю, случайно так выходит или нет, но это придает спектаклям многозначность, предоставляет вдумчивому зрителю богатый материал для размышлений и ассоциаций.

Светлана РОМАНЕНКО

Фото из личного архива автора

САМОДЕРЖИЦА ФЛОТСКОЙ СЦЕНЫ

Более двух офицерских «календарей», а точнее ровно **55 лет**, отслужила в **Драматическом театре им. Бориса Лавренева Черноморского флота народная артистка России Валентина Попова**. У нее множество наград, включая высшую театральную премию Крыма **«Золотой грифон»** — **«За верность и многолетнее творческое служение театральному искусству»**.

С только не служат, скажет завзятый военный кадровик, редко занимающий место в театральном кресле. Но вот она, народная артистка России Валентина Попова, истинным адмиралом выходит на сцену ЦАТРА в фестивальном смотре военных театров **«Звездная маска»**. Драмтеатр имени Бориса Лавренева Черноморского флота показывал на нем **мольеровского «Тартюфа»** в постановке заслуженного деятеля искусств Крыма **Юрия Маковского**, и Валентина Попова первой задавала тон постановке. Не случайно московские критики назвали ее «особенным культурным камертоном, который выверяет эталонную высоту для всего актерского ансамбля».

Столичные же зрители оценили работу мастера сцены и ее сотоварищей без лишних слов: по завершении спектакля попросту отказывались прерывать овации и покидать зал. И Валентина Поликарповна, не выходя из роли **госпожи Пернель**, все держала и держала маску, так нужную для понимания всей сути Тартюфа — ханжества как источника жизни. Властной и лицемерной оставалась ее героиня, пока занавес не закрылся окончательно.

Редко какая женщина решается показываться перед окружающими некрасивой, что уж говорить об актрисе. Валентина Попова не страшится никакого ролевого качества. Ее звездная роль — властительница, полная противоположных проявлений и чувств. Еще в девятидесятых годах суровой, но по-житейски мудрой, даже чуть-чуть лукавой, отчего совсем живой **Екатериной Великой** предстала



Валентина Попова

она перед зрителями в спектакле лавренинцев **«Капитанская дочка»**. Потом в другом образе **царицы, жены Петра I** — в **«Шуте Балакиреве»**, актриса раскрыла весь трагизм любящей женщины там, где власть беспощадно выхолащивает чувства. Образы слились, наполнив высокую порфириносную форму глубоким чувственным содержанием.

Валентина Попова может сыграть все. Чем и отличается на протяжении более полувека служения в театре имени Лавренева. И не в прошлом, а в настоящем



«Тартюф». В роли
госпожи Пернель

актриса, за плечами которой сотни ролей и спектаклей, десятки гастролей, включая походы в Средиземное море и десанты в пылающие войной Афганистан и Чечню, продолжает работать, создавая новое, яркое, интересное. Создавать и получать признание сегодняшних зрителей, удастаиваться дипломов, призов престижных фестивалей.

Можно бесконечно поражаться тому, как тонко и убедительно выписывает она каждый образ. Как по-матерински теплы движения, слова и взгляды ее **Анфисы** в «Трех сестрах» **А.П. Чехова** и как карикатурно остры позы и ужимки аристократки-сплетницы в спектакле «**Одолжите тенора!**» **Кеннета Людвиг**. Такое впечатление, что исполнительни-

це ничего не стоит «перетекание» из роли в роль, какую бы форму и содержание ни приходилось при этом воплощать. Но как-то на театральном конкурсе я оказалась рядом с Валентиной Поликарповной, судившей актерское ристалище. Вдруг ощутила, что она «пульсирует», играя вместе с каждым исполнителем. Воистину, только дилетанты утверждают, что лицедейство — порхание из одного оперения в другое. Каждая новая «кожа» срывается с кровью. Если ты, конечно, актер милостью Божьей.

Народная артистка России сей милости и одновременно сего креста удостоена. В ее богатейшей исполнительской палитре сошлись сила **Комиссара** из «**Оптимистической трагедии**» **Вс. Вишневого** и легкомысленность **Каролы** из мюзикла «**Проснись и пой**», самоотверженность **Риты Осяниной** в «**А зори здесь тихие**» **Б. Васильева** и хитроумие «отходящей» мамы в комедии «**Хотите — верьте, хотите — нет!**», величие императрицы Екатерины в «**Капитанской дочке**» и простота нянюшки Анфисы в «**Трех сестрах**»... А вот чего нет у народной артистки, так это закорюченного ампула: король и шут равно царят во дворце ее таланта!

— *Валентина Поликарповна, это сейчас у нас множество источников, от фильмов до сети, а откуда вы черпали информацию, когда впервые взялись за образ великой императрицы?*

— Режиссер Добрунов ездил в Москву, в Ленинскую библиотеку и привез мне материалы о привычках Екатерины, распорядке дня, подробностях ее отношений с придворными, фаворитами... Я столько начиналась! Просто сидела с ней тогда.

— *В «Капитанской дочке» это и жесткая самодержица, и мудрая, милосердная правительница.*

— Она очень ценила истинных государственных и карала преступников, не зная на их ранги. Но жалела страдающих. Это же она посадила на цепь Салтычиху за ее издевательства над крепостными.

— *Как создавались манеры немки, ставшей русской?*



«Три сестры». В роли Анфисы

— Помогали лингвисты, вместе отрабатывали особенности речи. Работала с согласными, они выделялись и немного растягивались, потому что разговорная речь у немцев, как мы говорим, «лающая», а русский язык более мелодичный, плавный. Я пыталась достичь такого произношения, растягивая слово, согласный звук. Екатерине же было не легко, когда она осваивала русские интонации. У нее были хорошие учителя, но и меня судьба не обошла педагогами: в институте — Валентина Николаевна Чистякова, супруга Леся Курбаса! Она нам устраивала «месячники» то русских дворянок, то французских жеманниц, то английских леди — так мы постигали манеры, традиции.

Мне было важно выработать не приказной, а величественный тон, а если



«Капитанская дочка». В роли Екатерины Великой

восторг, то не мелкий, а с глубоким значением. Екатерина казнила неотвратимо и страшно (и в голосе ни намек на лазейку от наказания), и миловала от души, от сердца.

— *Два слова про костюм. У Екатерины было бесчисленное количество платьев...*

— Его выбрала не я, а замечательный художник Владимир Борисович Озерников, которого до сих пор помнит Севастополь. По его эскизу наряд сшили в Одессе. И он служит театру почти тридцать пять лет!

— *Корона тоже имеет исторический вид?*

— Да, это не украшение, не диадема, а символ власти. Луковка с рубином на вершине (такой рубин дарил ей Вольтер) и крест. Работа еще одного прекрасного театрального художника Геннадия Морозова.

— *А что было на ногах?*

— Летом туфельки на небольшом каблучке, зимой — полуботиночки. Екатерина валежок не носила.

— *Кринолин, корсет, каково играть в «ребрах жесткости»?*

— Добавьте напудренный парик и традиционную жару в июле, залитую солнцем площадку Дня ВМФ, где самодержица России традиционно дает добро на утверждение Черноморского флота. Часа два ожидания, чтобы сыграть пятнадцать минут выхода Екатерины к народу. Но даже не это самое сложное. И в зрелом возрасте Екатерина имела исключительную, особую статью. Мне и на спектакле, и на парадном выходе приходилось держать спину так, что ломило в лопатках, потом долго не могла scomандовать себе «вольно». Я всегда помнила ее слова: «Во внешности тоже должно отражаться величие державы». Знала Екатерина, что говорила, недаром тридцать с лишним лет успешно управляла государством!

— *А у вас в роду есть «голубая кровь»?*

— Конечно! Меня арбузинской графиней с юных лет звали! Я же из села Арбузинка, что под Одессой. Но дед — точно из баронов! Он — Левка (не путать с Лёвкой), его жена — Мавра. Пришли в Одессу табором.

— *Цыгане!*

— То ли румыны, то ли молдаване, то ли итальянцы... Они кочевали, род был очень богатый — одиннадцать детей! Мой папа — восьмой. А в Одессе их паспортизировали. Левка всем свои видом был настоящий король, возможно, и цыганский барон, папа рассказывал, что у бабушки на шее, на руках всегда было много золота, а дед такой силищи, что кибитку сворачивал рукой! Отец тоже под два метра ростом.

Действительно, как не играть царицу, при такой-то наследственности!

...Возведенная на пьедестал Екатерина Великая стоит в одном из центральных севастопольских скверов. Но для горожан и военных моряков монумент вос-

принимается живым, ибо из года в год на День ВМФ родительница Севастополя приветствует Черноморский флот, подписывает указы и осеняет присутствием другие важнейшие события в судьбе легендарной крепости. Она выходит на «Графскую пристань» ее флотских подмоствок и просто живет, творит и продолжает свой род в нашем городе. Талантливая актриса, воплощающая собою и великих правительниц, и самых простых женщин — народная артистка России Валентина Попова.

Наталья МИКИРТУМОВА

Фото Евгения ИВАШЕВА, Дмитрия МАКАРОВА
и из семейного архива

НЕПОВТОРИМАЯ

Балет — искусство рафинированное, требующее как бриллиант особой подачи, но среди музыкальных театров столицы «Русский балет» под руководством Вячеслава Гордеева занимает особое место. Находясь довольно далеко от центра, в Кузьминках, он сумел стать центром притяжения зрителей, сразу оценивших высокий профессионализм труппы, безукоризненную технику его солистов, а главное — атмосферу, что создается почти на каждом спектакле, — доверительного разговора со зрителем с позиций красоты и добра. Это «воспитание чувств» было особенно ощутимо на творческом вечере балерины **Светланы Устюжаниновой**, отметившей **35-летие** своей артистической деятельности.

Искусство балета беспощадно, требуя, в первую очередь, безупречной формы, отточенной техники, но и радость дает как артисту, так и зрителю огром-

Светлана Устюжанинова





«Золушка».
В роли Феи Добра

ную. Что отличает Светлану Устюжанинову от других балерин? Она — актриса, качество, к сожалению, теряемое в современном балете. Обладая всеми необходимыми данными (певучая линия ног, прыжок, вращение, гибкость), она привлекает, прежде всего, умением создать образ, содержательностью танца. Точное ощущение стиля исполняемого произведения, вкус, внимание к деталям позволяют балерине передать живые чувства своих героинь, пусть и сказочных. Великая Анна Павлова говорила танцовщицам своей труппы: «Выходя на сцену, забудьте, чему вас учили», и в этом есть доля правды. Разумеется, все, что получила Светлана Устюжанинова в **Пермском хореографическом училище**, не только навсегда впиталось в ее плоть и кровь, но и стало органичным настолько, что не ощущалось каким-то

бременем. Она живет в танце, как дышит, без усилий, и при этом каждый раз предстает иной.

В самом начале своего вечера она предстала классической балериной в пачке — неотразимо прекрасная, недостижимая, как сказочный вымысел. Это было подлинное волшебство, созданное коварной **Наинной** для пленения Ратмира («**Руслан и Людмила**» **М.И. Глинки**). Совсем иной оказалась Светлана Устюжанинова в роли повелительницы невест-призраков **Мирты** («**Жизель**» **А. Адана**). В длинном подвенечном платье она будто плыла легким туманом над землей, и ее фантастическое движение на пальцах было сродни теме мистического ужаса, столь близкого поэтике романтиков.

И вновь преобразование — **фея Сирени** в «**Спящей красавице**» **П.И. Чайковс-**



«Хабанера»



«Лебединое озеро». В роли Одетты

кого. Как отличалась эта художественная фантазия **Петипа** от образа чаровницы **Михаила Фокина** в садах Нинны! В фокинском представлении главным был мотив «плена красоты» (В. Гаевский), у Петипа иное – безупречный академизм формы, пронизанный светом гармонии. Всего несколько мгновений сценического бытия – но сказочный образ феи Сирени возник во всей пленительной женственности.

Разноплановость актерского дарования балерины была подтверждена сценой из балета **Риккардо Дриго «Эсмеральда»**. Плясунья-цыганка внезапно узнает о свадьбе своего возлюбленного. В онемевших руках бубен, никнет тело... Этот чеканно-виртуозный танец отразил еще

одну грань творческой индивидуальности балерины. Цыгано-испанская тематика близка Светлане Устюжаниновой своими горячими эмоциями, выраженными в совершенной форме классического танца. Как притягательна была она в сцене из балета **Николая Эрденко «Мариула»!** Каков характер! Прихотливый, как сама судьба, и танец балерины выглядит здесь ворожкой с маняще острыми паузами: «Так берегись любви моей!» Тяга к характерам непростым, своевольным, страстным отличает героинь Светланы Устюжаниновой, в каждой из которых она находит новые оттенки в каноническом рисунке. Ее **Уличная танцовщица** в «**Дон Кихоте**» буквально светится от предвкушения танца, любви, счастья.



«Жизель».
В роли Мирты

Каждое движение, поза, взгляд излучают упоение жизнью, и классический танец, закованный в броню жестких правил, кажется абсолютно естественным, как пение птицы.

Финал творческого вечера оказался совершенно неожиданным — **«Хабанера» Юрия Чапковского** в постановке **Владимира Бурмейстера**. Вместе с **Максимом Фоминым** балерина, только что поражавшая россыпью па де бурре (бега на пальцах), выступила в характерном тан-

це (на каблучках), «рассказав» — именно так — стремительную новеллу на тему «Любовь — поединок роковой». Как это было исполнено — азартно, всепоглощающе, с неистребимой жадой первенства. Великолепный апофеоз вечера, посвященного балерине, беспредельно преданной своему искусству.

Нелли ОНЧУРОВА
Фото с официального сайта театра

ВЫШЕЛ НА СЦЕНУ — ИГРАЙ НА ИЗНОС!

Уже несколько лет возглавляет Тамбовское отделение Союза театральных деятелей РФ Сергей Алексеевич Левандовский.

Он популярный в Тамбове и области телеведущий, создатель и руководитель программы «Культурная среда Сергея Левандовского» на телеканале «Полис». Благодаря его стараниям, эта интерактивная передача обрела массового зрителя, став поистине одной из самых интересных трансляций Тамбовских телеканалов о культурной жизни города и области.

Родился Сергей Левандовский 11 апреля 1961 года в Тамбове. Его родители не имеют отношения к искусству: мама — врач, отец — инженер. Дед по линии отца, Левандовский Ипполит Ипполитович, приехал в Россию в 1914 году как офицер в составе польского кавалерийского полка. В Тамбове встретил и полюбил девушку Та-

тьяну, из-за которой в 1917 году не вернулся в Польшу, а осел навсегда в Тамбове, — создал семью, купил дом у вдовы своего бывшего полковника. Супруги родили двух сыновей — старшего Бориса и младшего Алексея — отца Сергея. Вот с деда Ипполита и ведет свое начало род Левандовских в Тамбове.

Окончил Сергей среднюю школу с преподаванием ряда предметов на английском языке, а в четвертом классе пришел в театральную студию в Доме пионеров, которым руководила **В.А. Товма**. По сути, с этим человеком связана вся его дальнейшая жизнь. Потом был «Театр юношеского творчества», «Молодежная студия»...

По окончании школы в 1978 году Сергей Левандовский поступил в **Высшее театральное училище имени Б.В. Щукина** при Театре имени Евг. Вахтангова на курс к профессору **Альберту Гри-**

Сергей Левандовский





«Сердцу не прикажешь» («Аз и Ферт»). В роли Августа Фиша

горьевичу Бурову, одному из самых выдающихся театральных педагогов страны. Но долго учиться ему не пришлось. 13 сентября того года умерла мама. После похорон Сергей долго не мог прийти в себя и, естественно, как не явившийся в срок после положенного времени в Москву, был отчислен из училища.

Потом были три дня учебы в Институте культуры... И Левандовский сбежал оттуда, поняв уровень этого «образования»...

К счастью, последовало приглашение от главного режиссера **Тамбовского областного театра кукол А.П. Трапани** поступить актером-кукловодом в детский театр. Сергей Алексеевич с радостью принял предложение и до сих пор очень любит актеров этого театра, зная их нелегкий труд и невероятную работоспособность.

В 1979-м Левандовский принял приглашение главного режиссера **Мичуринского драматического театра Глеба Константиновича Томилина** и перешел на работу в этот замечательный театр.

«Я совершенно искренне говорю это, — делится в разговоре Сергей Левандов-

ский, — почти десять лет работы в этом театре были для меня самым счастливыми, творчески насыщенными, успешными и радостными за всю мою жизнь. И сравниться с ними могут только годы учебы в **Иркутском театральном училище**, которое я и окончил, получив диплом актера драматического театра и кино. И все у того же педагога — заслуженного работника культуры РСФСР В.А. Товмы, которая к тому времени стала художественным руководителем училища и мастером курса. Мичуринский театр стал для меня не только первым драматическим театром в жизни, но и настоящей школой профессионального мастера. И, конечно, в первую очередь я назову Глеба Томилина. Режиссера огромного таланта, тонкого в разборе пьесы, неожиданного в режиссерских решениях и удивительно чувствовавшего природу актера, умевшего чутко направить в нужном направлении. **Валентина Тихоновна Ключанская**... Вот как несправедлива судьба! Актриса величайшего драматического таланта, мощного трагического дарова-



«Полоумный Журден». В роли маркиза Доранта

ния... И вся жизнь в небольшом провинциальном театре... Конечно, дело благодарное — сравнивать актеров, но с уверенностью могу сказать — Ключанская — актриса, равная Пашенной, Тарасовой, а, может быть, и Ермоловой. И чем старше я становлюсь, тем больше понимаю, какая это была Актриса! И я так благодарен судьбе, что не просто был партнером Валентины Тихоновны по сцене, не только учился у нее отношению к театру, работе, но и строжайшей дисциплине и полной отдаче не только на спектакле, но и на самой незначительной репетиции. Я имел великое счастье быть другом этой актерской семьи — Ключанской и Полянского. Никогда не забуду ее слова (и до конца своей жизни буду их помнить и соблюдать). Однажды мы репетировали старый спектакль, после отпуска просто вспоминали текст и мизансцены. Я был партнером Ключанской. И, как водится, так, в полноги, быстренько по тексту, по мизансценам... Выходит на площадку Валентина Тихоновна. И негромко так мне говорит: «Милый мой,

ты что же как бабочка порхаешь? Ты же роль репетируешь, а не утренник в детсаду! Сейчас себя пожалел, завтра пожалеешь... А послезавтра тебя не пожалеют, поскольку станешь говном. Сережка, вышел на площадку, работай на износ, если ты актер!» Сколько вечеров я просиживал с этими стариками у них на кухне, слушал рассказы о театре, об их молодости, о старых, давно забытых спектаклях и ролях. Какие удивительные старинные актерские хитрости она поведала мне, как умела одним словом подбодрить или подсказать, что сразу пойдет сцена, а иногда и самая роль. Одна из моих первых главных ролей в спектакле «**Акселераты**»... Валентина Тихоновна играла мою бабушку. Если раньше я сказал, что она была замечательная трагическая актриса, то тут она показала, каким уникальным чувством юмора обладает на сцене, как тонко чувствует и передает лирическо-комедийную суть пьесы **Бориса Ласкина**. Честно скажу, успехом своей роли в этом спектакле я полностью обязан ей и Томилину. Это их уроки мастерства



«Женитьба». В роли Анушкина

сформировали меня уже как профессионального актера. Мы сыграли спектакль 450 раз! Это было созвездие замечательных артистов, собранных как по заказу в Мичуринске. **Петр Королев, Борис Леонов, Татьяна Николаева, Иван Полянский, Виктор Дзидзан, Владимир Мысливец, Анна Левина, Яков Волговской, Валентина Кошмина, Станислав Чигасов, Юрий Логиновский, Владимир Войцеховский...** Великая Ключанская! **Василий Павлович Соколов...** Отдельный рассказ об этом легендарном человеке. Во время войны он командовал расчетом пушки, которая первой выстрелила в 45-м по фашистскому Берлину. Его каждый май приглашали в Москву на День Победы. Он так трогательно рассказывал о своих ежегодных «свиданиях» со своей пушкой, которая хранилась в Музее Победы... За время работы в Мичуринском театре я сыграл около 40 ролей и 30 из них были центральными. И ни одну работу я не назыву любимой или лучшей. Вот так сложилось, что «проходных» у меня не было. И как тут не вспом-

нить еще один урок Ключанской. Она однажды сказала мне: «Сереза, хочешь стать хорошим артистом? Так никогда не играй то, что не нравится, не играй в плохих пьесах и у плохих режиссеров! Или заставь себя влюбиться в твоего героя! Но не у плохого режиссера!» И всю свою творческую жизнь я следую этому завету. Этот урок я вспомнил много лет спустя, когда отказывался играть **Тимоте** в «**Хануме**». У хорошего, замечательного режиссера **Валентина Варецкого**. Ну, не нравилась мне роль. А сейчас... Жду с нетерпением каждого спектакля!»

... В 1981 году состоялась премьера постановки «**Белый пожар**» по пьесе земляка, уроженца Тамбовской области **Ивана Гладких**. Пьеса о селекционере Иване Владимировиче Мичурине. Сергей Левандовский играл **Пашку Яковлева** (у меня, например, язык не поворачивается сказать Пашка, так как это величайший селекционер, в будущем академик Яковлев. У меня в школе преподавала жена его сына Сузанна Серафимовна Яковлева, а учился я в параллельном классе с его внучкой — Ири-

ной. И мы, конечно, знали об этом родстве). А вот Сергей Алексеевич изобразил на сцене деда моей одноклассницы.

И спектакль имел большой успех, такой, что даже коллектив завода им. Ленина и горком КПСС выдвинули его на соискание Государственной премии РСФСР.

В скором времени в Мичуринск приехала Комиссия по литературе и искусству в следующем составе: главный редактор журнала «Театральная жизнь», член художественного совета ВТО, член коллегии Министерства культуры РСФСР **Ю. Зубков**; ректор Литературного института им. М. Горького профессор **В. Пименов**; доктор искусствоведения **И. Вишневецкая** и ответственный секретарь по Государственным премиям РСФСР **Г. Кашигина**. И вскоре горожане узнали, что лауреатами Государственной премии стали режиссер спектакля Глеб Константинович Томилин и исполнитель главной роли — Иван Николаевич Полянский. Но во многих центральных изданиях появились прекрасные рецензии, в которых отмечалась игра коллектива театра, в том числе и Сергея Левандовского. Кстати, Глеб Томилин потом вспоминал, что кандидатура Левандовского отмечалась на разборе спектакля, но не была представлена на премию, так как актер работал в коллективе без году неделя.

А я впервые столкнулся с Сергеем Левандовским в 1985 году (трудно представить, что это было 35 лет назад). Тогда на неделе «Театр детям и юношеству» меня, как юного корреспондента, направили освещать это событие. И визитной карточкой был спектакль «**Дикарь**» по пьесе **А. Касоны**. Главную роль **Пабло** играл тогда Сергей Левандовский, а партнершей была **Людмила Шеламова**, великолепно исполнившая роль Марго. Помню, как мои одноклассники не один раз ходили на спектакль. И многие завидовали, что я лично общался с исполнителями главных ролей.

Уже потом, тридцать лет спустя, я узнал, что в моем родном театре спектакль был поставлен по-новому. И захотел посмотреть его. Мы на зимних каникулах приеха-



«Продавец дождя». В роли Старбака

ли из Москвы в Мичуринск и пошли с дочкой в театр. Настя, конечно, была в восторге от постановки, а я невольно сравнивал новую постановку со старой. И для меня та считалась шедевром. В свежем спектакле исполнитель главной роли показал Пабло совсем диким, хотя это не совсем так: главный герой был из образованной семьи и не был совсем оторван от общества. Да, он жил с отцом-охотником в горах, но к ним постоянно приезжали друзья отца — вели разговоры об искусстве, о высшем обществе. Да, мальчишка был лишен обучения, но он не был таким одичавшим, как показано в новой постановке. И именно поэтому игра Сергея Левандовского была мне ближе, так как актер показал своего героя более очеловеченным.



«Ханума».
В роли Тимоте

А еще мне запомнилась из детства постановка «**Приговор**». Дуэт Сергея Левандовского с Иваном Полянским был просто неотразим. Причем спектакль состоял из двух частей, из двух разных историй. И я не сразу понял, что Сергей Левандовский играет в обеих частях. Об этом я узнал позже. И это стало лишним доказательством мастерства актера, сумевшего перевоплотиться на протяжении одного спектакля до неузнаваемости.

Было множество ролей у Сергея Левандовского, съемки в фильме «**Жила-была одна баба**», он стал ведущим на телевидении.

Стоит отметить его первую значимую роль на сцене Тамбовского областного, ныне уже Академического театра в спектакле «**Лес**» по пьесе **А.Н. Островского**. И какую роль – **Несчастливцева!** О ней может мечтать каждый. Ведь не всякий посягнет на роль, которую исполнял сам **Николай Рыбаков**, и на сцене того же самого Тамбовского театра. Работу Левандовского высоко оценили зрители, и каждый спектакль проходил с аншлагом.

Благодаря усилиям Сергея Левандовского в Тамбовской области был организован **Рыбаковский фестиваль**. Вначале он намечался как подведение итогов тамбов-

ских театральных коллективов: Тамбовского областного драматического театра, Мичуринского городского драматического и Тамбовского областного театра кукол (впоследствии присоединился вновь образованный Молодежный театр). По окончании сезона выбирали лучшие спектакли, лучшего актера и лучшую актрису. Впоследствии это мероприятие стало Малым Рыбаковским фестивалем, когда зародилось межрегиональное состязание. И все после того, как состоялась встреча Левандовского с художественным руководителем **Малого театра Юрием Соломиным**. Именно народный артист СССР поддержал создание межрегионального фестиваля, прислал на открытие приветственный адрес. В состав жюри стали входить авторитетные люди, театральные критики **Николай Жегин**, **Григорий Заславский** и **Ольга Галахова**, заслуженная артистка России **Галина Репная**. Фестиваль проводился уже тринадцать раз. А это говорит о хорошей традиции. О традиции, зарожденной замечательным актером Сергеем Левандовским.

Андрей ОБЪЕДКОВ
Фото с официального сайта театра

ХАРАКИРИ НА СЦЕНЕ

Оксана Кардаш — одна из самых интересных балерин московской сцены. Восхитительная прима Театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко сильно, тонко и глубоко интерпретирует лучшие партии классического репертуара и драматически насыщает современную хореографию. Но великолепная техника и виртуозность исполнения не важны, если нет главного — преданности этому непростому виду искусства, умения передавать чувства и эмоции и понимания того, о чем ты танцуешь. Многократная номинантка «Золотой Маски» обладает всеми этими качествами. Она — не просто артистка балета, но настоящая Артистка по суги и призванию.

— *Непосвященному кажется, что выдержать такую нагрузку, как у артистов балета, просто невозможно.*

— У нас, как и у спортсменов, с детства жестокая дисциплина, которая вырабатывает устойчивость к труду, стимулируя на постоянные достижения. Весь рабочий процесс на протяжении жизни выстраивается так, что ты ежедневно должен себя переламывать, чуть-чуть становиться лучше. Не факт, что каждый безоговорочно следует этой привычке, но эгоистические чувства, которые в нас заложены, двигают вперед. Наверное, в этой профессии не остаются те, кому совсем не свойствен такой образ жизни: кто-то уходит после школы, кто-то еще раньше. Все находятся в общем процессе, и естественная конкуренция двигает тебя на лучшие результаты. Артист балета должен быть упорным, хотя не все стены разобьешь лбом. Конечно, если на неподготовленного человека свалить нашу нагрузку, ему будет трудно, а нам — нормально. Чем раньше начинаешь, тем проще, потому что в детском возрасте мало что понимаешь. Я с шести лет в балете: была еще приготовишкой во Дворце пионеров, занималась там ритмикой, гимнастикой. Это занятия для ма-



Оксана Кардаш.

Фото предоставлено пресс-службой МАМТ

льшей, но какая-никакая, а дисциплина и ступень к преодолению себя.

— *Балет — ваш целенаправленный выбор?*

— Абсолютно случайный. Никто не собирался профессионально заниматься балетом, поэтому мы и не шли в МГАХ (Московская государственная академия хореографии — Д.С.). Как у всех работающих людей, у моих родителей не хватало на меня времени, нужно было ребенка занимать чем-то. Это сейчас целые системы выстраиваются по развитию детей, а раньше просто в кружок отдавали. Мама моей соседки, с которой мы дружи-

ли, предложила записать нас вместе на танцы. А мне в детском саду воспитательница говорила, что у меня есть слух и танцую я нормально. Так за компанию и пошла. Хотя, когда этот вопрос решался, я кричала, что хочу петь. В итоге стала двигаться под музыку и оказалась действительно музыкальной. Научиться петь, может быть, еще есть время. Тем более, что в нашей профессии музыкальность тоже важна: она очень украшает танец — это бальзам на душу зрителя.

— *Вы с детства знали, что нашли свое призвание?*

— Не могу сказать, что мне нравилось смотреть балет, и перспектива быть красивой балериной в пачке меня не прельщала. Может, интерес и был где-то глу-

*«Лебединое озеро». В роли Одиллии.
Фото А. Ключкиной*



боко, но я этого не осознавала. Мама говорила, что, отучившись год в кружке во Дворце пионеров, я во время экзаменов сказала: «Я буду примой». Так вот я этого не помню! Действительно серьезное отношение к балету пришло ко мне достаточно поздно, потому что я была увлечена самим танцем. Мне нравилось выступать на сцене, я была артистичная, и мне все легко давалось. Но это, может быть, даже плохо — когда изначально не ставится определенной цели, под которую подстраивается процесс обучения.

По такому человеку, как я, сразу видно, что он не планировал карьеру! В школе у меня была мысль, что я бы хотела учиться в Ленинградском училище (Академии русского балета им. А.Я. Вагановой — Д.С.), потому что там учат настоящему классическому балету, а про МГАХ ходили разные слухи и мнения. Но эта мысль только промелькнула, серьезно я ею не увлеклась. Отучилась в Хореографическом училище Натальи Нестеровой и по окончании не пробовала поступать в Большой и «Мариинку». Театр Станиславского — мой первый коллектив, и я в нем и осталась. Сейчас мне кажется, что у меня абсолютно не было никакого честолюбия.

— *Театр Станиславского сейчас может выдерживать конкуренцию с ведущими сценами России и мира.*

— Нам обидно, что наш театр мало известен в Европе. Хочется больше заявлять о себе, конкурировать. Это придает уверенности артистам. В прошлом году в конце сезона у нас был гала-концерт с участием европейских звезд, и они удивленно на нас смотрели: «О, а вы-то, оказывается, ничего, классные!» Да мы-то знаем, что мы классные. Нам нравится наш коллектив: он небольшой, мы по своему работаем, иногда лучше, чем другие, потому что у нас другие способы, контакты, взаимопомощь и взаимозаменяемость. Но мы никогда не сравниваем себя, например, с Большим театром. Там, как ни крути, лучшие кадры и силы: это касается и рекламы, и костюмов, и артистов, и режиссеров. Там сливки,

и это нормально. Мы уже с этим смирились, и нет какого-то отстаивания себя в смысле конкуренции. Большой — это совершенно отдельный мир, нельзя его ни с чем вообще сравнивать.

— Вы окончили Хореографическое училище Натальи Нестеровой. При поступлении в Театр не было предубеждения на этот счет — мол, непрофессиональное заведение?

— Я не чувствовала предубеждения. У тех, кто оканчивал наше училище, есть координация, танцевальность и особое ощущение себя на сцене. Помимо классического танца мы изучали модерн, а наш педагог таскала нас по различным фестивалям. Так что ощущение своего тела у нас, может, даже лучше, чем у «академических» детей. Мы справлялись, несмотря на недостатки и невыученные моменты. Мой педагог в Театре Станиславского Маргарита Сергеевна Дроздова — опытная, мировая и женщина, и репетитор, и учитель — никогда не давала понять, что я не «дотягиваю». Я не сразу начала танцевать, не была звездой, но не так уж долго стояла в кордебалете. С чем справлялась — то и делала. Никто не попрекал, что я непонятно откуда пришла. Сейчас смеемся друг над другом на репетициях, говоря, что хоть и недоучки, а как-то танцуем!

— Артисты балета могут танцевать «все», или у вас есть система амплуа?

— В балете тоже есть амплуа. В Европе они несколько нивелируются (там танцевать может кто угодно и что угодно), а в России придерживаются определенных основ — все-таки русский балет. На высоких и способных всегда есть спрос. Принц и принцесса должны быть красивые и статные. Маленькой девочке вряд ли дадут партию в «Лебедином озере» — так исторически сложилось. У мужчин с амплуа проблем еще больше. Приходит в коллектив хороший маленький мальчик — что он может танцевать, кроме партии шута? И если у театра четыре человека на роли шутков, то пятого никто не возьмет, потому что тогда нужно кого-то уволить.

Сейчас балет изменился. Раньше звезды имели больше возможностей выбирать,



«Анна Каренина». Граф Алексей Вронский — Д. Дмитриев, Анна — О. Кардаш. Фото М. Логвинова

у них было право слова. Сегодня, если хочешь быть востребованным, нужно быть универсалом, умеющим танцевать все. Потому что очень активно современный танец вводится в репертуар, и в нем уже мало где нужны индивидуальные качества. Не всегда хороший технар, исполняющий много элементов, будет танцевать. У нас есть артисты, которые крутят по пять пирюэтов, но мало танцуют. Что-то не идет, а почему? В тех случаях, когда «идет», играет роль органичность. Человек даже может не быть драматически насыщенным изнутри, не передавать эмоций, но, если он органичен, красив, за ним приятно наблюдать — этого уже достаточно, чтобы выходить на сцену. Искусство — тонкое дело, для него важно сочетание качеств. И обязательно любовь к нему самому, потому что даже если у тебя есть талант, но нет ощущение

ния красоты, стиля, вкуса, ты не найдешь золотую нить, по которой можно идти.

— *Помогает ли хореография создавать образ?*

— Чем проще хореография, тем легче его лепить. Тебе не составляет труда делать ногами простейшие вещи и при этом играть. Например, нам хорошо подходила «Анна Каренина» Кристиана Шпука: все понимали, что этот балет скучен по технике, но по истории, костюмам и образам он интересен и красив. И зритель на него хорошо ходил.

Хотя мы долго не могли выучить этот балетный текст, потому что в нем практически одинаковые шаги, отличающиеся как-нибудь одним движением, — под разную музыку, а иногда и под одну и ту же.

Мастерство и гениальность артистов балета проявляется в том, что они могут фокусироваться на сложных элементах (это даже не фокусировка — это отточенность) и, не отвлекаясь на технику, нести образ. Это интересно, но тяжело. Ты стараешься делать движения в каком-то определенном стиле, но наносить краски труднее, над этим больше нужно работать. Но бывает и так, что ты должен шарашить технические моменты, а играть особо не можешь. В нашей «Рапсодии» (балет Фредерика Аштона — *Д.С.*) мы еле-еле успевали шевелить ногами, но она именно этим и была интересна, потому что напоминала спортивные соревнования. Кто кого? Побьешь ты свои рекорды или нет? При этом ты образ держишь, и когда открывается уже третье дыхание, становится намного проще — ты как будто порхаешь.

— *Много разговоров о том, что раньше артисты, может, и проигрывали в технике, но уж точно глубже передавали драматическую составляющую образа.*

— К сожалению, это — прошлое и останется в прошлом. Как говорят, нужно идти в ногу со временем. Сейчас жизнь быстрая, и это очень влияет на балет. Если раньше ты мог работать только над одной партией и обдумывать в ней каждый момент, то сегодня — нет. Помимо танца ты должен еще много чего успевать, в том числе свою каждодневную жизнь вести. По-дру-



«Баядерка». В партии Никии. Фото М. Логвинова

гому было, но не будет уже никогда. Это всего касается: и поэты у нас сейчас не такие, и актеры. Виолетта Бовт, готовясь к спектаклю, не разговаривала ни с кем два дня. Она гениально танцевала, я смотрю записи — это интересно, это по-другому, это определенная атмосфера. Но в наше время позволить себе не разговаривать два дня... Просто выйти из жизни на этот срок! Мы и так изгой, находящиеся в некой утопической реальности, а если в нее так погружаться, то я не представляю, как жить. Конечно, когда готовишь партию, стараешься углубиться в сюжет, читаешь книжки, но не настолько много, как это делали раньше. И тут, конечно, очень важен ансамбль. Когда есть ощущение контакта с партнером и ты видишь историю в его глазах, это невероятно, и тебе сразу становится проще. Как ни крути, все идет от сердца.

– *Вам кажется, современный зритель понимает условное искусство балета?*

– Трудно сказать. Но почему-то мне кажется, что как раз в Большом театре не каждый зритель способен воспринимать балет. Да там и не обязательно его понимать. А к нам не ходят те, кому он не важен. Может быть, такая публика есть, но она в меньшинстве. И тот, кому танец интересен, обязательно сможет понять. Например, всех моих друзей – даже тех, кто не имеет отношения к культуре, а приходит один разочек посмотреть, как это, – всегда заинтересовывает балет.

Неплохо, если к нам ходят и те, кто пока не понимает балет, но считает, что это нужно: раз пришел, два – а потом втянулся. Мы и сами знаем, что сейчас устроить вечер искусства, пойти в театр семьей, мало кто может себе позволить. Никуда не денешься от рыночной экономики! Если бы мы могли выступать бесплатно... Но и артисты от этого зависят. Иногда постановка – это огромные деньги. В премьеры «Дон Кихот» (хоть этого, может, не видно – сами эскизы костюмов спорные) дорогие и костюмы, и декорации, и музыка, и приезжающие хореографы, которые нас консультируют. Мы не можем все выучить за неделю, чтобы танцевать нормально. Вот и влетает все в приличную копеечку.

– *О каком репертуаре мечтают сегодня артисты Театра?*

– Нам хочется полноценного двухактного балета, сюжетную историю, которую ты по-другому переживаешь. Но всегда есть репертуарная политика, мнения и пожелания вышестоящих инстанций. Я не могу поменять концепцию театра – это не в моей власти. Но Лоран (руководитель балетной труппы Театра Лоран Илер – Д.С.) обещал, что у нас будут такие постановки, а пока – как есть. Поначалу у нас было много споров и недовольств по поводу «тройчаток» (вечер из трех одноактных балетов – Д.С.): в какой-то момент их стало действительно очень много. Да и сейчас – когда у нас был в афише большой балет? Хочется больше таких спектаклей, чаще танцевать. Мы требуем, а там как получа-

ется. К сожалению, сегодня система работает не так, как раньше: мы же не можем объявить забастовку, если не ставят трех спектаклей в неделю.

Надеюсь так же поработать напрямую с хореографом – в балете, поставленном на меня. Это совсем другая работа. Например, Андрей Кайдановский ставит пусть не большие и шумные спектакли, но все-таки оригинальные, на нас. В них ты можешь не только делать то, что тебе говорит хореограф, но и предложить что-то свое. Это классно. Сейчас ты должен быть универсальным артистом в универсальное время, но тяжело подстраиваться под других, танцевавших премьеру где-то до тебя, математически выверять шаги. Хотя так ведь и со всеми балетами: когда исполняешь вековую классику, поставленную на конкретного человека, ты должен суметь сделать так же, как он. Правда, там возможны отступления.

– *В одном интервью вы называли Жанну Д'Арк и Алису в числе желанных ролей. Почему они, и чего бы вы хотели сейчас?*

– «Жанна Д'Арк» – драматическая история, сильная. Я люблю делать хакари на сцене, поэтому мне было бы интересно станцевать эту партию. «Алиса в Стране чудес» – красивый тяжелый спектакль. Есть балеты, в которых важны не столько сюжет или драматическое искусство, а такая техническая сложность, когда танцуешь быстро, на выносливость, так что становишься действительно спортсменом, получающим удовольствие от невыносимой усталости. Сейчас мне интереснее как раз такие большие спектакли с далекими от меня характерами, где есть поиск. У меня пока еще есть возможность танцевать классику, хочется успеть побольше. Назову «Раймонду». Хотя мне нравится в ней одна вариация – не знаю, хотела бы я танцевать весь этот балет.

– *В вашем репертуаре много современной хореографии. Как к ней относится балерина в классической выучкой?*

– Мне до сих пор интересно заниматься современным искусством, потому что ты что-то новое черпаешь внутри себя, от-



«Жизель». Граф Альбер — И. Михалёв, Жизель — О. Кардаш. Фото К. Житковой

крываешь себя вновь и вновь, бесконечно учишься. Например, мне нравится постановка «Ингер/ Браун/ Прельжокаж». Она идет по нарастающей. Конечно же, «Свадебка» делает свое дело, а «Прогулка сумасшедшего» — более драматичная история, но в то же время достаточно веселая. Не читала программку и не знаю, что там о ней написано, но воспринимаю ее как действительно жизненный случай каждого.

Не всегда нужно искать смысл в таком танце — надо его чувствовать, уметь отключаться и воспринимать все, как есть. Телесные ощущения тесно связаны с нервными и психологическими процессами, энергией состояния. Есть жестко срежиссированные спектакли в стиле модерн, но есть и те, которые построены на пластике. Человек двигается, а почему? Когда ты углубляешься, чтобы понять, как он это делает и что при этом чувствует, становится интереснее смотреть. Сцена обнажает сущность артиста: в танце очень много стрессовых моментов, которые твой мозг не

может контролировать. Ты собираешься на сложные технические переходы, а на обычные шаги отпускаешь себя после напряжения, в котором не можешь быть все время. Именно эти минуты расслабления — самые важные и классные. Конечно, в России это не так понятно, потому что у нас никогда не было культа современного танца. У больших балетов — большая история. А развитие такой хореографии пошло с Запада, и нам тяжелее ее воспринимать, хотя она идет с давних времен: от Айседоры Дункан, от свободы душевной, от ветра. Она воссоздает состояние, когда люди хотели прыгать босиком по лужайке.

— *Именно современные постановки принесли вам номинации на «Золотую Маску».*

— Однозначно, лауреат «Золотой Маски» — это статус. Но когда тебя трижды номинируют, это уже немножко смешно. Хочется сдержит даже, но я понимаю, что это ничего не изменит. Это система: кому надо, тот и получает. В какой-то момент «Маска», действительно, была честной и спра-

ведливой. Когда у нас Анна Хамзина получила ее за «Русалочку», она была, что называется, никто, но танцевала крутую роль и была достойна награды. Тогда мы подумали: «Но это же правда, им можно верить!» Не хочу сказать, что я тоже достойна, но если уж вы номинируете в третий раз... За чем вы это делаете, если не собираетесь давать премию? Не надо. С меня не убудет.

– *Но премия – это дополнительное внимание к артисту, а интерес СМИ и публики сегодня очень важен для театров.*

– Понятие «хайп» сейчас относится ко всем сферам жизни, а слово обесценилось. Если кто-то чего-то захочет – только начнет говорить, и неважно, как есть на самом деле. Можно сделать любую историю, и очень быстро на нее клюнут. О чем говорить, если на гала приглашают блогеров с большим числом подписчиков, потому что они связаны с массовым зрителем! Меня оторопь берет от того, как критики смело высказывают свое мнение. Я не против критики, но нормальной. Все мы знаем свои ошибки. Если ты адекватный человек, ты сам понимаешь, где у тебя промах, а где ты хорош. Но когда рьяно начинают поносить в рецензиях... Даже если это было плохо – ты не имеешь права. Тебя не было на месте артиста, и никто не знает, чего ему это стоило. Вопрос должен быть не к исполнителю, а к тому, кто ему дал эту роль. Почему он в этом спектакле, если уж он такой кривой, косою и нестоящий? Но я не гоняюсь за прессой. Если что-то вдруг попадется, читаю, но в целом мне неинтересно. У меня, к сожалению, еще и заниженная самооценка. Спустя много лет я начала понимать: если мне твердят, что я плохо к себе отношусь, наверное, это так и есть. И даже когда вижу похвалу, я-то знаю, где были косяки. Так что все вы врете!

– *Ваши планы на будущее связаны с творчеством?*

– Я уже начинаю задумываться, чем бы хотела заниматься по окончании карьеры, но, пока работаешь, очень трудно переключаться. Невозможно все сделать хорошо: тогда ты уже должен заканчивать одно и работать над другим. В Европе артист балета



«Эсмеральда». Фото А. Ключиной

может пойти куда-то учиться, переквалифицироваться, и в течение года ему будут платить зарплату. У нас учиться в возрасте даже не сознательно, а таком, когда ты должен уже семью содержать, проблематично. С одной стороны, в 40 лет ты уже пенсионер, но можешь при этом еще работать. С другой – это переломный и депрессивный момент. Конечно, большинство остается в театре педагогами, и это отличный вариант: у тебя много опыта, ты можешь научить других. Но учить очень тяжело! Любому педагогу памятник надо ставить. Тем более с сегодняшней образовательной системой.

Мне очень хочется заниматься творчеством. Посмотрим, во что это выльется. Чего бы я ни хотела, как бы мне ни надоело – проще танцевать, нежели осваивать что-то другое, потому что я это умею делать. Но время придет, и будет новое начало.

Дарья СЕМЁНОВА

Фото с официального сайта МАМТ

ЧУВСТВОВАТЬ ДЫХАНИЕ ЗАЛА

Актер драмы своего зрителя видит. А иной раз по ходу спектакля даже может к нему и обратиться. С артистами-кукольниками все несколько иначе. Да, они иногда играют в «живом плане». Но при этом у них во время спектакля в руках кукла и все внимание ей. Отвлечешься — кукла заревнует и взбрыкнет, сделает что-то не так. А уж когда актер играет за ширмой, то она и вовсе отделяет его от зрителя. И тут главное, как говорит актриса **Тамбовского театра кукол** заслуженная артистка России **Наталья Ряснянская**, чувствовать дыхание зала. Когда зритель весь в действии спектакля, в зале наступает особая тишина сопереживания.

Впрочем, и тут в Театре кукол есть свои особенности. Если в зале совсем маленькие зрители, то их непосредственность всегда надо учитывать. Малыши могут и заговорить с героями спектакля, и начать проситься на сцену. Кто-то неожиданно вдруг разревется, другой — расхохочется. С дошколятами ни один зал не похож на другой. Во время кукольного спектакля для взрослых — другое дело. Захватывающее действие сплачивает публику, и она, как единый человек, трепетно внимает происходящему. Как и малыши, их родители зачастую забывают, что перед ними куклы.

Сегодняшний репертуар Тамбовского театра кукол активно пополняется спектаклями для взрослых. И интерес публики к ним растет. Премьера «**Барин, Полынь и Петух**» по инсценировке рассказов **Н.С. Лескова Виктором Ольшанским** — хороший пример. Одна из успешных составляющих спектакля — образ **Бригадирши** в исполнении Натальи Ряснянской. Пожалуй, такой мощной, и в прямом, и в переносном смысле слова, роли у актрисы не было. Огромная кукла-Бригадирша доминирует на сцене (актрисе даже приходится ее водить с партнером). Но Ряснянской при этом надо еще и играть. А



Наталья Ряснянская

роль-то непростая, неоднозначная. Бригадирша и любящая мать, и помещица-командирша, а иной раз в ней просыпается и крепостница. И все это Наталья Ряснянская удается воплотить на сцене. Поэтому с полным правом можно сказать, что Бригадирша — весьма удачное пополнение творческого багажа актрисы.

А за **40 лет** работы в театре он у нее впечатляющий. Число ролей давно перевалило за сотню, а количество спектаклей за полторы тысячи. В Тамбовский театр кукол Наталья попала в 1979 году 25-летней девушкой с небольшим опытом работы с куклами. За четыре десятилетия Наталья Ряснянская стала мастером-виртуозом, которому подвластны любые роли. В отличие от актрис драмы, женщины-кукольники и в зрелом возрасте могут играть девчонок и мальчишек, принцесс и героев, а еще всевозможных животных и сказочных персонажей. Палитра ролей —

богатейшая. Вот и у Натальи Алексеевны подобных ролей немало. Только за последние годы сыграла **Ведьму** в сказке «**Карлик Нос**», **Медвежонка** и **Дельфина** в спектакле «**Мама для мамонтенка**», **Петуха** в «**Тамбовских сказках**», **Зайца** в «**Коте в сапогах**»...

Образы **Змеи** в «**Зове предков**» и Бригадирши в спектакле «**Барин, Полина и Петух**» — новые пополнения двух последних лет. А сколько еще, как говорят, в руках ролей из огромного репертуара Театра кукол. Это, пожалуй, единственный театр на Тамбовщине, который продолжает показывать зрителям постановки двадцатилетней, а то и тридцатилетней давности. И они новыми поколениями малышей принимаются на «ура». Впрочем, как признаются актеры, они и сами от них не устают.

«У нас есть спектакли, — рассказывает Наталья Ряснянская, — которые мы играем очень много лет. Но они всегда разные. Например, «**Три поросенка**». Мы, актеры, выходим на сцену в живом плане. Все четверо бегаем и буквально «купаемся» в стихии спектакля. И таких постановок

очень много. Когда все отточено, получаешь настоящее удовлетворение от игры. Всегда возникает что-то новое на сцене, что-то придумывается, что-то обновляется во взаимоотношениях с партнерами. Одинаковых спектаклей не бывает».

«**Веселая грустная сказка**» игралась на сцене сотни раз за более чем десяток лет и в ней на сцену неизменно выходила Наталья Ряснянская. «В этом спектакле, где она играла сразу несколько ролей, раскрылось профессиональное мастерство актрисы, — вспоминает начальник отдела по маркетингу и работы со зрителем **Тамара Суровикина**. — Наталья Алексеевна — актриса колоритная, сочная. Она даже мужские роли играет, это ее конек. Играет за ширмой и в живом плане, в капустниках. Ряснянская — по-хорошему беспокойный человек. Ей все интересно, все надо знать, она всегда в движении, эмоциях».

Таким и должен быть истинный кукольник. Ведь спектакли в Театре кукол игровые, по большей части яркие, задорные. Актеры в красочных костюмах, веселя публику, поют, танцуют, дурачатся. Зри-

Н. Ряснянская (справа) в спектакле «Благородный журавль»





Н. Ряснянская в спектакле «Веселая грустная сказка»

тели приходят и уходят, сменяются поколения малышей. А актеры в сказке все так же выходят на сцену и начинают сначала. Ведут себя так, как будто они впервые в этом спектакле, и им от этого интересно и весело.

Задорная и деятельная Наташа Ряснянская, с ранних лет чувствуя тягу к лицедейству, поначалу мечтала стать драматической актрисой. Она даже в 15 лет поехала поступать в Саратовское театральное училище на отделение актера театра драмы. Но там брали с 16-ти лет, и девочке пришлось вернуться. После окончания школы Наташа решила учиться в Тамбовском культпросветучилище. А получив диплом, продолжила обучение в Тамбовском институте культуры. Но вскоре, перейдя на заочное отделение, уехала работать в Дом культуры села Столовое, где возглавила только что открывшийся кукольный кружок. Чтобы

как можно лучше освоить новое для нее дело, Ряснянская стала ездить на семинары режиссера Тамбовского театра кукол **Андрея Трапани**.

Когда в Театре кукол, говоря современным языком, объявили кастинг актеров, Наталья решила принять участие в конкурсе. И двадцатилетнюю веселую, пластичную, темноглазую девушку приняли в труппу. Практически сразу ввели в спектакль **«Звездные мастера»**, а в новогодние праздники даже доверили роль Снегурочки.

«А так как я жгучая брюнетка, на меня надевали то желтые, то белые парики, — вспоминает Ряснянская. — Все хохотали: черные брови, черные глаза и белый парик. Но все-таки первый год я отработала. А на следующий год сказали: хватит, и поставили на Бабу-Ягу. Практически, каждый год у елки я Баба-Яга без грима».

Сказочную старуху актриса играет с блеском. Это отметили и сорок лет назад.



Наталья Ряснянская

Правда, еще три-четыре года в начале актерской карьеры Ряснянская играла героинь, но затем ей все чаще и чаще стали поручать характерные роли. Помимо принцесс и девочек в репертуаре актрисы появилась, к примеру, **Бегемотиха** в спектакле «**Слоненок**» по Киплингу, **Иван** в «**Иване — крестьянском сыне**» и **Мальчиш-Кибальчиш**. У актрисы специфический тембр голоса, позволяющий ей легко воспроизводить подростковые интонации.

В начале актерской деятельности куколов всегда сталкивается с очень большой трудностью. Хотя постановки в Театре кукол, в силу малого возраста зрителей, чаще всего длятся в пределах часа, актер, особенно если в спектакле задействована ширма, находится долгое время с поднятой над собой куклой. И к тому же не стоит на месте, а играет, двигается. Руки невероятно устают. «Когда я пришла

в театр, мне советовали сначала натренировать руку, — рассказывает Ряснянская. — Давали утюг, а раньше они были тяжеленные, поднимали руку, закрепляли ее на одном уровне и так заставляли ходить сорок минут. Я тренировалась даже дома. Например, спектакль «Иван — крестьянский сын» идет 50 минут. И весь спектакль я на сцене, играю Ваньку и не могу опустить руку. Но кукла не утюг, ее надо не только держать, ею надо еще работать. Конечно, это нелегко».

Бесспорно, дело непростое. Но тренировки и постоянная работа на сцене, а со временем актерский опыт делал свое дело. Наталья научилась и уровень держать, и быстро манипулировать не только одной, а сразу несколькими куклами, если играла не одну роль. Такое в Театре кукол встречается нередко.

В спектакле «**Гадкий Утенок**» Ряснянская исполняет четыре разные по харак-

теру роли — **Тетю, Черную курицу, Утку и Индоутку**. В спектакле «Веселая грустная сказка» раскрылось профессиональное мастерство актрисы, отточенность внутреннего и внешнего рисунка в каждой роли: озорного **Клоуна, Бабы-Яги, Чертенка, Великана и Принцессы**. Как отмечали критики, в этой постановке артистка показала верную характеристику всех пяти образов, умение держать быстрый темп и ловко осуществлять переходы. Кукла ведь не существо с застывшими формами, как может кому-то показаться. В спектакле она оживает. Причем, в руках кукловода она не просто поворачивается налево и направо, бежит или сидит. Кукла начинает чувствовать, проявлять характер, эмоции. Она живое действующее лицо спектакля. Если кукловод талантлив, то в реальность кукольного персонажа поверит не только ребенок, но и взрослый.

«Однажды театр кукол был на гастролях в отдаленной деревеньке, — вспоминает Наталья Алексеевна. — В маленький клубик набился весь, от мала до велика, сельский люд. Начался спектакль «**Сестрица Аленушка и братец Иванушка**». Вдруг входит в зал дедок. Посмотрел на сцену и спрашивает громко: где вы таких маленьких людей набрали?» Это случай, конечно, курьезный».

Сегодня кукольные спектакли, поставленные в расчете на взрослую публику, действительно очень популярны. В Тамбовском театре кукол немало таких удач. В спектакле 2004 года «**Амурные похождения Михайла Бальзаминова**» Ряснянская играла роль **Красавиной**. Образ получился яркий, эмоциональный и неординарный. Затем у нее появились замечательные работы в постановках для взрослых «**Ревизор. Экология жизни**» по **Гоголю** и «**Барин, Полина и Петух**» Ольшанского. Актриса, как отмечали коллеги, вложила в эти роли всю суть своей души. А это очень важно, когда так высоко ценят твою работу артисты, с которыми ты находишься бок о бок на сцене.

«Наталья — очень надежный партнер, — отмечает актриса **Наталья Павленко**. — Она разносторонняя, разноплановая актриса. Мы с ней играли и школьниц, и малышей, и различных сказочных персонажей. Всего не перечислить. Ведь у нас возраста нет. Нам сказали играть поросят — играем. Хотя нам за пятьдесят. Когда выходим на сцену, забываем, что спина болит, ноги не гнутся, годы не те. Мы выходим и играем. Вот такое колдовство кукольного театра. Мы же от детей подпитываемся энергией. Они смеются, хохочут, и нам хорошо. Главное, чтобы режиссер не забывал давать интересные роли».

Кукловоды — люди разные, но для всех в театре существуют неписанные законы, которые свято передаются из поколения в поколение. Кукла — это рабочий инструмент кукловода. Как и в любой профессии, к инструменту мастер должен относиться с особым уважением. Есть и элементарные правила: не жевать на сцене, не заходить на нее в обуви, в которой ходил по улице.

Сегодня в Тамбовском театре кукол много молодых актеров. Для них очень ценны советы такого мастера, как Наталья Ряснянская. Да и она никогда не откажет в помощи коллеге. Для нее при выходе из театра его жизнь не остается за стенами. Наталья Алексеевна еще долго анализирует дома: как сегодня была сыграна роль, все ли удалось.

«Я частенько остаюсь недовольна собой, — признается актриса. — Нередко чувствую осадок, кажется, что-то не додела. Хотя немало спектаклей, которые играю десятки лет, и всегда получаю удовольствие, настолько они отточены. И все же каждый раз спектакль не похож на предыдущий — другая атмосфера, другой зритель. И есть возможность импровизации, внесения чего-то нового».

Маргарита МАТЮШИНА

Фото автора

ВАЛЬС, БРАСЛЕТ И ШАРЫ АДА

10 лет назад в репертуаре новосибирского театра «Красный факел», которому в апреле 2020-го исполнилось ровно 100 лет, появился спектакль «Маскарад», идущий до сих пор.

«Маскарад. Шарада в трех частях» — такое определение драме **Лермонтова** дали в театре «Красный факел». Спектакль, поставленный **Тимофеем Кулябиным**, начинается с очень эффектной мизансцены. Перед зрительскими креслами располагается столь модный ныне в российских интерьерах шкаф-купе — огромного размера, но с наглухо задрапированными зеркалами. Под тиканье часов дверь чуть отъезжает в сторону, и в узенькую щелочку мы видим чью-то спину. Эту историю нам расскажут, тщательно дозируя информацию. Параллель очевидна. Увеличенная порция лекарства

становится ядом. Воля ваша, господа, угадывайте и предугадывайте, кто, с кем и почему — вы же пришли на «Маскарад»! Именно в этом и заключается главная режиссерская удача Кулябина — когда поэтичность известного текста материализуется в изобилие постановочных метафор.

Во все времена срывание масок — удел либо бунтарей, либо интриганов. И к лермонтовской череде мнимых разоблачений театр ставит свой хлесткий эпиграф. Перед нами — черный человек. Скелет в шкафу.

Но не в этом суть кулябинской экспозиции. Прежде всего режиссер задает систему взаимоотношений главного героя с высшим светом. Как предметы мебели идеально вписываются в размеры комнаты, так и Арбенин накрепко встроен в общество живой декорацией успеха. Чью стоимость необходимо выплатить полностью,

«Маскарад». Нина — К. Качусова, Арбенин — А. Балуев





Арбенин — А. Балуйев

и только после этого узнику приличий можно всерьез помышлять о свободе.

А пока что издевательски раскачивается маятник. И не унять расшатанные нервы. Изнуряющее крещендо: «Арбенин, где твоя жена?» Так, так... Кровь стучит в висках. Слышно, как проходит жизнь. И совсем не слышать шагов возвращающейся Нины. Баста! Это часовой механизм быстро выдыхается, Арбенин же заводится с пол-оборота. И на протяжении трех часов мы становимся свидетелями того, как бурлящая кровь отравляет мозг...

Потрясающий образ: Арбенин рядом с часами, но вне времени. Он сам себе маятник — вправо-влево, да-нет, можно-нельзя, жизнь-смерть, черное-белое. В этой театральной системе координат предполагается буйство актерских красок. Поэтому только два цвета используются в сценографии

художником спектакля **Олег Головкин**, создающим на глазах у публики миры защиты и нападения. Но перед нами не шахматная партия. Кулябинский черно-белый «Маскарад» — документальная хроника одного убийства. Оригинальный режиссерский ход: что бы ни случилось, Арбенин уже свое отсидел. На табурете под маятником.

На роль Арбенина театр пригласил известного актера **Александра Балуйева**, чей сложившийся типаж на экране — этакий волк-одиночка, как **Герасим** в «Муму», **Марк** в «Изгнании», **Мищенко** из «В августе 44-го». В отечественном кино на крупных планах Балуйеву блестяще удастся играть «волков» разной степени затравленности, но все же решительно избегающих стаи. На театральных подмостках, как известно, о короле судят по его свите.

При том, что, безусловно, Балуйев ор-



Арбенин — А. Балуев, Звездич — П. Поляков

ганично вписался в актерский ансамбль спектакля, его персонаж уверенно развивает тему «одиночества вдвоем». Большая разница в возрасте между супругами — уже знакомые предлагаемые обстоятельства для Александра Балуева, 15 лет назад сыгравшего в кино мужа совсем еще юной Светланы Ходченковой. Фильм **Станислава Говорухина** носит пронижновенное название «**Благословите женщину**». Занятный перевертыш в актерской карьере Балуева, сыгравшего на новосибирской сцене убийцу молодой жены...

Но шутки в сторону. В руках у любвеобильного князя Звездича — женский браслет, подарок очередной ветреной особы. Какова же реакция Арбенина? Балуев играет мгновенное и безошибочное узнавание украшения своей супруги, моментальный же уход в себя. Нахлынувшим чувствам он

даст волю позже. Выражаясь актерским языком, «держать перспективу» Балуев умеет лучше, чем «играть судьбу».

«Что, барыня приехала домой?» И вот уже Арбенин прикладывает ухо к полу, прислушиваясь, не скрипят ли половицы под ногами супруги. Но как же дорого обойдется повтор этой мизансцены Нине, не сумевшей предьявить мужу своего браслета! Сцена его поисков — первый режиссерский акцент в ходе спектакля. Вверх дном не только барская карета, но и душа Арбенина.

«С кем были вы?» — повторяет Арбенин внезапно севшим голосом несколько раз, не понимая, что задает Нине риторический вопрос. Балуев ошутимо передает, с каким трудом его герой сдерживается, замахиваясь на Нину, но все же изо всех сил стараясь не распускать рук. Арбенин по-

нимает, что выглядит смешно. Понимаем и мы, что маскарад для ревнивца начался только теперь, но осудить арбенинскую неразборчивость в оценках некому — действительно, переживать позор проще под первой попавшейся маской. Несчастливая Нина тоже пытается закрыться от потока гневных слов. Но, увы, маска у нее только одна — маска имени. В свете супруга Арбенина известна как Настасья Павловна. Именно так обращаются к ней на балу, во время которого у всех и возникает твердое убеждение: посмертной маски Нины в доме Арбениных не будет.

На этом же балу мы вновь видим перидически вздрагивающую спину главного героя спектакля. Усевшись выше всех, Арбенин отворачивается и прячет лицо, на котором, как боится он, любой без труда прочтет готовность немедленно осуществить задуманное убийство.

Ясное дело, возвышаться над толпой куда проще, чем быть выше своей ревности. Арбенин продолжает накручивать себя, и вот уже вокруг «Настасьи Павловны» один, три, пять кавалеров...

Все свидетельствует о факте измены Нины: браслет, письмо, казаринский смехок, неловкие признания баронессы... Да боже мой, это лавину карточных проигрышей останавливает возглас «Вабанк!» Но Нина не знает такого слова. Ну, что ж, Арбенин снизойдет...

И вот уже Нина оказывается на полу. «Прочь, добродетель!» — и ни предсмертные судороги, ни задравшийся подол платья, ни обнаженные ноги Нины не производят на ее супруга никакого впечатления.

Кажется, режиссер Тимофей Кулябин сознательно избегает впечатляющих театральные приемы. В этом спектакле ключевая роль отводится игре смыслов в процессе визуализации борьбы черного с белым, и численный перевес зримых образов — на стороне вспышек сознания, относящихся к разряду светлых воспоминаний. И это верный расчет, всю силу темного помогают ощутить редкие капли белого.

Впрочем, не такие уж и редкие. Начнем с того, что один из пластов сюжетной составляющей «Маскарада» определяется театром как белые пятна семейной истории. Актуализируя драму Лермонтова, Кулябин высказывает парадоксальную мысль: в современном обществе запятнать репутацию можно и белым. В качестве аргументов — белые плафоны, словно бы взятые из телепередачи «На ночь глядя», исповедующей принцип предельной искренности ее участников. Эти лампы-снежки рифмуются с шариками мороженого, в порцию которого будет всыпан яд. Доказательства супружеской неверности собраны, и рука не дрогнет. Конечно, это будет вызов обществу! Но все же, стараясь попасть точно в цель, Арбенин бьет в «молоко». И вновь дрогнет голос Александра Балуева: «Ошибка — я ошибся — что ж!»

В кулябинском «Маскараде» провозглашается торжество беспросветности. Свойственное жизни светлое начало уравнивается не пугающей чернотой оформленного пространства — а тем, что белых ворон в этом спектакле нет.

Все персонажи, включая самого Арбенина, — не живут, а топчутся на месте, словно заведенные куклы. Заведенные невидимой рукой от скуки, они воспринимаются как нагромождение давно не любимых игрушек. Такова Нина (**Клавдия Качусова**), таков интриган-прагматик Шприх в исполнении **Константина Телегина**, к ним же относится и интеллектual Казарин, сыгранный **Владимиром Лемешонком**.

Князь Звездич **Павла Полякова** пластичен, «молод и порывист», но по глубине понимания природы человеческих отношений он соответствует разве что баронессе Штраль, весь спектакль изнемогающей в приступах нимфомании. Светская львица (крепкая актерская работа **Виктории Левченко**) вынуждена скрывать подобные проявления собственной слабости, но в монологе о женской порядочности так гордится, что выдает себя с головой.

Апофеозом аристократической безликости является вереница провожающих



Арбенин — А. Балув, Казарин — В. Лемешонок

Нину в последний путь. Ни намек на осуждение или сочувствие. Очередной выход в свет. С белыми цветами. Один, другой, третий... Словно окостеневшие одуванчики прокатываются по сцене белыми шарами.

И вдруг... Взрывом восторга сопровождается прощальный поцелуй Арбенина. Жить под неумные крики «Браво!» сможет далеко не каждый. Но режиссерской волей главный герой лишен намерения уйти в мир иной вслед за отравленной Ниной.

С лермонтовским текстом режиссер поработал вдумчиво и целенаправленно. В качестве примеров концептуальности авторского подхода к «Маскараду» можно привести осторожные сокращения реплик, замена романа Нины на вальс, а также использование таких эпизодов из ранней редакции пьесы, как сговор Арбе-

нина с игроками перед публичной клеветой на Звездича или рассказ о последующем за этим отъезде баронессы Штраль.

Со сценической версией не все сложилось удачно. Затягивает начало спектакля излишняя многозначительность в поведении героев. Затем мы видим другую крайность, когда титулованные особы вдруг демонстрируют по отношению друг к другу барские замашки. Неубедительно звучат в «Маскараде» и хрестоматийные строчки лермонтовского стихотворения «Парус». Но сама идея сравнить маскарады позапрошлого столетия с современным светским увлечением постами в соцсетях, безусловно, заслуживает пристального взгляда.

Действительно, Россия как во времена Николая Первого, так и в сию пору гламура и меркантилизма полностью соот-

ветствует убийственной лермонтовской характеристике «век нынешний, блестящий и ничтожный». И кто знает, может, именно поэтому заклинание князя Звездича «Верните честь мою!» оставляет равнодушными россиян начала третьего тысячелетия, собравшихся в зрительном зале «Красного факела». В эпоху, когда сердечными делами заправляет «белая стрекоза любви», властителем дум стать куда труднее, чем повелителем шаров цвета слоновой кости.

Кажется, шаровые молнии извергает стоящий над Ниной Арбенин, когда в груди бушует «целый ад», но зрительского ощущения «сейчас случится непоправимое» не возникает даже в этот момент.

Самые сильные места спектакля — лексические повторы, придуманные Кулябиным. Арбенинские нападки «С кем были вы?» и в особенности передразнивание толпой последней просьбы Нины «Мой ангел, принеси мороженого мне!» звучат со сцены несколько раз, будто бы рифмуясь между собой.

И еще об одной, но уже скрытой рифме. Для Арбенина верховным судьей оказывается не он сам, а высший свет. Для

режиссера краснофакельского «Маскарада» главным действующим лицом спектакля становится антураж.

Да что ж это такое — то чашка, то ложечка выскальзывают из рук! Но это не обозначает повод для актерской игры. Не до того, когда теряешь бразды правления — в доме ли, в обществе... А между тем мы понимаем и другое режиссерское высказывание об Арбениных: в этой семье чашки и ложки делить не будут.

Но вот зеркало на туалетном столике Нины уже заранее занавешено черным. И светлая шаль, скомканная в кресле, — словно белая пена на губах отравленной.

Кончен бал! Отомщен Арбенин, свой акт возмездия совершен и Неизвестным, и вот уже злосчастный браслет остается лежать ненужной безделушкой на авансцене...

Катятся по белу свету белые шары ада — шары, которые не тают. Лишь гаснут на время. До следующего спектакля. И заново выйдут в свет Арбенин и Нина. И все вернется на круги своя. «Бог справедлив!...» И никого не жалко.

Юрий ТАТАРЕНКО

Фото Виктора ДМИТРИЕВА

ДОПЛЫВУТ?

10 лет назад на **Малой сцене МХТ им. А.П. Чехова** в год **150-летия** писателя состоялась премьера спектакля «Дуэль». Он не только прочно вошел в репертуар театра и обрел своего постоянного зрителя, но и был признан критиками одним из самых «чеховских» на московской сцене. К слову, эта повесть появляется в афишах театров очень редко, что обидно, потому как сложно не заметить ее драматургическую структуру и сценичность. Режиссер **Антон Яковлев** поставил перед собой сложную задачу в различных плос-

костях — он также выступил в качестве автора оригинальной сценической версии и впоследствии сделал телеспектакль. На первый взгляд, конфликт с литературным первоисточником был неизбежен, но Яковлеву удалось сохранить чеховскую интонацию, стать полноправным соавтором, обострить внутренний конфликт героев, проистекающий от избыточного человеческого несовершенства и виновности. Люди, которые оказались в чужом краю, задаются вопросами: как жить, что делать, во что верить? И вроде бы ответа нет. Но вдруг из уст



Лаевский — А. Белый, Самойленко — Д. Назаров, фон Корен — Е. Миллер

простодушного дьякона с жизнеутверждающей фамилией Победов звучат слова, дарующие надежду: «Помоги им, Господи. Они хотя неверующие люди, они хорошие». И он с уверенностью добавляет: «Хорошие они люди и спасутся».

Что же произошло со спектаклем, его героями и нами, зрителями, за это простое десятилетие? Несомненно, спектакль окреп, при этом не потерял в энергоёмкости и эмоциональности. Его успех — в блестящем актерском ансамбле и выверенной, концептуальной режиссуре. Здесь нет ни одного лишнего слова или движения. Сценография **Николая Слободяника** наполнена колоритом маленького захолустного городка на берегу Черного моря. На сцене причал как символ конечности земного существования: деревянный помост, перевер-

нутая вверх дном лодка, галька. Лодка из столика на пикнике превратится в постамент для откровений, место для укрытия и только в конце будет использована по назначению. В правом углу расположен накрытый к обеду стол, привлекающий скушающих, разморенных от жары и оттого до предела взвинченных соотечественников. В разгоряченном воздухе стоит аромат терпкого вина и пота. Несмотря на близость моря, нечем дышать. Кажется, что новый день в точности повторяет предыдущий. По периметру сцены свисают корабельные канаты, на которых в начале спектакля запутывается и яростно раскачивается Лаевский. Все нарастает сила звучания незатейливой мелодии, исполняемой на традиционном для тюркских народов инструменте саз (композитор **Александр Маноц-**



Надежда Федоровна — Н. Рогожкина, Лаевский — А. Усов

ков). Натянутые струны-нервы готовы в любой момент лопнуть. Измученный душевной сумятицей Лаевский вот-вот потеряет опору под ногами и рухнет в бездну. Он карабкается, но силы предательски тают. Его борьба с самим собой бесплодна и унижительна.

Среда и безделье развратили не только его, почти все персонажи поражены одним и тем же недугом — ленью, конформизмом, помноженным на несбыточные, лишённые волевого усилия, мечтания. А чувство одиночества и неприкаянности, в свою очередь, заставляют наиболее восприимчивых из них прийти к неутешительному заключению, что жизнь не случилась. Молодой Чехов уже тогда придумал формулу судьбы своих современников, не нашедших себя в буржуазном мире и позже сметенных рево-

люцией, — «пропала жизнь». Но он еще оставляет своим героям шанс переломить течение жизни. Или смириться и погибнуть в ее пучине.

Антону Яковлеву интересны люди, находящиеся на грани нервного срыва, в нравственном тупике. В сложных ситуациях раскрываются их подлинные, подчас постыдные и низкие, мысли и переживания, и зрители эмоционально вовлекаются в действие. При этом режиссер не обличает и не выносит приговор. Он укрупняет значимость дуэли как кульминации спектакля. Это не только противостояние фон Корена и Лаевского, но и непонимание между Надеждой Федоровной и Марьей Константиновной, псевдофилософские диспуты фон Корена с дьяконом, отторжение Лаевского от своей названной супруги,



Самойленко — Д. Назаров, фон Корен — Е. Миллер, дьякон Победов — В. Трошин

споры Самойленко с обоими дуэлянтами, наконец, драма Надежды Федоровны в ее отношениях с грубым солдафоном Кирилыным и даже встреча двух вероисповеданий в лице дьякона Победова (**Валерий Трошин**) и Мустафы (**Виктор Кулюхин**). Везде мы наблюдаем столкновение несхожих характеров и убеждений. Но главная борьба происходит внутри них самих, и потому она самая сложная. В спектакле Яковлева нет окончательно плохих людей. Каждый живет в неразрешенном, затянувшемся конфликте с самим собой и не способен быть снисходительным к слабостям ближнего.

В русской культуре, как известно, дуэль — один из традиционных сюжетобразующих паттернов, но если в основе противостояния Печорина и Грушницкого,

Сильвио и графа, Онегина и Ленского лежит, прежде всего, личная неприязнь или недоразумение, то у Чехова сошлись два непримиримых мировоззрения и образа жизни. Однако режиссер доказывает, что Лаевский и фон Корен не столько враги, сколько два крайних, противоположенных проявления личности, считающей себя единицей, стремящейся стать заметной, значимой. Не случайно дьякон видит их общую беду: «Если бы они с детства познали такую нужду как я, не были бы избалованы этой комфортностью существования, они бы вцепились друг в друга и старались разглядеть, что в каждом сокрыто». Но при всем желании услышать ближнего, фон Корен все понимает про Лаевского, а Лаевский — про него, и оттого они так нетерпимы, так одержимы взаимной непри-



Марья Константиновна — О. Васильева, Надежда Федоровна — Н. Рогожкина, Мустафа — В. Кулюхин

язню. Собственные изьяны особенно остро воспринимаешь у других.

Оказавшись на чужбине, чеховские персонажи погружаются в сплин, извечную русскую хандру, занимаются пустым делом. Лаевский лелеет свои недостатки, слабость, которая поначалу кажется более привлекательной, чем сила. И если **Анатолий Белый** играет его загнанным, разочаровавшимся в жизни интеллигентом, из последних сил пытающимся вырваться из капкана, то Лаевский в исполнении **Александра Усова** — человек мягкотелый, ведомый, привыкший к бонвиванству, изнеженный и избалованный. Он ждет, что жизнь устроится без его участия. Но все его чувства постепенно сходят на нет. Он быстро охладел к женщине, чужой жене, сбежавшей

с ним из Петербурга на юг. Лаевский — рефлексирующий бездельник, который устал от самого себя, но упивается распадом, и совершить какой-либо поступок для него было бы невыносимо. «В Петербург, на север, к людям, грибам, соснам!» — мечтает Лаевский о будущем, устранив от решения всех своих проблем. Так же мучается рядом с ним и **Надежда Федоровна (Наталья Рогожкина)**. Болезненная, хрупкая, почти прозрачная, она тенью ходит по причалу, пряча свою растерянность в кружевах и шляпках. Она живет в другой реальности и не понимает, что мужчины ею пользуются, будь то безжалостный Кирилин (**Алексей Агапов**) или молодой воздыхатель Ачмианов (**Армэн Арушанян**). Ее незащищенность провоцирует желание

хищника напасть, подавить. И правильная во всех отношениях Марья Константиновна (**Ольга Васильева**) водит с ней дружбу больше от скуки, сменяя искреннее сочувствие неприкрытой брезгливостью.

От этой распущенности и слабости фон Корен и хочет спасти мир, присваивая себе право судьи. Но сам он поражен бактерией гордыни и культа сильного человека, любой порыв сердца он подавляет разумом, а человек для него лишь материал для построения абстрактной конструкции — здорового человечества. Он верит в Бога, но по-своему, верит в человека, но никогда не жалеет его. Как дарвинист он бесстрастно препарировал каждого без исключения, даже самого себя, заботится о бодрости тела, тренирует дух, чтобы не идти на поводу у ненужных чувств. **Евгений Миллер** точными мазками рисует образ безапелляционного правдолюбца, который ни на шаг не хочет отойти от своей доктрины, но глубоко внутри понимает, что нападение — это всегда лишь способ защиты, свойство отнюдь не сильного человека. Он делает вид, что готовится к научной экспедиции и агитирует совершенно неприспособленного к этому делу дьякона, все время находя причины, чтобы отложить ее на благоприятное и, возможно, недостижимое будущее. Вирус бездействия поразил и его.

Между Лаевским и фон Кореном, как между двух огней, находится доктор Самойленко. Он уже и не совсем врач, — практики, да и сноровки с годами становится все меньше, но он прекрасный друг, хлебосольный хозяин пансиона, кулинар и добрая душа. Персонаж **Дмитрия Назарова** получает удовольствие от жизни, и неважно, живет ли он на родине, или на чужой стороне, он для всех становится своим. Он всегда готов прийти на помощь и порадовать близкому человеку. Уступить, когда надо, успокоить, выслушать. Его уживчивость, податливость претят фон Корену: «Это не доброта, а

малодушие, распущенность, яд». Самойленко сторонится ссор и конфликтов, его идеал мироустройства в том, чтобы все жили в мире, радости и согласии. Но как только задевают его честь, в нем просыпается настоящий русский офицер. Этот очаровательный, так и не повзрослевший ребенок чуть было не потерял обоих друзей на дуэли, и оттого так радуется их примирению.

Состоявшаяся дуэль, очистительная гроза и пришедшая с ней прохлада дают возможность героям задышать полной грудью, воскрешают в них добрые чувства, даруют облегчение и просветление. Они оказались на краю пропасти, когда человек узнает о себе больше, чем за целую жизнь. Сам того не осознавая, спасителем стал в высшей степени простой, почти святой в своей непосредственности и смешливости, дьякон Победов. В его крови течет природное любопытство и живость, не свойственные сану, но именно он воплощает идею христианского милосердия без умозрительных теорий и высокопарных речей. Его окрик помогает фон Корену промахнуться и не стать убийцей.

Дуэль переворачивает все в душе и Лаевского и фон Корена, потому что измениться они могли только вместе. Эти двое умных, интеллигентных людей даже могли бы стать друзьями, если бы время не потребовало иных перемен. Лаевский и Надежда Федоровна обрели веру, согласие, вступили на новый путь и покорно поплыли по течению жизни. Возможно, они возродятся, хотя фон Корен и сравнивает их с двумя потухшими свечками. Сам же он продолжает борьбу не только с волнами и штормом, прорываясь к родным берегам, но и с собственной судьбой, опираясь на надежду доплыть до новой жизни. И вслед за Лаевским нам хочется выкрикнуть, что он не потерян из виду, что он доплывет.

Елена ОМЕЛИЧКИНА
Фото Екатерины ЦВЕТКОВОЙ

ЭМИЛИЯ... ЭММА... ЭМОЦИЯ...

На протяжении нескольких лет в эфире «Радио России» существовал цикл передач «Монолог об актере», где актеры рассказывали о своих коллегах, о партнерах. Передачи эти сохранились, но мне кажется, что для профессионалов и истинных театралов эти рассказы, воспоминания, размышления выдающихся актеров о своих не менее выдающихся коллегах должны быть интересны и даже поучительны. А главное – доступны. Поэтому я попыталась перевести их на бумагу, тем более что в нынешнем году исполнилось **70 лет** со дня премьеры одного из самых знаменитых спектаклей **Георгия Александровича Товстоногова «Беспокойная старость»**. Главные роли исполняли в нем **Сергей Юрский**, ушедший из жизни год назад, и **Эмилия Попова** – в будущем году **20 лет** со дня ее смерти...

В одной из этих передач Сергей Юрский рассказывал об Эмилии Поповой. Когда они оба там работали, театр носил имя М. Горького. В блистательном созвездии актеров товстоноговского БДТ Эмилия Попова занимала свое особое, только ей принадлежащее место. Особое место она занимала и в сердцах ленинградских зрителей. Но боюсь, что нынешней театральной публике и нынешнему поколению актеров ее имя мало что говорит. Это несправедливо, а потому хочется вспомнить об этой актрисе, ученице выдающегося театрального педагога **Б.В. Зона**, учившейся на одном курсе с **Зинаидой Шарко**, а позже его ученицами были **Алиса Фрейдлих** и **Наталья Тенякова**. После окончания института Эмилия Попова была приглашена в **Театр им. В.Ф. Комиссаржевской**, где проработала 10 лет, с первых же ролей привлекла внимание и зрителей, и критики. В 1962 году вступила в труппу прославленного БДТ, играла во всех знаменитых спектаклях Г.А. Товстоногова и оставила сцену в 1989 году после смерти своего великого Мастера. Умерла Эмма Попова 3 ноября 2001 года. Ей было всего 73 года.

Мая РОМАНОВА

Прежде всего я хотел бы вспомнить наши общие дела и вспомнить свои ощущения как партнера, режиссера и как зрителя от Эмилии Поповой.

Уникальность ее дарования абсолютна: индивидуальность, внешность, способ подхода к характерности, да и сам набор ролей. Если собрать ее роли за два десятилетия в БДТ от **Ирины** в «Трех сестрах» до старухи **Мурзавецкой** в «Волках и овцах», собрать и предложить одной актрисе на протяжении нескольких десятилетий сыграть все это, я думаю, что ни у кого ничего бы не получилось. Через шукшинских «**Энергичных людей**», через королеву **Елизавету** в телеспектакле «**Смутная леди сонетов**» по Б. Шоу, все эти роли сложно соединить воедино, а в Поповой, которая была, несомненно, героиней, все

как-то органично соединилось, явив уникальность и необыкновенный масштаб дарования.

Эмма Попова в начале 60-х пришла в наш Большой драматический театр знаменитостью. Товстоногов пригласил героиню Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. И первое, что я хотел бы отметить, эта героиня вошла в театр легко, безболезненно для себя и для своих возможных соперниц. Отчасти потому, что у нас вообще была власть Товстоногова, и не очень было принято заниматься соперничеством, но во многом по другой причине. Говорят, что человек либо занят собой в искусстве, либо искусством в себе. Так вот, к Эмилии Поповой в колоссальной степени относится это редкое для актрис-женщин качество – полная поглощенность искусством в себе. Если она чувствует, что у нее отзывается ду-

ша, а она всегда это очень чувствует, это становится самым главным. Она работала в театре потому что у нее была душа, которая поет, и эта душа должна была резонировать. И если резонировала, у Эммы было чудесное настроение; если не резонировала и почему-то издавала фальшивый звук, что было очень, очень редко, вот тут Эмма становилась страшной, могла быть грубой, не приемлющей никаких комплиментов и уверений в любви... Она была артисткой от Бога.

Не могу не сказать о ее Мастере: ученики Б.В. Зона, одного из самых крупных педагогов, одного из создателей Ленинградской театральной школы, в чем-то похожи. Он исповедовал, как сам говорил, истинную систему Станиславского и особенно был силен в угадывании женских талантов.

Часто у нас так бывает, что актер в жизни и на сцене как бы один — способ его существования в быту так или иначе отражается на сцене. Мне кажется, что Эмма Попова проживала две жизни: одна — ее дом, быт, какие-то дела и абсолютно другая жизнь, которая происходит на сцене. В жизни у нее слегка чувствовался южный говор, но на сцене — потрясающая, просто аристократическая речь. Она — артистка одновременно и переживания, и перевоплощения. Я уже говорил, что ее героини совершенно разные люди. Вспоминается насмешливая холодность ее Елизаветы в «Смуглой леди сонетов», королевы Елизаветы с большим воротником, который окружает гордую голову, глаза, полные и юмора, и иронии, и страха стать предметом юмора и иронии. В ее диалоге с Шекспиром (а я играл Шекспира) она больше всего боялась оказаться предметом насмешки и старалась все и всех вокруг представить предметом насмешки.

В «Трех сестрах» Эмма играла Ирину, а я Тузенбаха. У нее были такая абсолютная обнаженность сердца, такой лиризм! Мне кажется, что Эмма Попова в этом спектакле совершила открытие. Ирину чаще всего играют, ну сколько я видел, просто чувствительной, либо экзаль-



Эмилия Попова

тированной, либо нервной, либо нежно-чувствительной. Эмма Попова сыграла поразительную печаль от опустошения. Как будто она стоит над пропастью собственной души, но настолько деликатно, что не кричит об этом, не визжит, как уже в новых постановках стали делать, а изредка только подает печальный сигнал бедствия. Она, может, и свалится в эту пропасть, но никогда не побеспокоит ничем окружающих. А в гибели Тузенбаха она чувствует себя виновной, потому что у нее сердца не хватило, потому что она посмела сказать фразу: «Душа моя как дорогой рояль, который заперт, а ключ потерял...» и на вопрос Тузенбаха — любит ли она его, выходя замуж, она ответила: «... но любви нет».

Поразительная интонация, слава Богу, зафиксированная, многократно повторенная по радио и в других спектаклях процитированная. Эмма сделала от-



«Три сестры». Тузенбах – С. Юрский, Ирина – Э. Попова. БДТ. 1963. Фото из музея АБДТ им. Г. Товстоногова

крытие здесь. Только когда она поняла, что виновна в гибели другого человека, в причинении боли, страдания, вот тогда этот вскрик, этот плач в последние секунды спектакля. Это действительно наполнение души, к сожалению, не теплым чувством, а чувством отчаяния. Ирина – одна из великих работ Эммы Поповой...

А было еще и другое. Мы играли двух стариков, когда сами были еще молоды (Юрскому было 35 лет, Поповой немного больше – М.Р.). Играли мы «Беспокойную старость» Рахманова. Это был 1970-й год. Я – профессор Полежаев, Эмма – супруга Полежаева Мария Львовна. Там нам нужно было прожить как ни в одной другой пьесе любовные сцены. Когда сцена написана как любовная, то актерам уже не нуж-

но искать слова, им нужно искать обстоятельства, которые сделали бы это состояние убедительным, сказать себе: нужно найти или страсть, или корысть, или холод, или физическое влечение. А дальше – просто выбрать. А в «Беспокойной старости» о любви никаких слов нет, здесь речь идет просто о человеческих отношениях людей, проживших вместе долгие годы: он заботится о своей жене, а жена заботится о нем. И живут они в трудных условиях послереволюционного Петрограда, только и всего. А главное в пьесе – высокая мысль, которая не оставляет человека в любых обстоятельствах, и высокая любовь вот этих двух старых людей.

Та волна тепла, которая шла от Эммы Поповой, была несравненна, на ней так легко находиться на большой сцене, что можно даже не двигаться. Именно поэтому я мог себе позволить ту отмеченную многократно критиками неподвижность в этой роли, которая заставляла зрителей не шевелиться, не кашлять, потому что такая мощная волна шла от Эммы!..

Дважды я работал с Эмилией Поповой как режиссер, а она была моей актрисой. Это незабываемо. Первый раз это был «Мольер» по пьесе М.А. Булгакова. Я ставил спектакль и играл Мольера, а она играла Мадлену, жену Мольера, которую он оставляет. У нас нет, по-моему, записей этого спектакля, как ничего не осталось от многих наших деяний. Я даже жалеть об этом не буду, хотя бы потому, что люди вспоминают спектакль и мне о нем рассказывают. Я думаю, что реальное впечатление от записи или от телевизионной съемки в исключительных случаях только поддерживает то впечатление, которое в душе осталось, а в некоторых случаях наоборот – разрушает его.

Я попробую передать то, что делала Эмилия в конце первого булгаковского акта. Она прощалась со сценой, когда поняла, что Мольер ее бросил. Он ей открыто сказал: «Отпусти меня, новая любовь пришла, страсть охватила меня...» Она оставалась одна на сцене, и появлялся Лагранж, его играл Михаил Да-

нилов. Он говорил: «Кто здесь, кто еще остался в театре?», а она отвечала: «Это я, Лагранж. Я сегодня сцену покинула...» Там было всего две реплики. Эмилия ходила по сцене внутри декораций. И каждый раз это было ослепительное, трагическое и вместе с тем полное достоинства прощание с Театром.

Она — актриса эмоциональная. Эмилия ее имя, хотя звали ее в театре Эмма, а прозвище было Эмоция. Я так и звал ее всегда — Эмоция Львовна, как в «Беспокойной старости», или Эмоция Анатольевна (по ее отчеству), потому что возбудимость, отзывчивость ее поразительны!

Играть прощание с Театром актрисе тяжело. Особенно, когда она одна на громадной сцене — конечно же, у нее лились слезы. Я как режиссер не очень люблю слез на сцене. Я говорил: «Эмоция, моя дорогая, чем суше, тем лучше». Я понимал, что, как не засушивай Эмму Попову, это все равно будет невероятной силы волна, только уйдет намек на сантименты. Это было ослепительно, как она ходила с сухими глазами и походкой, очень особенной, чуть-чуть подпрыгивающей,

как будто отрывающейся от земли и снова падающей на эту землю. И протянута рука, нахмурены брови, не расслаблены, как при жалобном слезном мимическом выражении лица, а нахмурены, почти сердиты. Это абсолютно ударило в сердце и тех, кто пришел смотреть спектакль, и тех, кто в нем участвовал, как я. Переодеваясь в кулисах, чтобы выйти к ней на сцену, я наблюдал это. Каждый раз меня как партнера это поражало...

Второй раз режиссура касалась спектакля «**Фиеста**» по **Хэмингуэю**, где она играла **Френсис**, жену **Роберта Кона**. Сперва это был театральный спектакль, который трагически не состоялся, его просто не выпустили. Потом был телевизионный спектакль, который также трагически исчез. Только один раз он был показан. Вся ее роль — один монолог. Но этот монолог! Это бы надо просто показать, чтобы посмотреть, что умеет актриса. Но к этому добавлю, что умеет она больше, чем вы можете услышать или увидеть.

Эмма первую, вторую репетицию старается просто читать, спрашивать, не иг-

Сергей Юрский и Эмилия Попова





«Беспокойная старость». Мария Львовна – Э. Попова, Полежаев – С. Юрский. БДТ. 1970. Фото из музея АБДТ им. Г. Товстоногова

рать. А примерно на третьей говорит: ну, попробуем. И вот эта проба, сколько я замечал, абсолютное попадание. Как гениальный стрелок попадает в центр мишени, так она попадает. Обычные ее репетиции всегда были самыми лучшими. Потом вся борьба идет за то, чтобы только удержать найденное.

На одной из репетиций «Мещан», где она сыграла прославившую ее роль **Татьяны** в великом товстоноговском спектакле, одним жестом, уже теперь знаменитом, когда двумя поднятыми пальцами она показывала: две правды существуют, не одна правда, а две... Кстати, Эмилия Попова в жизни, как она мне часто говорила, свято верила, что правда существует одна. Но она играла другую женщину, и от ее име-

ни со всей искренностью говорила о двух правдах. Когда нашелся этот жест, а он нашелся довольно скоро после начала репетиций «Мещан», вся роль была пронзительно, ослепительно сделана сразу.

Эмма Попова была всегда во всех своих работах очень самокритична. И если на нее напал этот самый «накат», волна самокритики, с ней было очень трудно совладать. Безосновательно она вдруг сказала: «Я стара для Ирины». Да, возраст был не тот, но она играла так, что никто не мог бы заменить. Спектакль, в результате, оказался снятым от того, что Эмма заявила: «Больше не буду играть!» Накатила волна самокритики, и тут она оказалась такой сильной, негибимой совершенно....

*В монологе С. Юрского об Э. Поповой, когда он шел по радио, звучали фрагменты спектаклей, о которых говорил С. Юрский, и мои вопросы. Я напомнила ему об одном из лучших спектаклей Г.А. Товстоногова – «**Варварах**» М. Горького. В БДТ на главные роли всегда был один состав. В силу определенных обстоятельств, в «Варварах» на небольшую роль Дробязгина ввели Сергея Юрского, а на главную женскую роль, Анны Федоровны, – Эмму Попову. И спектакль зазвучал совсем по-другому.*

Правда, так и было. Но чем это объяснить? Опять все тем же: во-первых, сила индивидуальности, а во-вторых, а может быть, наоборот, надо поставить это на первое место – умение почувствовать автора и срезонировать ему. Эмма Попова принесла на сцену не свой «постав» знаменитой актрисы, а именно этой женщины – благородной, с твердыми моральными принципами. Она среди людей, которых называют варварами, – не варвар. Она действительно была совершенно иной, чем в общении, в жизни, во всех других ролях, и, конечно же, от этого многое менялось вокруг. Товстоногов, как я многократно уже говорил, не только великий режиссер, но еще великий главный режиссер. Он умел разбирать людей, не подгонял свое отношение под какую-то схему: буду строгим, или мягким, или демократичным, буду лю-



«Мещане». Татьяна – Э. Попова. БДТ. 1966.
Фото из музея АБДТ им. Г. Товстоногова



«Мольер». Мадлена Бежар – Э. Попова. БДТ. 1973.
Фото из музея АБДТ им. Г. Товстоногова. Фото Б. Стукалова

бить людей или наоборот, буду их дрессировать. Он полностью оценивал талант Эмили Анатольевны Поповой, он понимал, с кем имеет дело. Неоднократно я слышал просто оброненные реплики, которые это показывают: «Ну что, о чем тут говорить!» Я наблюдал, как они работают. Он ее не трогал. Георгий Александрович ждал вот этой самой вспышки. И вспышка происходила чаще всего рано, а не поздно, не надо добиваться ее, можно быть совершенно спокойным.

А вот дальше даже бывали моменты раздражения, потому что Эмма гениально, надо это слово употребить в данном случае, гениально сформировав не мгновение роли, а всю роль, потом через пять-шесть репетиций могла по причине усталости или излишней самокритики или просто от того, что ей надоело, начинать терять. И вот тут у Товстоногова бывало и раздражение и почти отчаяние: куда же

все делось? Где?.. Но почти во всех своих созданиях Эмма доказывала кроме всего, что она еще и высокая профессионалка. Я 88 раз с ней играл спектакль «Три сестры», и были у нее минуты, когда она плакала после спектакля и говорила, что все было ужасно. Может быть, действительно, было хуже, но уровень, уровень всегда оставался высоким. А Товстоногов, который создавал театр прежде всего постоянно высокого уровня, понимал, что он получил Героиню.

Эмма, Эмилия, Эмилия Анатольевна, Эмоция, я так виноват перед тобой, чувствую это всей душой, когда говорю о тебе, рассказываю людям, потому что все мы, твои партнеры, помним то, что ты нам отдавала, и отдать тебе в ответ хотя бы словами — наша обязанность, которую мы плохо выполняем, прости нас...

Сергей ЮРСКИЙ

МОНОЛОГ НЕРАВНОДУШНОГО ЧЕЛОВЕКА

Олег Басилашвили. «Палата № 26». Санкт-Петербург, «Лимбус Пресс», 2018

Олег Валерианович Басилашвили принадлежит к категории мастеров театра и кино, которые при всей безграничной преданности искусству понимают, какое огромное значение в их жизненных достижениях имеет семья. Доказательством этого является предваряющее повествование трогательное посвящение внуку — «Тимофею с любовью». Внучке Маринике он адресовал и свою, увидевшую свет в 2012-м, дебютную книгу — «Неужели это я? Господи...»

Выбор столь неординарной фразы Басилашвили объяснил тогда стыдом, овладевающим им при воспоминании о совершенных в разные годы не совсем хороших, по его мнению, поступках.

И это нормально для интеллигента, каковым, безусловно, является Олег Басилашвили, в чем мы могли неоднократно убедиться. Благодаря интервью и конкретным делам этого почитаемого несколькими зрительскими поколениями артиста и, что очень важно, обладающего четкой личностной позицией общественного деятеля, который назвал свой второй литературный опыт тоже не банально — «Палата № 26». Вдобавок и подзаголовок он предложил подходящий и одновременно необычный — «больничная история». Все это настраивает читательскую аудиторию на особый лад.

С одной стороны, у нас невольно возникают ассоциации со знаменитым чеховским рассказом «Палата № 6», буквально оглушающим атмосферой жестокости и абсурда развора-



чивающихся в нем событий. И вместе с тем имеет смысл предположить, что именно непростые «предлагаемые обстоятельства» спутствовали рождению новой книги Басилашвили, которая не совсем подходит под определение традиционных мемуаров. «Палата № 26» — мемуарная проза, написанная в форме монолога.

Монолога действительно странно, но единственно возможного в ситуации, когда автор, видимо, был вынужден по причине нездоровья достаточно долго находиться наедине с

собой. С неизбежными и неподвластными хронологии мыслями о далеком и недавнем прошлом, нет-нет, да и прерывающимися рассуждениями о нынешней действительности. И те, и другие преимущественно не слишком веселые.

В первую очередь, из-за осознания Басиладвили быстротечности земного существования. И потому что в нашей стране, независимо от того «какое тысячелетие на дворе» с лихвой хватает вещей страшных, нелогичных.

Но, будучи склонным к глубокому, тонкому анализу самых серьезных проблем, Олег Валерианович не позволяет себе отчаиваться, тем самым уберегая от этого неприятного состояния и читателей, к которым изначально относится с уважением и доверием.

Иначе не стал бы, старательно избегая малейших элементов «желтизны», делиться с нами всем сокровенным, что связано со столичным детством, с родителями и соседями по коммунальной квартире, со всеми, кто ему близок и дорог. И — с эталонным для него Московским Художественным театром, корифеем легендарной труппы и основным педагогом в Школе-Студии МХАТ Павлом Владимировичем Массальским, с коллегами по актерскому «цеху». И в частности — с партнерами по питерскому БДТ, которым в течение тридцати трех лет руководил Георгий Александрович Товстоногов и где он, Олег Басиладвили, служит с 1959-го. А также — с периодом своего депутатства, выпавшего на наиболее сложный этап в летописи постсоветской России. И, конечно, — с уровнем современного театра, зачастую внушающим Басиладвили опасение.

Виной тому — распространившиеся в отечественном театральном пространстве принципы «концептуаль-

ной режиссуры», сторонники которой озобочены, как считает Олег Валерианович, не абсолютным погружением в драматургический первоисточник, а самовыражением, не испытывая ни вкуса, ни интереса к подробной работе с художником и актерами.

Правда, Басиладвили замечает, что и сейчас на сцене иногда возникают, как ни высокопарно это звучит, проявления «жизни человеческого духа». И тогда он, представитель старшего поколения, пусть и не без борьбы, но все-таки принимает самые неожиданные решения классических сюжетов.

Как, к примеру, в случае с «Евгением Онегиным» в Театре имени Евгения Вахтангова.

О спектакле Римаса Туминаса Олег Валерианович отзывается чрезвычайно эмоционально, моментами и вовсе страстно. Признается, что «якобы формальная» постановка «заново открыла для него Пушкина», заставляя «в финале еле сдерживать рыдания».

А это знакомит читателей с Басиладвили — талантливым зрителем, с возрастом не потерявшим непосредственности восприятия сценического действия.

Он, вообще, судя по книге, по-прежнему остается неравнодушным человеком, способным искренне радоваться чужим радостям и на чужое горе откликаться всем сердцем, словно это его собственная беда.

Не будет преувеличением сказать, что душевная чуткость, восприимчивость к происходящему вокруг были редкостью во все времена. А уж сегодня, когда процветает культ индивидуализма и большинство людей предпочитает думать только о себе, эти качества приобретают дополнительную ценность.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

ЛЕНТА ПАМЯТИ

Бывает в жизни так, что, когда человек уходит, память твоя о нем начинает, подобно ленте, медленно сворачиваться в цветной цилиндр. Остаются со временем цвета, порой и в прежней яркости красок, но «разматываться» все начинает не с начала ленты, а с конца.

Чтобы вызвать первые воспоминания и впечатления, становится необходимым начать с последних — и сколько бы времени не прошло, они всплывают все более и более отчетливо. Может быть, для того, чтобы прояснить первые?

Кто знает...

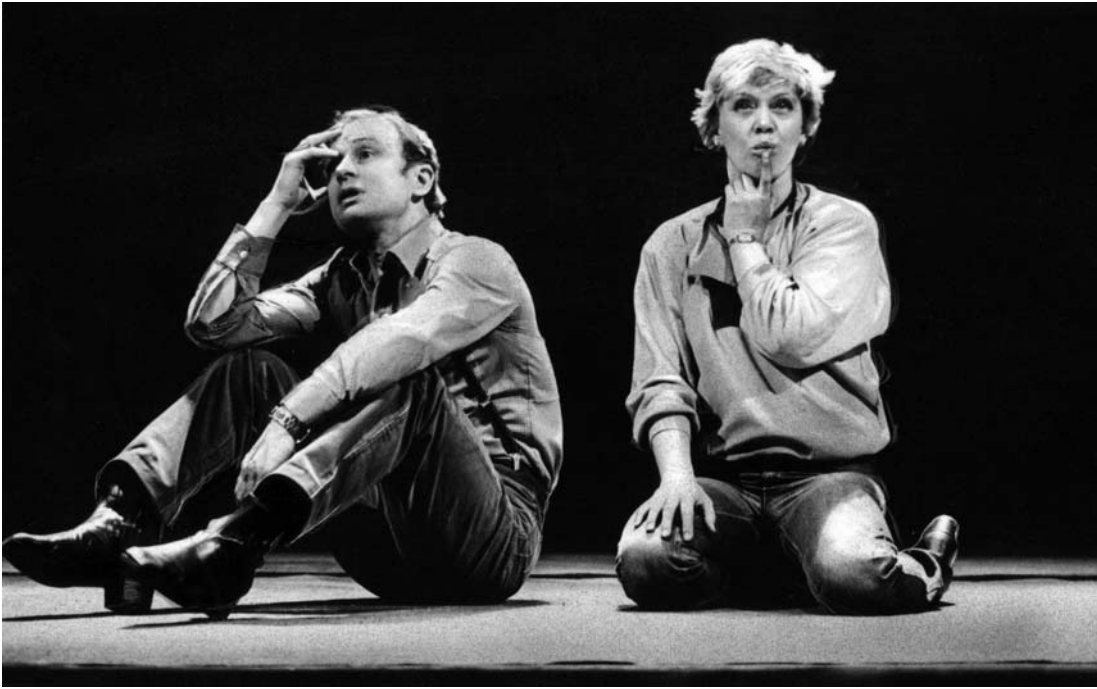
Последняя роль **Андрея Толубеева** на сцене **АБДТ имени Г.А. Товстоногова** из увиденных мной, — был **Джордж Тальбот** в шиллеровской **«Марии Стюарт»**, поставленной **Темуром Чхеидзе**. За эту работу артист получил премию **«Золотого софита»** в номинации **«Лучшая роль второго плана»**. Но слишком глубоким было мастерство Толубеева, чтобы не главная роль осталась лишь «фоном» событий, происходящих между королевами Элиза-

ветой и Марией. Джордж Тальбот — его суровая справедливость, заставляющая защищать Марию Стюарт, его непреклонность и какое бы то ни было отсутствие лести и заискивания перед Елизаветой, в соединении с сильным, завораживающим голосом — настолько приковывали внимание, что Тальбот казался одним из главных героев трагедии.

А до этой, почти последней роли, Андрей Толубеев покорила меня необычностью, отсутствием демонизма **Арбениным** в **«Маскараде»** **Темура Чхеидзе**. Эту работу в целом и в частности приняли далеко не все, но разве можно забыть выразительный, интонированный до каждой запятой голос Толубеева, читающего лермонтовские стихи так, словно они рождались на наших глазах в его душе живой разговорной речью — эти строки звучат во мне до сих пор... И незабываемый по красоте и эмоциональной силе финал спектакля, когда Арбенин со свечой в руке медленно обходит гроб Нины и долго стоит спиной к зрительному залу...



*«Мария Стюарт».
В роли Джорджа
Тальбота*



«Киноповесть с одним антрактом». Миша — А. Толубеев, Ирина — А. Фрейндлих

И продолжает разматываться лента памяти: **Бернард Найтингейл** в «**Аркадии**» **Т. Стоппарда**, **Вурм** в «**Коварстве и любви**» **Ф. Шиллера**, **Хор** в «**Антигоне**» **Ж. Ануя**, **Счастливец** в «**Лесе**» **А.Н. Островского**, **Лопахин** в «**Вишневом саде**» **А.П. Чехова**, **Алексей** в «**Оптимистической трагедии**» **Вс. Вишневского**, **Нерон** в «**Театре времен Нерона и Сенеки**» **Э. Радзинского**, **Том** в «**Стеклоном зверинце**» **Т. Уильямса**, **Джордж** в «**Нашем городке**» **Т. Уайлдера**, адвокат **Фогг** в «**Пиквикском клубе**» по **Ч. Диккенсу**, **Терентий** в «**Жестоких играх**» **А. Арбузова**, **Михаил** в «**Последнем сроке**» **В. Распутина**...

Не надо даже закрывать глаза, чтобы в памяти предстали эти разные, ни в чем не похожие герои, какими почувствовал и передал зрителям Андрей Толубеев! О каждой из этих и других ролей артиста можно было бы писать подробно, словно не прошли десятилетия с премьерных спектаклей, иг-

равшихся им порой на протяжении очень долгого времени.

Человек, многогранно одаренный, обладавший богатейшим внутренним миром, владевший не только сценическим, но личностным обаянием, опиравшимся на твердые этические и эстетические принципы, Андрей Толубеев казался малознакомым людям замкнутым, недоступным. Но при этом его интеллигентность не вступала в противоречия с сильным, твердым характером, умением высказать свое мнение с прямотой. Это качество особенно было востребовано, когда Андрей Юрьевич стал **председателем Санкт-Петербургского отделения СТД РФ**, а затем **первым заместителем председателя СТД РФ**. Он относился к своей общественной работе не просто с ответственностью, но и с необходимой энергией. И сложно понять, как удавалось ему находить время для театра, которому он был предан всей душой; кинематографа; телевидения и еще — писательства.



«Маскарад». Нина — А. Куликова, Арбенин — А. Толубеев. Фото Б. Стукалова

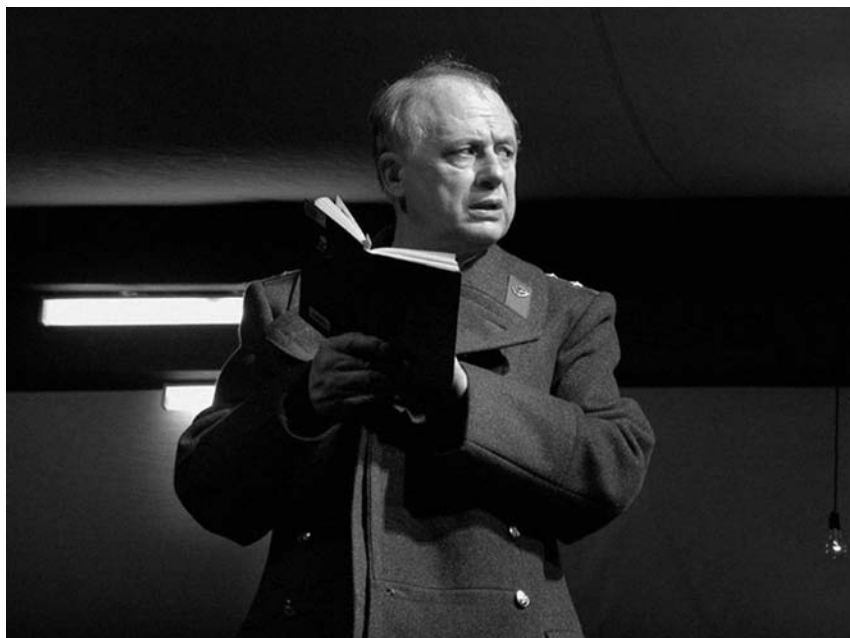
Конечно, для преобладающего большинства зрителей Андрей Толубеев остался в памяти блистательным исполнителем ролей в сериалах «Агент национальной безопасности» и «Бандитский Петербург», в которых он без преувеличения покорял своим высочайшим мастерством. Но душа его принадлежала театру, о чем он говорил в одном из интервью: «Я человек театра. Лучше бы меня знали по театру. Раньше, когда у театров были большие гастроли и когда не было так развито телевидение, не было такого потока сериалов, артистов знали по сцене. Это приятнее. Это другая профессия, она намного сложнее, чем в кино. Хотя есть выдающиеся киноактеры. Но, как правило, киноактеры, выходя на подмостки, что-то теряют. А театральные актеры, приходящие в кино, наоборот, как ни странно, приобретают. Кино — это процесс очень

выгодный для театрального артиста. Оттачиваешь мастерство, учишься играть глазами, а не только телом, грацией...»

Толубеев никогда не играл «телом, грацией». В каждой его театральной роли на первый план выходила личность во всей сложности своих переживаний, противоречий, малейших оттенках перехода из одного состояния в другое. Этим и завораживал он зрительный зал на протяжении тех десятилетий, что были Андрею Юрьевичу отпущены.

Этому замечательному артисту передался голос его отца, одного из великой плеяды, **Юрия Владимировича Толубеева**, и неповторимое обаяние этого мастера, широко известного по звездным ролям **Санчо Пансы** и **Полония** в фильмах **Григория Козинцева** «Дон Кихот» и «Гамлет», а также по целому ряду других кинолент. Отец был против того, чтобы сын продолжил династию (матерью Андрея Юрьевича была актриса **Тамара Алешина**, запомнившаяся кинозрителям в роли **Маши Светловой** в фильме «Небесный тихоход»), но Андрей и сам не мечтал об этом: его влекла космонавтика, он поступил в Военно-медицинскую академию, где занимался изучением отраслей медицины, связанных с космосом.

Однако, как заметил Коровьев в разговоре с Маргаритой в культовом романе, «вопросы крови — самые сложные вопросы в мире», и судьба привела Андрея Толубеева сначала в **Ленинградский институт театра, музыки и кино** на курс **Игоря Горбачева**, а затем — в БДТ, к Георгию Александровичу Товстоногову. Видимо, настолько глубоко ощущал связь между этими, казалось бы, вовсе не связанными отраслями деятельности, Андрей Юрьевич Толубеев, что считал: медицина помогает ему. И говорил в интервью: «Медицина — наука классическая. Подобных наук не так уж много. Душа и тело связаны. Если мы изучаем тело, то волей-неволей заглядываем в душу человеческую. А театр дает такую возможность: заглянув туда, еще и смоделировать потом в присутствии многих людей, которые этим не владеют. Образование



«Мотылек». В роли полковника Кинчина

к/ф «Андерсен. Жизнь без любви». В роли Вульфа



позволило мне расширить кругозор. На сцене это всегда видно... Удержаться в седле сложно. Скажем, артисту удалось сняться в кино у хорошего режиссера. Но затем ему предлагают роль похуже. Актер отказывается ее играть. Раз отказался, два... А потом его забывают. И начинается трагедия. Раз попробовав поработать с каким-нибудь светилом, после этого уже тяжело работать с другими, менее талантливым. Так же, как тяжело бывшим товстоноговским актерам участвовать в постановках других режиссеров. Товстоногов обладал гигантским полем интеллекта, эмоций, доходчивости. Он мог одним словом разрешить проблему. Ему не надо было полчаса объяснять артисту, как играть. И артисты верили ему, понимали его».

Толубеев понимал Товстоногова на редкость точно и в плане интеллектуальном, и в плане эмоциональном. Но (и мне кажется, Георгий Александрович особенно ценил это!) никогда не становился слепым исполнителем режиссерской воли: он размышлял, сопоставлял предлагаемые обстоятельства реальности и сценического существования, находя в них общие точки, потому что искал абсолютной естественности, не просто, по его словам, свя-

занности души и тела, но связанности *собственной души и собственного тела* с душой и телом персонажа.

И потому — столь ярко и сильно помнится все, что сделал Андрей Толубеев в искусстве, включая превосходный цикл телевизионных передач «**Петербург. Время и место**» по каналу «Культура». Этот цикл увлеченно смотрели не только в России, но и за границей. Андрей Толубеев рассказывал, что ему писали и звонили из Израиля, Америки, Прибалтики: «Мы рассказываем о петербургских музеях, уже прошли 80 музеев. А еще рассказываем о деятелях петербургской культуры, науки. Там есть игровые моменты, мне удастся сыграть то, что я никогда бы в жизни не сыграл. Причем не переодеваясь. Старюсь смотреть на мир глазами тех людей, передать их ощущения от взглядов на ту жизнь, перекинуть мостик в сегодняшний день. И, судя по реакции зрителей, там нам всем много чего удастся. Бригада маленькая, но талантливая: замечательные режиссер, оператор. Передача выдвинута на Госпремию. Значит, я не зря работал. Все музеи поддержали эту программу, она просветительская. Это меня греет гораздо больше, чем моя работа в сериалах...»

«Васса Железнова». Васса — С. Крюкова, Михайло Васильев, управляющий — А. Толубеев





«Коварство и любовь». Вурм — А. Толубеев, Миллер — В. Ивченко, жена Миллера — Н. Усатова

... В последние мартовские дни, когда Андрею Юрьевичу Толубееву исполнилось бы **75 лет**, я сняла с полки книжку, изданную уже после его ухода из жизни, — пьесу для театра кукол «**Падение Ниеншанца. Сказка Ангела**». История Петра Первого и Александра Меншикова, в которой наравне с ними участвуют коты, мыши, лошадь, помогающие царю в борьбе со шведами и основанием Санкт-Петербурга, рассказана с таким очаровательным юмором, с таким знанием истории и живым ее ощущением, что оторваться от этих страниц просто невозможно!

И хочется продолжать и продолжать вспоминать об этом удивительном артисте и человеке — вопреки его словам: «Очень много кануло в Лету артистов, имена которых теперь можно прочесть только в публичных библиотеках, в театральных музеях, в старых программках. А это были великие артисты. О них редко кто сейчас

вспоминает. В принципе, это трагическая профессия. Собственно, как, наверное, и любая другая. Знаменитых музыкантов, архитекторов иногда помнят, а кто помнит простого каменщика, садовода, рыбака? Мы-то, артисты, все время на виду, на слуху. Когда люди привыкают быть на виду, а потом вдруг становятся ненужными, вот тогда и наступает трагический для очень многих момент забвения. И моего отца будут помнить ровно столько, сколько будут жить пленки «Дон Кихота», «Хроники пикирующего бомбардировщика»...»

Нет, рано или поздно все возвращается. А для тех, кто никогда не видел, непременно наступит момент, когда оживут страницы книг и статей — и в лучших из них начнет медленно разворачиваться лента генетической памяти...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

НЕЯСНЫЙ ГУЛ ДУШИ

Уже очень много лет назад появился в Ермоловском театре мрачного вида молодой человек, исподлобья глядевший, как нам казалось, на всех, кроме Лобанова. С самого начала было заметно, что молодой **Леонид Зорин** не просто с симпатией относился к Андрею Михайловичу, но был прямо-таки влюблен в него. Лобанов не был многословным, но создавалось ощущение, что Леонид Генрихович впитывает буквально каждое его слово. Так оно и было на самом деле, ибо я твердо знаю, что Лобанов для Зорина остался, быть может, главным человеком в жизни. Почему я об этом говорю? Потому что в конечном итоге такие встречи и

Леонид Зорин



определяют нашу суть, рождают в нас либо ферменты доброго постижения людей и жизни, либо поселяют в наших душах горечь и недоверие. Не только события, которые способны на нас нахлынуть, но и некоторые люди, хотим мы того или нет, формируют в нас всякого рода начала. Так и Лобанов до сих пор вспоминается как человек, который позволил нам прикоснуться к необычному явлению. Я имею в виду драматурга Леонида Зорина.

Разница в возрасте у нас невелика — шесть лет. Но для меня он был и остается учителем. Я обращался к нему по имени-отчеству и никогда не позволял себе сказать: «Леня». Он же почти всегда ласково и вежливо звал меня «Володечка» и только изредка «Владимиром Алексеевичем», когда чем-то был встревожен или хотел предложить новое произведение. Причем не для постановки, он просил просто прочитать. А писал он, слава Богу, много, просто удивляешься его внутренней энергии, таланту мысли этого человека.

Я заговорил о таланте мысли, потому что ловлю себя на том, что иные высказывания Зорина беру на вооружение, они становятся моими. Значит, у нас одно мироощущение по многим параметрам. Замечаю, что мне удобнее то, во что я верую, высказать словами Зорина, потому что они точнее, острее. Зорин — это то, что вошло в мою жизнь в далекие 50-е и остается со мной до сих пор.

Я не могу забыть начало 50-х, когда скончался «друг народов» товарищ Сталин. И многие поверили, а в первую очередь, Лобанов, что теперь можно защитить маленького человека. Маленького только по названию, на деле же человека настоящего, защитить во благо, ради строительства разумного социалистического общества, которое приведет к коммунизму. И вот в пьесе «**Гости**», которую принес в театр молодой Зорин, как раз и был такой адвокат, защищавший ни в чем не повинную женщину.



«Гости». Вс. Якут, В. Андреев

Мы начали репетировать. Помню, Лобанов тогда сказал: «Хорошо бы каждую работу начинать так, будто ты до этого ничего не делал». И добавил, обращая ко мне, 23-летнему: «Если бы вы, Володя, сыграли все про себя с помощью этой пьесы, получилось бы, наверное, гениально».

Работали мы увлеченно. И вот наступил день генеральной репетиции на публике. Перед этим я спорил с Лобановым, я был молод и позволял себе это. Правда, потом природа всегда мне подсказывала, что надо делать так, как предложил Лобанов. У меня был монолог, обращенный к моему сценическому отцу, крупному чиновнику в министерстве юстиции. Я говорил: «Где бы я тебя не встретил, в каком бы кабинете ты не сидел, кто бы тебя не охранял, найду тебя и буду бороться не на жизнь, а на смерть». Вдруг Лобанов мне советует: «Володя, надо это не гневно произносить, а улыбаясь». — «Как же можно улыбаться, когда я вызываю на бой отца, который перестал мне быть отцом?» — «Ну, делайте как хотите». На генеральной, сам того не желая, я начинаю произносить все это с улыбкой. И слезы начинают ме-

ня душить. Я улыбаюсь и плачу, ощущая, что публике все это необычайно интересно и дорого. Я испытал огромное актерское наслаждение, и вместе с тем проявление какого-то гражданского начала. И в этом была заслуга Зорина.

Спектакль прошел на публике еще один раз, с большим успехом. Но следующий, увы, не состоялся. Помню, подходим мы с Всеволодом Якутом, замечательным артистом, к театру и видим, как начальник Управления культуры Константин Александрович Ушаков вынимает из репертуарного стенда стекляшку с надписью «Гости» и заменяет ее «Невольницами». Тогда я еще не был склонен ко всякого рода обобщениям, но потом оценил эту символическую замену.

Спектакль запретили. Не было ни одной газеты, которая не разнесла бы в пух и прав творение Зорина и Лобанова, осмелившихся включить в репертуар театра этот «враждебный документ». Удивительно, что Зорина и Лобанова никуда не вывезли. Правда, оба они попали в больницу.

А в Театре имени Ермоловой шли собрания. Помню, одно из них вел Виктор Гри-

горьевич Комиссаржевский. Что делать, заставляли. Он был серьезным эрудитом, знавшим множество высказываний и цитат. И напомнил собравшимся древнее китайское изречение: порой мы стук копыт коня врага принимаем за биение сердца друга. Потом выступал человек, проводивший с актерами политзанятия, и вспоминал, как летали они на тачанках и били всякую мразь, которая мешала установлению Советской власти. Этот образ рождался у него, вероятно, в связи с нашей работой.

Я говорю об этом так подробно, потому что идут годы, но память не исчезает. И в дальнейшем мне почему-то всегда хотелось вернуться к «Гостям». Наверное, больше из упрямства, чтобы напомнить: было то время и мы в нем. В 1988 году, будучи главным режиссером **Малого театра**, я предложил поставить «Гостей» там. Конечно же, теперь они звучали наивнее. И другие проблемы появились в очередное славное вре-

мя, на сей раз перестройки. Наверное, требовались иные деяния. Но я убедил **Виктора Коршунова** сыграть героя с не слишком человеческим лицом. И он, привыкший к положительным персонажам, согласился. Помню, на гастролях в Киеве мы пригласили на спектакль председателя Президиума Верховного Совета Украины Шевченко, а потом вместе с Коршуновым расспрашивали ее о впечатлениях. А зритель, надо сказать, принял спектакль тепло. Шевченко сказала: «Вы знаете, народу это будет интересно. — Потом сделала паузу и осторожно добавила, — но начальство может быть обижено. Значит, проблемы никуда не делись. Ничто не проходит бесследно».

А пьесы Зорина, почти все, по-прежнему выходили на разных сценах России со скрипом. Бывало, что спектакли запрещали. Однажды **Георгий Товстоногов** сказал мне у себя дома на кухне: «Володя, всякое придется ставить, но иногда позволяйте себе

«Измена»





«Пропавший сюжет». Вера — О. Матушкина, Дорогин — В. Андреев

делать то, что вам нужно, что вы не можете не поставить и не сыграть». И я действительно «позволял» тогда себе ставить Вампилова или Зорина. А почему я вспомнил о Товстоногове? Потому что он однажды тоже ставил зоринскую пьесу, и чего же ему это стоило. По-моему, спектакль даже запретили. И в **Вахтанговском театре** его пьесы выходили трудно. И даже со знаменитой «**Царской охотой**» в **Театре имени Моссовета** все было совсем не просто. И с «**Медной бабшкой**» во **МХАТе**. Но, несмотря на это, Зорин оставался верен самому себе. Это удивительно дорогое качество, которое я в нем очень ценю.

После «Гостей» был достаточно длительный период, когда у нас с Леонидом Генриховичем прямого общения не было. Но если что-то у Зорина было напечатано, то он обязательно присылал мне журнал или книгу с трогательной надписью. И утверждал этим, что тот счастливо-несчастный

период «Гостей» остается не только в памяти, но и в сердце.

А потом мне повезло. Я поставил в **Ермоловском театре** «**Пропавший сюжет**» и сыграл в нем Дорогина. Спектакль о последней любви одинокого человека, действие которого происходило в начале XX века. Но все было пронизано ассоциациями сегодняшнего времени. Спектакль вышел в начале 90-х, и телеканал «Россия» отважился включить его в цикл передач «**Сенсации русского театра**». Наверное, это было продиктовано прежде всего интересом к личности и творчеству Зорина. Мы играли спектакль в городах и всех России, а также в Риге, Берлине, Дюссельдорфе. Зрители приходили разные, не только эмигранты. А я всегда говорил: спасибо Зорину за возможность рассказать об этом вечном одиноким с таким чистым и добрым сердцем.

А потом Леонид Генрихович предложил мне сыграть **Женихова** в «**Союзе одно-**



«Союз одиноких сердец». Калерия — Е. Уралова, Женихов — В. Андреев

ких сердец». Человека удивительного, который призывал прекрасную половину заниматься женскими делами и не очень-то торопиться в сферы власти. Воспитывать детей, дарить достойным мужьям радости семейной жизни. Все это было написано с такими свойственными Зорину теплотой и грустной иронией человека счастливого и вместе с тем не очень. Так мне кажется. Хотя, возможно, счастливее его делало творчество. Каждое утро он просыпался и садился за стол, ему хотелось об этом мире рассказывать весело и грустно, печально и легкомысленно. Это было так здорово.

Затем была «**Измена**». Помню, как **Петр Фоменко**, мой коллега по ГИТИСу, при встрече спросил меня: «А что ты сейчас делаешь?» — «Измену» — «Как интересно. Я в свое время в Ленинграде пытался это ставить, но работа не завершилась. Думаю, хорошо было бы к этому вернуться». И это меня еще сильнее подогрело. До сих пор вспоминаю некоторые актерские работы,

особенно безвременно ушедшей **Тани Щукиной**. Как она тонко, иронично, грустно играла историю женщины, сочинившей свою легенду о любви. Сегодня эту ситуацию могли бы счесть обывательской. Но Зорин сказал устами одного из своих персонажей: «Обыватель — совсем не плохое слово. Обыватели порой украшают этот мир».

А потом возник «**Перекресток**» или «**Варшавская мелодия-98**». Мы с **Элиной Быстрицкой** играли этот спектакль в Киве, Новосибирске, Владивостоке, Берлине, Тель-Авиве, он везде хорошо принимался. Но, помню, как-то появилась статья, которая называлась, кажется, «Варшавская шинель Зорина», обидевшая драматурга. Зорин всегда был способен скрывать боль, он не так визгливо, как многие из нас, воспринимал эти уколы и распоры. Я позвонил ему и с актерским наивом, который не покидает и сейчас, спросил: «Леонид Генрихович, ну как же это может быть сегодня?» А он так спокойно ответил: «Володеч-



«Невидимки». В. Андреев, М. Бортник. Фото М. Гутермана. 2004

ка, человек имеет право на собственное мнение, а они бывают разными».

«Перекресток» мне очень близок и дорог. Хотя моего героя иногда упрекают: мол, поступил по-мещански трусливо, отказавшись от своей любви. Но так могут говорить люди, которые ничего не помнят о том времени. А я сам прошел сквозь подобную ситуацию.

Давным-давно, на гастролях во Львове я познакомился с девушкой польского происхождения. Ее отец в свое время вынужден был эмигрировать в Англию. К тому же у нее имелся дядя-ксендз. Мы дружили, встречались. И меня тут же пригласили в одно известное учреждение: как это вы, молодой московский гость от искусства, встречаетесь с девушкой, у которой дядя — священнослужитель в кафедральном соборе, а отец — враг украинского народа, польский националист? Я продолжал с ней общаться, но был напуган, совсем как зоринский герой. Я уже как-то с

оглядкой приглашал ее на наши спектакли, с опаской гулял по парку. И когда много лет спустя репетировал эту роль, всегда вспоминал этот эпизод.

Зорин говорил: мы редко вслушиваемся в смутный гул души. То есть стараемся его скорее определить, обозначить ярлыком или этикеткой. Но ведь именно этот гул души в конечном итоге рождает истину, которая потом формирует мысль. Иногда кажется, что Зорин берет на вооружение темы очень локальные, слишком личные. Но на самом деле автор вместе с персонажами всегда приходит к очень глубоким и серьезным обобщениям.

Какое-то количество лет назад Леонид Генрихович разрешил себе на четырех диалогах, которые назвал «Невидимки», написать: «Посвящается Владимиру Андрееву». И эта надпись меня мучила. Я прочитал диалоги и спросил себя: а как это воплотить на сцене? Трусливо от этого бежал и снова возвращался. Я поставил «Не-



На поклонах
после спектакля
«Перекресток»

видимок», но боюсь, что будучи слишком увлечен этими диалогами, не смог сделать так, чтобы зрителям они оказались не только полезны, но и необходимы, интересны. Но сам я не могу от этого оторваться. Спектакль уже не идет давно, а я до сих пор удивляюсь, как моя партнерша **Маша Бортник**, молодая актриса, говорила: «Владимир Алексеевич, а чего же тут бояться?» Я ее прямо так по-зорински спросил: «А ты что-нибудь понимаешь?» — «Понимаю, а если и нет, то все чувствую».

Всегда говорю: спасибо судьбе, что она свела меня с Леонидом Зориным.

Товарищем.

Другом.

Учителем.

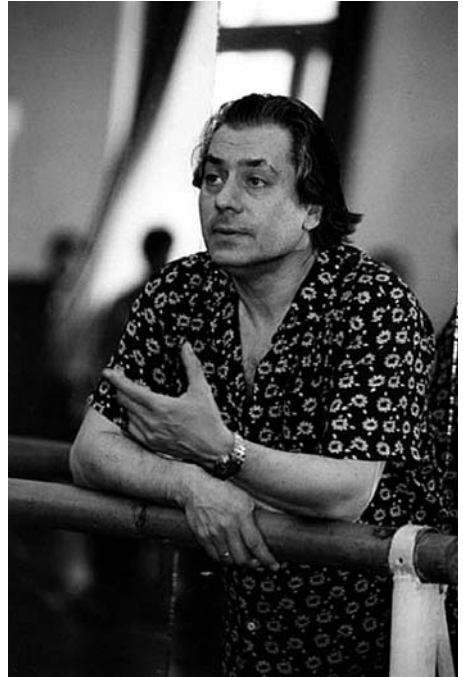
*Владимир АНДРЕЕВ,
народный артист СССР, лауреат Государственных
премий, президент Московского драматического
театра им. М.Н. Ермоловой
Фото предоставлены Московским драматическим
театром им. М.Н. Ермоловой*

О ВАДИМЕ СЕРГЕЕВИЧЕ, МУЖСКОМ ТАНЦЕ, ПЕДАГОГИКЕ И БАЛЕТНОМ МЫШЕ

За годы работы в сфере балетной журналистики и критики мне посчастливилось встретиться и общаться со многими выдающимися личностями. Многие, к сожалению, теперь уже нет в живых. Но балетная профессия уникальна еще и тем, что опыт, талант, мастерство и духовный багаж артиста не исчезают с его уходом, а достаются ученикам, преломляются в них, передаваясь не только, как это принято, «из ног в ноги», но и, если повезет, из сердца в сердце.

Творческий багаж **Вадима Сергеевича Тедеева** был именно таким подарком. Само общение с ним было подарком. Мы познакомились в 2007 году, накануне Нового года (это важно, далее скажу, почему), моей задачей было написать статью о Вадиме Сергеевиче для детского журнала. Он — «звезда», выдающийся советский танцовщик, выдающийся педагог. Среди моих друзей-артистов — его ученики из Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и Кремлевского балета, где он также танцевал и преподавал. Для подготовки материала Вадим Сергеевич пригласил меня присутствовать на его уроках в МАМТе, утренний класс посещали как солисты театра — **Татьяна Чернобровкина, Наталья Ледовская, Станислав Бухараев** и другие, так и артисты кордебалета.

Абсолютно все балетоведы выделяют главную черту Тедеева-премьера: он был одним из лучших партнеров своего времени. Мастерство танцовщика как партнера — это уникальный дар, который редко можно вырастить искусственным путем, потому что это совокупность профессиональной техники, сценической этики и личного мужского благородства. Вадим Тедеев был невероятным партнером, а его дуэт с прима-балериной МАМТа



*Вадим Тедеев ведет репетицию в балетном классе театра.
Фото В. Лапина с сайта МАМТ*

Маргаритой Дроздовой стал легендарным в истории московского балета.

Конечно, я не застала Вадима Сергеевича на сцене. Зато мне удалось понаблюдать за ним в классе. 11.00, МАМТ, большой балетный зал на 5-ом этаже, «время и место встречи изменить нельзя»... Присутствуя на уроке, пыталась как-то ассоциативно охарактеризовать его для себя как педагога. Тихий вулкан? Вроде бы как будто и незаметен он в классе. Спокойно начинает, пропекает негромко комбинации, как оперный речитатив, потихоньку «заводится» — и вот уже отстукивает каблуками, отщелкивает пальцами ритм. Уютный урок,



«Белеет парус одинокий». Гаврик — В. Тедеев. 1970

«удобный» — и динамичный, красивый. На таком уроке комфортно, тепло артисту. На такой урок хочется прийти вновь.

Он внимательно следил за судьбой своих учеников. Тех, кто продолжал танцевать, или тех, кто уже начал осваивать другую, много более сложную профессию — педагога. Тедеева можно было встретить в фойе театра, где он, смешавшись со зрительской толпой, незаметно примостившись, читал программку, поинтересоваться: «Вадим Сергеевич, Денис пригласил?» (у него сегодня премьера) и в ответ услышать: «Да я сам напросился!» и увидеть его задорные мальчишеские глаза.

У этого человека, с которым я буду говорить, которого буду внимательно слушать, которого я запомню, были очень внимательные глаза. Очень добрые — просто излучающие доброту, и страшно становилось даже, что так открыто забрало и можно запросто без ухищрений вдруг ранить. Мягкая, чуть ироничная улыбка, словно извиняющаяся и одновременно высмеивающая все то, что он, проживший жизнь, вынужден был наблюдать в современной балетной акватории и с чем ему приходилось мириться. И вместе с тем от него исходили мощь и энергия, которые так ощутимы в характере сильном, монументальном и очень-очень интеллигентном.

— *Вадим Сергеевич, по вашим словам, вам близки героические личности на сцене, вы предпочитали игровые роли и не любили танцевать «пресных» балетных принцев. Однако все-таки любимой партией принца назвали героя «Золушки». Почему?*

— Потому что из всех принцев он — живой человек. В «Щелкунчике» Принц сказочный, в «Лебедином озере» — тоже, а в спектакле нашего театра он был современным мальчишкой. «Золушка», хоть это и сказка, но сказка про живого человека, и в ней больше таких черт, которые свойственны людям — здесь и капризы, и упрямство, и любовь с первого взгляда, и скука от дворцового этикета.

— *Что делать, если тебе нужно танцевать «скучного» принца? Как самому сделать характер персонажа интересным?*

— Во-первых, артист, который хочет этого добиться, должен по крупницам сам выискивать человеческие черты своего героя — разумеется, не ломать спектакль совсем, но показать свое прочтение образа. И педагог должен помочь ему это найти. Мне очень повезло — в театре у меня был педагог, который учил меня и в школе, Глеб Михайлович Евдокимов, один из лучших танцовщиков Большого театра, из той плеяды, которая принесла Большому театру славу. Мы ходили смотреть все его выступления. Принцев он не танцевал, зато исполнял все классические соло, причем мог блестя-



«Шакунтала».
Шакунтала —
М. Дроздова,
Душианта — В. Тедеев.
1979

ще станцевать как вставное pas de deux из «Жизели», так и характерную партию Нурали в «Бахчисарайском фонтане» Р. Захарова. Наверное, от моего учителя, по крайней мере, я, да и многие в нашем классе, впитали не только классику, но и характерный танец, и актерское мастерство.

— *Каким Глеб Михайлович был педагогом? Он был суров на уроке или, наоборот, демократичен?*

— Суровый, да! Ботинки в нас летели. У него была зажигалка, так вот, он ее брал — а голос у него был скрипучий — и кричал: «Вот острым да по тупому, по тупому!» Хорошо, правда? Образно очень. Но мне меньше доставалось, чем другим.

— *Почему?*

— Не знаю. Может быть, я старался больше других. Он меня со школы звал Вадим Сергеевич, не иначе. Хотя это не значит, что Глеб Михайлович мне что-то прощал — наоборот, очень серьезно ко всему относился, и помогал, конечно.

— *Чему, с вашей точки зрения, самому главному научил вас ваш педагог?*

— Самое главное — он научил меня работать. Добиваться результата. Не бросать начатое: не получается раз, не получается два — не важно, техника ли это или образ. В школе главное — это научить учиться.

— *Что вы танцевали на выпуске из хореографического училища?*



«Дон Кихот».
Базиль — В. Тедеев,
Китри — М. Дроздова.
1981

— Зигфрида, pas de deux из «Лебединого озера».

— *А первую сольную партию в театре помните?*

— Был такой балет В.П. Бурмейстера на музыку Ж. Бизе «Вариации Бизе». Герой его — Поэт, который ищет мечту, музу, и теряет ее. Этот одноактный балет — первое мое выступление в Театре Станиславского и Немировича-Данченко. Было это 4 ноября 1965 года. Такое не забывается... Хороший балет, он напоминал «Шопениану», только Бизе композитор потемпераментнее был, чем Шопен. В этом же году я вышел в балете «Лола», а это уже Испания и близкая мне героинка. Мне повезло, я там вторым соста-

вом оказался, а ведь я первый год работал в театре, это была большая удача! Еще в моем репертуаре была «Шехеразада», тоже в постановке В.П. Бурмейстера. Вот таким был мой первый год в театре.

— *Вадим Сергеевич, вы были чутким, надежным партнером. Каков рецепт этого мастерства, обязательного для каждого танцовщика?*

— Работая в дуэте с разными балеринами, партнер всегда должен подстраиваться под балерину. Я в театре перетанцевал со всеми балеринами, которые вообще когда-либо выходили на сцену, и с народными, и не с народными. Мой педагог по дуэтному

танцу Юрий Кондратов приучил нас к тому, что партнер — это рыцарь в настоящем понимании этого слова и должен все сделать ради балерины, а уж потом думать о себе. А вот это и приводит к тому, что танцовщик становится хорошим партнером.

— Была ли у вас любимая партнерша?

— Да не хочется никого обижать... Безусловно, с кем-то было интересно работать, с кем-то не очень. Интереснее было работать с сильными балеринами, и не очень интересно с более слабыми — не хотелось «забывать» балерину, и приходилось как-то так самому немножко в тень уходить, а от этого впечатление от спектакля хуже. Потому что когда с сильными балеринами танцуешь, то сам выдаешь тоже «на полную катушку», по всем параметрам: и спектакль лучше смотрится, отдача идет больше и сильнее, ярче впечатление у зрителя.

— Получается, что во время спектакля на сцене происходит соревнование партнера и партнерши?

— В известной степени — да. Этот момент азарта как раз и постегивает артиста, потому что, когда выходишь на сцену, думаешь про партнершу: ну, сейчас она сделает все так блестяще, что тебе нельзя отставать! Но — Кондратов учил быть рыцарем, поэтому бросать балерину ради своей «победы» — недопустимо.

— То есть для вас балерина — это Дама Сердца?

— Да, ну а как же! Ведь если посмотрите, то все балеты так или иначе про любовь, счастливую или несчастную, и все балетные спектакли, в которых не затронута эта тема, очень быстро сошли со сцены.

— У вас потрясающий класс, слава о котором распространяется далеко за пределами стен театра. В вашем мужском классе занимаются и танцовщики, и балерины. Практика такая известна, можно вспомнить знаменитый класс Асафа Михайловича Мессерера, который посещали все легендарные примы Большого. Что дает балерине работа в мужском классе? Почему артистки часто предпочитают мужской класс женскому?

— Не знаю... честно, не знаю. Я вот знаю наоборот — мне довелось заниматься в Большом театре у женских педагогов, у Марины

Тимофеевны Семеновой, у Риммы Клавдиевны Карельской, и я для себя тогда понял, что мужчине очень полезно заниматься в женском классе. Там приемы другие — класс мне показался очень тяжелым, хотя я и люблю тяжелый класс и со школы был приучен к нему, но в женском очень уставал. Тогда я понял, что это полезно.

— А не ведет ли это, наоборот, к какой-то выработке...

— ...Женственности у мужчин? Ничего подобного. Это работа, тяжелая работа. И я думаю, что танцовщицам, особенно в ранге балерины, тоже нужна такая работа в мужском классе, ведь после него они пойдут репетировать со своим педагогом, и у них тогда сложится комплексное получение информации с двух сторон.

— Признайтесь — в чем специфика вашего педагогического метода? В чем секрет уникального «тебеевского класса»?

— Ох... я не знаю секрета. Дело в том, что когда я начинал, то старался во всем повторять систему своего педагога (Глеба Михайловича Евдокимова — *Примеч. ред.*). Это прежде всего. А у моего педагога главными были: во-первых, большие нагрузки, и я тоже стараюсь давать артистам большую нагрузку — думаю, у меня самый тяжелый класс в нашем театре. Во-вторых, огромное разнообразие движений. Он практически все время ставил нас в условия координационной новизны: с другой стороны, с другого подхода, в другую сторону... Он развивал в нас владение своим телом. Далее. Любая комбинация должна быть не просто музыкально выстроена, она должна быть красивой: владение ногами, корпусом на середине — это техника, но все-таки танец должен оставаться танцем... Вот это все и делал мой педагог. А я ничего такого особенно нового и не придумал. Может быть, добавил что-то свое, из своего сценического опыта, но опять-таки: мой сценический опыт опирается на работу с педагогом! Все взаимосвязано. И я надеюсь, что кто-то из моих учеников тоже что-то от меня возьмет, и пойдет за мной, и свое добавит. Я, например, радуюсь, когда меня «подсигивают» мои ученики, потому что



Память о Вадиме Сергеевиче Тедееве. Фото автора

тогда не зря, значит, все это... Не хочется, чтобы после тебя никого не было.

— *Вадим Сергеевич, чего вы никогда не приемлете — в искусстве и в жизни?*

— Ух!.. Ну, глупости — раз. Жадности — два, в плохом смысле. Жадности должна быть только в работе: чтобы «еще раз, и еще раз, и прийти еще раз вечером». Бездарности не люблю. Люблю, наоборот, талантливых людей, и не потому, что с ними легче работать, а потому, что просто приятнее, в конце концов. Не у всякого талантливого все вот так сразу получается — и с ними приходится биться, но результат есть, ты видишь, что человеку это надо. А когда сколько ни бейся, это предел, да еще артист не хочет перешагнуть этот предел — вот тогда все бессмысленно, вот этого не люблю.

— *Есть ли что-то, о чем вы жалеете? То, что еще не сделано?*

— Думаю, что нет: в моей жизни, по-моему, все произошло на редкость удачно. Без папы-мамы в Министерстве. Если мне и помогли — то мои партнеры, партнерши, педагоги, коллеги, друзья.

...Когда я передавала Вадиму Сергеевичу журнал с опубликованным интервью (многое из которого по понятным причинам в детский номер не вошло), он алаверды вручил мне пакет, в котором сидел... Мышь. Причем — совершенно балетный Мышь, с гнущимися лапами и ногами. На мой немой вопрос Вадим Сергеевич улыбнулся: «Его год все-таки наступает».

20 июля 2011 года Вадим Тедеев скоропостижно скончался во время урока классического танца, на руках у артистов, объясняя им комбинацию, не дожив всего несколько дней до своего 65-летия. Его кончина стала потрясением и скорбью для многих его учеников в театре и на балетмейстерском факультете РАТИ-ГИТИС, где он преподавал и долгие годы был бессменным председателем экзаменационной комиссии.

Совсем недавно волею судьбы я встретила со своим знакомым, артистом балета МАМТа им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, учеником Вадима Тедеева. Теперь он сам успешный педагог и выпустил не одно поколение юных артистов. Своего сына он называл Вадимом... «Вадим Сергеевич, обладая огромным опытом, с точностью находил замечания и помогал исправить недостатки, доводя танец своих учеников до совершенства, — вспоминает он любимого педагога. — Вадим Сергеевич был не только профессионалом своего дела, но и добрым человеком, который никогда не отказывал в совете и всегда был приветлив и человечен со своими учениками. В театре мы, артисты, даже между собой называли Вадима Сергеевича только по имени-отчеству либо, уважая его труд и отношение к подопечным, «сенсэем». Позже, когда я сам стал обучать классическому танцу, я обращался к Вадиму Сергеевичу за преподавательским советом, и он всегда помогал своей консультацией. Я бесконечно благодарен ему за его труд, за его приветливость и доброту к нам».

Беседовала Ольга ШКАРПЕТКИНА

Фото предоставлены пресс-службой МАМТ



На поклонах после премьеры балета «Неаполь». Фото предоставлено пресс-службой МАМТ

Вадим Тедеев (1946–2011), *народный артист РСФСР, премьер балета и педагог-репетитор МАМТа им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, лауреат международных конкурсов, лауреат приза журнала «Балет» «Душа танца» (2006), почетный профессор РАТИ-ГИТИС (2007).*

В 1965 г. окончил Московское хореографическое училище, где учился у Г.М. Евдокимова, Ю.Г. Кондратова, Н.А. Капустиной. С 1965 по 1991 г. — премьер балета Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Первый исполнитель центральных партий в нескольких постановках В.П. Бурмейстера: Том («Красные дьяволята»), Гаврик («Белеет парус одинокий»); в балетах А.В. Чичинадзе: Армен («Гаянэ-сюита»), Франц («Копчелия»), Степан Разин («Степан Разин»), Душианта («Шакунтала»), Базиль («Дон Кихот»), Артур («Риварес»), в балетах Т. Шиллинга: Флориан («Черные птицы»), Солист («Вечерние танцы»); в спектаклях Д.А. Брянцева: Вожак («Оптимистическая трагедия»),

Царь («Скифы»), Сеид-паша («Корсар»). Танцевал ведущие партии в балетах классического репертуара и современных постановках: Зигфрид («Лебединое озеро»), Принц («Золушка»), Джотто («Франческа да Римини»), Лионель («Легенда о Жанне д'Арк»), Бирбанто («Корсар»), Алексей («Прозрение»), Феб («Эсмеральда»).

В 1979–1987 гг. преподавал дуэтно-классический танец в Московском академическом хореографическом училище. Среди его учеников: А. Ратманский, В. Малахов, Ю. Бурлака и другие. В 1990–1998 гг. одновременно — солист и педагог-репетитор театра Кремлевский балет, где стал первым исполнителем характерных партий в балетах В.В. Васильева и А.Б. Петрова.

С 1991 по 2011 г. — педагог-репетитор МАМТа им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Среди его учеников — премьеры балета и солисты Дмитрий Забабурин, Дмитрий Ерылькин, Сергей Орехов, Эльмар Кугатов, Денис Акинфеев, Михаил Пухов, Сергей Кузьмин, Сергей Мануйлов и другие.

СУДЬБА АКТЕРА ПОЛЯНСКОГО

10 апреля 1993 года готовились отмечать двойной юбилей заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР **Ивана Николаевича Полянского**: 75 лет со дня рождения и 60 лет сценической деятельности. Но праздничное событие, к сожалению, не состоялось. Актер не дожил до него ровно месяц.

А сблизился я с ним в 1985 году во время недели «Театр — детям и юношествву». После спектакля «**Дикарь**», шедшего на сцене **Мичуринского драмтеатра**, я, как член пресс-центра, поступался к нему в примерную и попросил рассказать о себе. Беседа затянулась, хотя о многом еще хотелось поговорить, и мы условились о встрече. Иван Николаевич никогда не отказывался. Поражало то, что он всегда встречал тебя с улыбкой как самого лучшего друга.

Наше знакомство с Иваном Николаевичем состоялось еще раньше — он приходил к нам в класс с выступлением об Иване Владимировиче Мичурине. Надо отметить, Полянский был замечательным оратором. Моих одноклассников сблизило с рассказчиком и то, что он тоже учился в школе № 1, как и все мы.

— В школе я учился вообще-то плохо: были в основном тройки, а вот по литературе была четверка, — рассказывал он тогда. — Куда податься? Решил пойти в театр учеником электрика. Это было в 1933 году...

Театральная жизнь сразу захватила его. Иван Николаевич присутствовал на многих репетициях, знал большинство ролей наизусть. И вот, когда во время гастролей в Острогожске Воронежской области заболела актриса, игравшая роль негритенка в спектакле «Дядюшка Том», он впервые вышел на сцену. Небольшой эпизод. Выбегает негритенок и произносит всего лишь одну фразу: «Дядюшка Том умер». По его лицу льются слезы, у зрителей подступает ком к горлу.

Потом были и вторая, и третья роли. Юный актер Ванюшин (сценический псевдоним, данный Полянскому режиссером) все чаще появляется на сцене.

Беседуя с Иваном Николаевичем, мы приходили к выводу, что тогда, в Острогожске, на спектакли должен был обязательно приходиться поэт **Василий Кубанёв**, живший в то время здесь, а в 1937–1938 году закончивший мичуринскую школу № 1. Поэт не мог обойти такого культурного события в городе. Да была и еще одна точка соприкосновения.

— Я несколько раз пытался сделать литературную композицию о Кубанёве, — де-

Иван Полянский — актер и фронтовик



лился мыслями Полянский, — но никак не мог нащупать что-то сроднившее нас...

Но, на мой взгляд, есть общие черты в характерах этих двух людей. Кубанёв со школьной скамьи занимается творчеством: пишет стихи, публикуется в газетах, рисует, даже сочиняет музыку. Полянский в этот период попадает на сцену. Да и не зря, наверное, стояла четверка по литературе у Ивана Николаевича. Позднее я узнал, что тогда в школе преподавал известный литературовед С.М. Петров, ставший доктором филологических наук.

Даже я заметил, что в характерах у наших земляков с чисто русскими именами можно найти что-то целостное и схожее. Кубанёв часто уединялся для работы в своем кабинете. Он не любил, когда ему кто-нибудь мешает или входит в комнату в его отсутствие. А Иван Николаевич в одной из сентябрьских бесед 1992 года у него дома рассказал, что в театральном училище его разбирали на комсомольском собрании за индивидуализм. В предвоенные годы был популярным методом коллективной работы: делать домашнее задание группами, проводить свободное время курсом...

Не знаю, как это повлияло на Ивана Николаевича, но о времени учебы в **Воронежском театральном училище** с 1936 по 1940 год он вспоминал трепетно.

— Актером я мог бы стать и в царское время, но получить театральное образование для меня было бы тогда недоступно. А учеба мне дала очень многое...

Да и со своей женой **Валентиной Тихоновной Ключанской**, тоже ставшей заслуженной артисткой РСФСР, они познакомились в училище. И любовь сохранили чистую, неподдельную, юношескую — на всю жизнь. С 1940 года супруги работали в Усмани, а потом началась Великая Отечественная война. Большие беды она принесла в каждый дом. Погибло много талантливых людей. Умер во время войны Василий Кубанёв. Погиб и брат Ивана Николаевича. Перед уходом в армию он сказал Валентине Тихонов-



*«Молодая гвардия». М. Свирская, И. Полянский.
Фото из архива Н. Андреевой*

не: «Я боюсь за Ваню — беззащитный он. Валя, ты присматривай за ним».

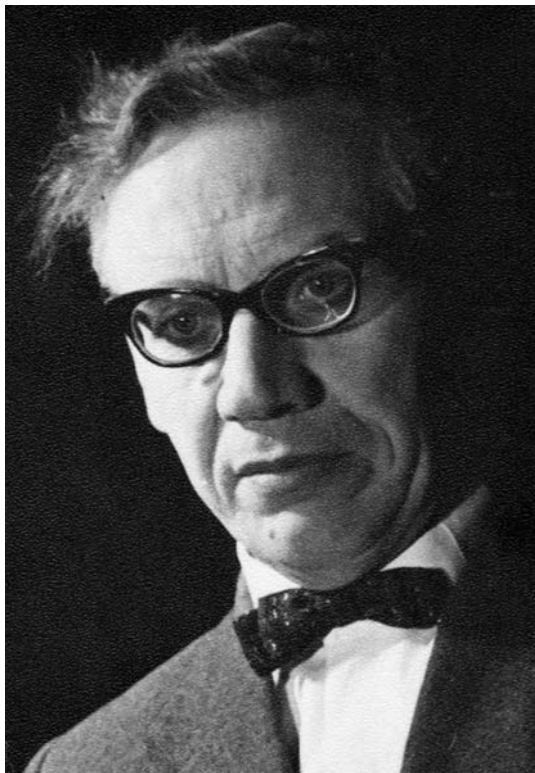
— А погиб он, — делился Полянский, — в тот же день, когда я был ранен...

И.Н. Полянский играл в ополченческой агитбригаде. Все программы готовились быстро, в течение недели: помещали в композицию новые песни и стихи наших поэтов и писателей, «вклинивали» туда имена героев из своей дивизии и уходили на передовую. Так они поднимали боевой дух солдат. За артистическую деятельность на фронте И.Н. Полянский получил орден Красной звезды.

В родном Мичуринске Иван Николаевич стал не только актером — он начал пробовать себя и как режиссер. А за 60 лет служения театру сыграл более 300 ролей. Еще Полянский активно сотрудничал с обществом «Знание». Однажды его попросили подготовить лекцию о вожде мирового пролетариата к 50-летию со дня смерти Владимира Ильича. Так в 1964 году родился рассказ «Образ Ленина в театре и кино». Возник замысел сыг-

рать роль Ленина. Полянский поставил с двумя актрисами отрывок из «Третьей, Патетической» Николая Погодина, который вызвал много одобрительных откликов. И тогда в театре решили поставить эту пьесу полностью. Пришлось пересчитывать ленинские работы, перед каждым спектаклем слушать пластинки с выступлениями вождя. Однако спектакль сыграли чуть больше двадцати раз. И у этого своя предыстория.

— Однажды меня попросили в день рождения Ленина принять в пионеры семь лучших школьников в клубе локомотиворемонтного завода, — рассказывал иногда Иван Николаевич. — Я отказался. Ко мне подходили и шефы, и представители горкома комсомола с предложением выйти на сцену в образе вождя, произнести речь и повязать галстуки. Наконец я согласился с условием, что мне дадут возможность загримироваться в театре, а потом довезут до места. В назначенный день подъезжаем к клубу. Рядом в песке играют ребятишки. Один мальчишка воскликнул: «Ух ты, Ленин!» Но другой равнодушно заключил: «А-а, это актер из погорелого театра». В клубе ЛРЗ, хоть меня и усадили в отдельную комнату, но стали заходить люди и спрашивать: «Иван Николаевич, долго ли приходится гримироваться?» и прочее в таком же духе. Я молчу. Тогда на меня начинают обижаться. Но никто никак не поймет, что в данный момент я не Иван Николаевич Полянский, а Владимир Ильич Ленин, я не имею права уже говорить от своего имени. Наконец наступает момент, когда я выхожу на сцену и произношу речь. Все внимательно слушают. Дальше повязываю галстуки — дохожу до самого последнего, а у него слезы из глаз льются. Спрашиваю его: «Что случилось?» А он отвечает: «Дяденька, у вас ус отклеился...» После этого случая я решил, что больше не буду выходить на сцену в образе Ленина, я не могу больше так позориться. И теперь, где я только вижу неровно повешенные портреты Ленина, или что-то еще, сразу иду разби-



Иван Николаевич Полянский

раться в администрацию предприятия.

Этот случай Иван Николаевич рассказал и во время творческой встречи с нашим классом. А чуть позже в школе на портрете Ленина, который висел на втором этаже, появилась небольшая дырочка. Вот и выкрикнул тогда мой одноклассник Вовка Барсуков: «Был бы сейчас Полянский, разнес бы нашего директора».

Везло И.Н. Полянскому на роли Иванов. И что самое интересное — все они запоминались зрителям и были любимы им самим. Иван Николаевич считал роль **Ивана Грозного** в спектакле «**Василиса Меленьева**» по **А.Н. Островскому** одной из лучших.

«Преступление шестой жены Ивана Грозного — казалось бы, что нам до этого весьма отдаленного события? Но история для Островского здесь не цель, а

только средство, — размышляет кандидат философских наук М. Кардо-Сысоева в своей статье, опубликованной в «Тамбовской правде». — Мичуринский театр прочел пьесу по-своему. То, что история осудила в царствовании Ивана Грозного, нашло в спектакле хорошее режиссерское и декоративное решение... Главное достоинство постановки — ее человечность. Спектакль избежал того, в чем упрекают драму — эффектов мелодраматизма... Иван Грозный в исполнении Ивана Полянского психологичен и вскрывает природу насилия: он страшен и жалок, сеет ужас, смерть и сам напуган страхом возмездия и одиночества, окружает себя рабами и остается рабом своих страстей. Хороши его переходы от внешнего величия к внутренним метаниям и страху».

Журналист Виктор Кострикин в своей рецензии «Страсти по Василисе», опубликованной в «Мичуринской правде», отмечает: «Иван Николаевич Полянский играет эту роль смело и многообразно. Несколько прямолинейно написанный в пьесе образ царя как будто не позволил показать его никем другим как злодеем-неврастенником и многоженцем. Актер преодолевает слабость драматического материала, и вот перед нами интереснейшая личность, один из выразителей своего времени: умный и тонкий политик, борец против боярства, тормозящего движение России вперед, и вместе с тем человек с темной и мутной душой».

Помнится, как-то в беседе Иван Николаевич упомянул: «От того, что после войны жив остался — работал взахлеб». И не удивительно, что так много сделано им, а главное, получило высокую оценку. За долготрудный и плодотворный труд на сцене в 1974 году И.Н. Полянскому присвоили звание «Заслуженного артиста РСФСР».

Особенно давались Ивану Николаевичу роли в классических пьесах. В 1978 году состоялась премьера спектакля «**Старик**» по пьесе **М. Горького**, поставленного **Г. Акуловым**. Виктор Кострикин писал в «Мичуринской правде»: «Цент-

ральная фигура в сюжете и философии спектакля — Старик. Заслуженный артист РСФСР Иван Николаевич Полянский наделяет его зловещей, почти сатанинской энергией, направленной на зло. В своей неприкрытой враждебности всякому счастью на земле, он воображает себя властителем обвинения человечества на библейском судном дне.

Вот только один штрих, говорящий об оригинальности версии Старика, предложенной И.Н. Полянским. Старик входит в кабинет Мастакова. Он не мог знать, что здесь за шкафом притаилась Софья Марковна, решившая выведать планы врага Мастакова, так сказать, из первых рук. И вот Старик, сделав несколько шагов по кабинету, вдруг стремительно подсакивает к шкафу. Он насторожен и предупредителен. Прежде, чем открыть карты перед Мастаковым, он выясняет — куда выходит окно кабинета».

Много было связано у И.Н. Полянского с ролью еще одного Ивана — Ивана Владимировича Мичурина. Виделся Иван Николаевич с великим садоводом лично. Был направлен к нему с одной делегацией в питомник, а когда стали фотографироваться — лег у ног Мичурина. Тот неодобрительно посмотрел на мальчишку: «А это кто такой? Ему еще учиться надо».

Вторая встреча произошла в 1940 году, когда в Мичуринск приехала съемочная группа фильма «Мичурин». Режиссером картины был **Александр Довженко**, а в главной роли снимался популярный в то время народный артист СССР **Георгий Белов**. И.Н. Полянский был приглашен на роль парня, который рвет яблоки в саду Мичурина. Этот эпизод так и не попал в картину, но Иван Николаевич делился воспоминаниями о Белове: «Что меня поразило в нем: он был одет во все белое, отличало его от других что-то донкихотское».

Не удержался я тогда от вопроса: «Иван Николаевич, а не разговаривали, не общались ли вы с ним?» «Нет, не пришлось...»

Долгой и упорной оказалась подготовка спектакля «**Белый пожар**» по пьесе



И. Полянский в роли Мичурина

нашего земляка **Ивана Гладких**. Иван Николаевич садится за литературу: за научные труды Мичурина, перечитывает то, что написано о нем. «Изумился и обрадовался как открытию фразе Довженко о слиянии его с теми, кого он воплощает в своих фильмах: «Я был и Щорсом, и Мичуриным».

— Да, так, только так! — говорил Иван Николаевич. — Не играть Мичурина, а быть им. Или не играть совсем!»

Так говорилось о работе И.Н. Полянского в статье «Такой долгий путь», опубликованной в «Мичуринской правде».

— Первые десять спектаклей у меня была «акклиматизация» к Мичурину, — признавался Иван Николаевич. — Он получался слишком суровым, хотя за внешней суро-

востью на самом деле скрывался добрейший человек».

Спектакль имел такой большой успех, что коллектив завода им. Ленина и горком КПСС выдвинули ариста на соискание Государственной премии РСФСР. И вот 18 марта 1982 года в «Мичуринской правде» появляется информация о награждении Государственными премиями РСФСР режиссера **Глеба Томилина** и исполнителя главной роли **Ивана Николаевича Полянского**. В центральной прессе появилось много одобрительных откликов. Вера Зубкова в статье «Дерзание», опубликованной в журнале «Огонек», писала: «Скучно, но поэтично оформил спектакль «Белый пожар» художник И. Сазыкин. На фоне белого яблоневое пожара разыгрываются острые схватки Мичурина с мракобесом-попом Христофором (В. Соколов), с городским главой (В. Войцеховский), с заокеанским Стратфордом (Г. Полонский)... Но, конечно же, главный успех спектакля — это образ Мичурина, созданный заслуженным артистом РСФСР И. Полянским. Зрители старшего поколения хорошо помнят, как был сыгран Мичурин выдающимся актером Г. Беловым в одноименном фильме Довженко. В том образе было что-то от человека неистового, затравленного обывателями. Театр предусмотрел свое, вполне самостоятельное решение образа. Здесь Мичурин так же непреклонен и горд, так же раним, но он сдержаннее и мудрее: в высокой степени умеет герой Полянского владеть своими чувствами... Характер, воплощенный актером, глубоко народен, это характер революционера, борца по своей сущности, по своей природе».

«И. Полянский предложил зрителям личное, глубоко самостоятельное художественное, так же убедительное истолкование мичуринского образа, — писал Юрий Зубков в «Литературной России». — И. Полянский приоткрывает нам мудрую душу Мичурина, его ранимость, чуткость...»

Хочется подчеркнуть, что Мичурин-

ский драмтеатр был первым среди городских театров достоин столь высокой награды. И не удивительно, что здесь привыкли работать над деталями. Даже в журнале «Театральная жизнь» отмечалось: «Кажется, совсем недавно общест­венность Мичуринска чествовала своих первых лауреатов Государственной премии РСФСР. Но торжество уже отодвинуто привычными хлопотами каждодневных репетиций и спектаклей. Глеб Константинович Томилин работает над сценическим воплощением сатирической поэмы «Тамбовская казначейша» М. Лермонтова».

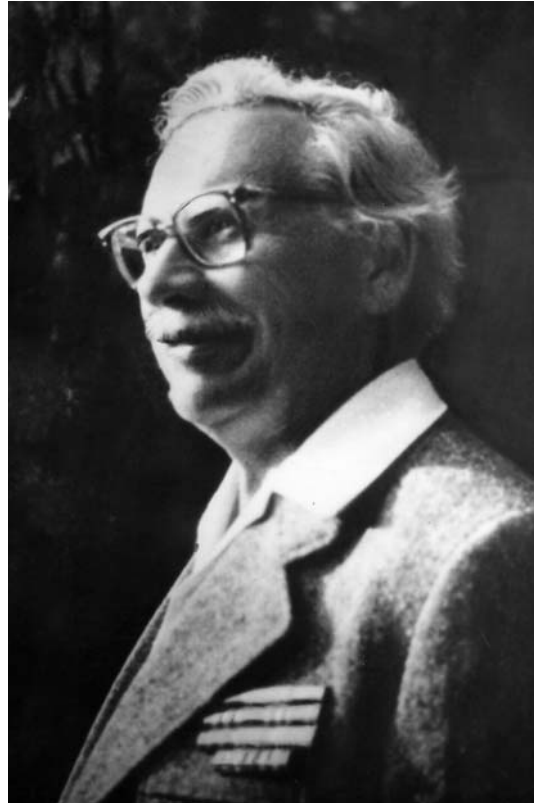
«С главным режиссером я встретился в его кабинете, — писал Виктор Кострикин. — Он как раз вел беседу с Иваном Николаевичем Полянским о роли предводителя уездного дворянства — новой работе актера в «Тамбовской казначейше». Роль небольшая, почти без слов. Но для режиссера Томилина, как и для актера Полянского, важны и большие, и маленькие роли.

— Видели Ивана Николаевича в «Вожаке»? — спросил режиссер. — Иной из молодых да ранних, предложи ему роль Конвоира, оскорбился бы — на такую малость время терять! А Иван Николаевич сделал из такой «малости» еще какой образ!

Спектакль по пьесе современного румынского драматурга **Э. Станку** «**Во­жак**» — одна из последних премьер — идет в постановке **Н. Курьякова**. Полян­ский мастерски играет роль Конвоира, пожилого румына. Выполняя приказ фашистского командования, он ведет цыганский табор в резервацию. Конвоир переживает поистине высокую трагедию прозрения, заставляющую его ценной своей собственной жизни, спасать обреченных людей.

— О чем разговор? — пожимает плечами Иван Николаевич. — Всякая работа на сцене для меня праздник. По крайней мере для меня — старого актера».

Да, в последних словах заключен весь смысл работы Полянского. А еще он счи-



Иван Николаевич Полянский

тал, что ничего не дается без труда, каждая новая роль — колоссальный труд. Может быть, и поэтому еще к нему пришло признание. Его знали в городе, с ним на каждом шагу (без преувеличения) на улице здоровались люди. С ним было просто приятно пообщаться, обсудить новый фильм, новый спектакль.

... Я снова выхожу на центральную улицу Мичуринска с надеждой увидеть этого улыбающегося седоватого мужчину в очках и с тросточкой, чтобы услышать добродушный голос: «Здравствуй, здравствуй! Рад тебя видеть».

Андрей ОБЪЕДКОВ

РОЛЬ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Так назывался последний спектакль народного артиста России **Виктора Дмитриева**. Премьеру моноспектакля сыграли 13 ноября 2019 на **78** день рождения артиста. Накануне Виктор Васильевич волновался, сетовал на возраст и переживал, что жизнь его не столь уж интересна, чтобы из нее делать спектакль. И напрасно. Его удивительная, яркая событиями жизнь даже началась необычно.

Виктор Дмитриев



В паспорте записали дату рождения — 13 ноября 1941 года. А настоящим днем рождения было 9 ноября. Так и праздновали две даты: настоящую и паспортную.

Виктор Васильевич родился в деревне Новая Ульяновской области. В тяжелое послевоенное время самой большой радостью деревенской детворы была кинопередвижка. Маленький крытый грузовичок, который привозил в Новую кино. Виктор Васильевич рассказывал: «С белого прямоугольника экрана, под треск кинопроектора в нашу спокойную деревенскую жизнь входили герои популярных фильмов того времени. Тарзан мне не понравился сразу: здоровенный, с прической как из парикмахерской мужик прыгает по веткам и орет благим матом. Наши мальчишки пытались скакать по деревьям со знаменитым «тарзановским» криком, но, упав с березы и приложившись как следует о пыльный, твердый лесной грунт, быстро понимали: не щадит земля русская всяких зарубежных тарзанов... То ли дело «Чапаев»! Мы смотрели эту картину по многу раз и все верили, что сейчас-то Василий Иванович доплывет до желанного берега. Но нет. Неправильно кончается кино! Тут-то я и понял, что если бы на месте актера, играющего адъютанта Петьку, был я, все бы у легендарного комдива получилось. Дело оставалось за малым: стать артистом...»

Сначала в жизни Викана, так называли Виктора Васильевича в детстве, случился театральный кружок в школе, творческие выступления по области, а позже театральный институт при **Куйбышевском академическом театре имени М. Горького**. Учился новоявленный артист у **Петра Львовича Монастырского**, с которым позже, уже



*«Сон в летнюю ночь».
В. Дмитриев в роли Эгея*



«Жозефина и Наполеон». В. Дмитриев в роли Наполеона



«Пять вечеров». Автор — В. Дмитриев

будучи народным артистом России, встретился в своем родном театре.

Первым театром выпускника Дмитриева стал театр в родной области — **Ульяновский драматический**. Там он получил свою первую награду — диплом в номинации «Дебют» за роль **Юродивого** в спектакле «**Дело Артамоновых**», как шутил Виктор Васильевич: «за глубокомысленное молчание».

В 1974 году Виктор Дмитриев переезжает в **Ярославль**. Старейший театр России поразил молодого артиста. Виктор Васильевич вспоминал: «Первый Русский Театр был, конечно, богат! В оркестровой яме играл оркестр, радовал глаз роскошный занавес и зал... А какие декорации?! А какие актеры!»

В Ярославском театре случилась судьбоносная встреча в жизни — работа с режиссером **Глебом Дроздовым**. Он стал не только верным соратником мастера, но по первому зову отправился за «своим» режиссером в неизвестное завтра. Глебу Борисовичу предложили создать в **Тольятти** новый драматический театр, и он собирал команду единомышленников. Виктор Дмитриев поехал, как думал, на два года, а оказалось на всю жизнь....

В театре «**Колесо**» Виктор Васильевич сыграл свои самые важные роли: нелепого и трогательного **Жевакина** в «**Женитьбе**» **Н.В. Гоголя**, сержанного, волевого **Наполеона** в пьесе «**Жозефина и Наполеон**» **И. Губача**, **Землянику** в «**Опере сумасшедших**»



Автобиографический моноспектакль «Роль длиною в жизнь»

Э. Пашнева по пьесе **Н.В. Гоголя** «Ревизор», **Несчастливцева** в «Лесе» **А.Н. Островского**, **Оргона** в пьесе «Игра Любви и Случая» **П. Мариво**, **Шамраева** в «Чайке» **А.П. Чехова**, **Эгея** в «Сне в летнюю ночь» **У. Шекспира**, **Дядю Митю** в пьесе «Любовь и голуби» **В. Гуркина** и самого себя в своем последнем спектакле....

Виктор Васильевич Дмитриев: «В жизни не видел такого изумительного театра, как тот, который создал Глеб Дроздов в Тольятти!.. Мои прекрасные партнеры: Евгений Князев, Ольга Самарцева, Алексей Шумилов, Игорь Воробьев, Наталья Дроздова, Людмила Брыткова, Виталий Стужев, Юрий Репин и многие, многие другие. Все вы навсегда в моем сердце! Мы лете-

ли от премьеры к премьере, от фестиваля к фестивалю, от гастролей к гастролем. Я испытывал настоящую эйфорию, наблюдая за работой моих коллег. Каждый наш выход на сцену был наполнен праздником жизни, хотя за этим ощущением легкости стояла огромная, изнуряющая работа. Мы объехали с нашим замечательным театром почти всю страну и полмира, играли свои спектакли на разных языках и везде слышали только крики восторга и аплодисменты».

6 апреля 2020 года Виктора Васильевича не стало. Вместе с ним ушла целая эпоха театра «Колесо», оставив после себя память о «роли длиною в жизнь»...

Коллектив театра «Колесо»

Ушла из жизни народная артистка РСФСР **Кларина Ивановна ШАДЬКО**. Ее не просто любили, ее боготворили поклонники театрального искусства **Ульяновской области** и далеко за ее пределами.

И эта любовь была неизменной с самого первого ее появления на сцене. И продолжалась всю ее жизнь, без малого **60 лет**. До самого последнего своего дня Кларина Ивановна была предана сцене, своему родному театру – **Ульяновскому драматическому театру им. И.А. Гончарова**, на сцене которого сыграла более **200 ролей**. Мало кто из актрис может похвастаться такой богатой актерской биографией.

Свое предназначение Кларина Ивановна видела не только в сценической деятельности, много сил она отдавала и педагогике. Актив-

но занималась и общественной деятельностью. Многие годы она возглавляла региональное отделение СТД РФ, была очень сильным и авторитетным руководителем. В Ульяновском университете вела курс актерского мастерства и многие выпускники именно ей, блистательному мастеру, обязаны своими творческими победами.

Театр был для нее всем. «Весь мир — театр», — эту шекспировскую фразу она сделала девизом своей жизни.

Кларина Ивановна родилась в прекрасный весенний день — 8 марта, и в нынешнем году я поздравил ее с днем рождения, как всегда восхищаясь ее творческими успехами и с благодарностью за все, что она сделала для развития отечественной театральной культуры. И ушла она в солнечный и теплый день, в день нашего профес-



сионального праздника — в Международный день театра. Навсегда оставшись в нашей памяти и памяти своих зрителей истинной актрисой, которую разлучить с театром смогла лишь смерть.

Я выражаю свои самые искренние соболезнования родным и близким

Кларины Ивановны Шадько, ее коллегам, жителям Ульяновской области, всем, кто знал и любил эту прекрасную актрису.

Светлая ей память и наша вечная любовь.

Александр КАЛЯГИН

9 апреля ушел из жизни **Сергей Николаевич КОМАРОВ**, музыкант, которого, наверное, мало кто знал по фамилии, но зато все зрители **Центрального академического Театра Российской Армии** знали в лицо. Знали и любили — на протяжении почти пяти десятилетий.

Сергей Комаров был аккордеонистом, принимавшим участие во многих спектаклях и почти во всех многочисленных поездках труппы театра на концерты, гастрольные поездки, в воинские части. Он был единственным артистом-музыкантом драматических театров, удостоенным звания «Заслуженного артиста РФ». Закончив училище, а затем и институт имени Гнесиных по классу аккордеона, он прошел воинскую службу в команде артистов-военнослужащих при Театре Советской Армии и был после прохождения службы зачислен в штат оркестра театра. Но еще раньше, состояв в команде, был востребован в спектаклях и концертах.

Молодой, рыжий, с обаятельнейшей улыбкой и открытым, приветливым и доброжелательным характером, Сергей Комаров пользовался у своих коллег любовью и уважением своей безотказностью.

Когда в антракте спектакля «Надежда Милованова» **Нину Афанасьевну Сазонову** обступали работники технических цехов и просили спеть для них, рядом с актрисой всегда оказывался Сергей.



Он начинал тихо, чтобы не слышно было в зрительном зале, играть на своем аккордеоне, а Нина Афанасьевна вполголоса пела так полюбившиеся всем песни «Старый вальсок» и «Стою на полустаночке...»

Сергей Комаров аккомпанировал не только Сазоновой (ей — постоянно), но и другим артистам, а когда требовалось его присутствие на сцене в спектакле, выходил на нее в соответствующей театральной одежде, слегка загримированный. И держался в любой мизансцене так, как и положено настоящему артисту. Нередко ему партнерствовал замечательный артист и человек **Виктор Кручинин** с гитарой.

Сергей отличался исключительной добротой и доброжелательностью, готов был всегда прийти на помощь. Его улыбку — открытую, полную тепла, вряд ли забудут те, кто видел. И таким оставался он на протяжении всей своей жизни — только рыжий цвет волос сменился красивой, благородной сединой...

16 декабря Сергею Николаевичу Комарову исполнилось бы **70 лет**. Жестокая болезнь не позволила дожить до этого дня. А нам остается с благодарностью помнить...

Н.С.

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 8-228/2020

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(50) 2019



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

75 ЛЕТ ПОБЕДЫ

«Рядовые» в Арзамасском театре драмы

«Небесный тихоход» в Нижегородском
Камерном музыкальном театре им. В. Степанова

«Фальшивая нота» в Московском областном
театре драмы и комедии (Ногинск)

«Судьба отца» в Якутском ТЮЗе

www.strast10.ru

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